

*Памяти Константина Сергеевича
Станиславского, вдохновенного артиста и
Учителя, с глубоким сердечным волнением
посвящает эту книгу его ученица*

Вступление

Жизнь — коротка, искусство — вечно.

Я назвала эту книгу «Путь актрисы» и стремлюсь к тому, чтоб содержание ее соответствовало заглавию, то есть чтоб эта книга была рассказом о тех переменах и сдвигах в сознании человека на сцене, которые неминуемо возникают в нем в связи с переменами и сдвигами действительности.

Самонаблюдение и самоиспытание имеют огромное значение в профессии драматического актера — только поэтому ставлю мою сценическую жизнь в центр этого рассказа.

Говоря о себе, думаю, что говорю и о многих людях сцены, за это историческое пятидесятилетие переживших два совершенно разных отношения к зрительному залу: первое — как к «публике», второе — как к родному народу.

Мне думается, что самым верным будет, если напишу об этом так, как оно случилось со мной, тем более, что я шла и сейчас иду дорогой всех.

Преданность общим целям социалистической Родины предохраняет нас от искривлений индивидуализма и от душевной старости.

Мы не в силах помешать морщинам бороздить наше лицо, но в состоянии противиться дряхлости мыслей, немощности воли и холоду чувств.

Советский человек не «проживает» жизни в молодости, не «доживает» ее в старости, но всегда живет, воодушевленный чувством нового, стремлением к лучшему. Даже когда голова подернется инеем седины, мы, как в молодости, горячо любим труд своей профессии. Каждый порознь и все вместе мы добиваемся овладения творческим методом социалистического реализма и считаем своим первым долгом развивать его.

Художники всех областей искусства привлечены к стройке нашей жизни, нашего будущего. Театру поручена задача ответить на высокие запросы советских людей. Безмерно вырос зритель — наш народ. От искусства драматического театра он требует правды, силы и поэзии.

До наших дней всего проще было стать актером именно драматического театра: проговорить, да еще под суфлера, чужие слова легче, чем пропеть их, не расходясь с оркестром, или молча исполнить сложную балетную партию.

Сейчас не так.

Актер вправе и в силах служить народу, только когда он кровно захвачен идеями, интересами и целями Родины и когда умело владеет внутренней и

внешней техникой своей профессии.

Сегодня профессия работников искусств приобрела совершенно новое значение в общественной и культурной жизни нашего государства. Художникам даны великие права, но воспользоваться правами возможно только по выполнении обязанностей гражданских и профессиональных. Мыслящая сила советского гражданина все больше руководит творческим инстинктом художника, отчего искусство театра становится не только разумней, но во стократ горячей и правдивей.

Станиславский — основатель науки о сценическом искусстве; мы продолжаем его дело: из опыта многих и разных театральных работников извлекаем общее. Рассматривая и разбирая противоречивое, узакониваем несомненное.

Каждый наш новый день молод. И мы на сцене встречаем этот день и как граждане Союза Советских Социалистических Республик, и как художники великой страны. И каждый день зрителями сегодняшнего спектакля производится строгий смотр нам: на маленьком пространстве сцены театра выражаем ли мы нашу действительность во всем ее необъятном просторе? Слышим ли ее стремления? И можем ли мы, исполнители спектакля, говорить со зрителями мыслью и темой пьесы о волнующих зрительный зал вопросах действительности?

Требуются огромный труд мысли и сила сердца, чтоб уметь разрешить задачи сегодняшнего дня и подготовиться к достойной встрече дня грядущего. Человеку моего возраста не к лицу самовосхваление, но лицемерием было бы и самоуничижение, поэтому позволю себе сказать, что понимаю душой задачи театра, хотя не так уж часто разрешаю их как актриса и режиссер. Могу сказать, что испытываю волнение и радость от того высокого смысла, какой получила у нас профессия драматического актера.

Я пришла к пониманию этого не сразу, не мгновенно. Потребовалась на это почти вся жизнь. Мой путь к уразумению целей искусства и его отношения к действительности долог. Я расскажу о нем с начала, с его истоков.

* * *

Нет основания считать настоящее второе издание этой книги «исправленным». Но среди многих полученных мною от читателей писем, дружеских большей частью, в некоторых высказывались несогласия (не резкие), упреки (не тяжкие), с чем я почла своим непреложным долгом посчитаться. Кроме того в это издание не включена вторая часть — «труд репетиций», — как имеющая узко профессиональный характер.

Глава первая

Несколько слов о детстве и юности

«... не откажитесь подойти к моей детской колыбели».

Н. С. Лесков

Думала обойтись без автобиографии, но невозможно ее миновать. По-моему, жизнь артиста — его палитра. Прожитое оставляет рельефные следы в сердце и сознании. Биография артиста, безусловно, влияет на характер его сценического творчества.

Все, что с нами, актерами, когда-то случилось, — не уходит из памяти. Когда нужно, сдвигается вуаль с воспоминаний, и прошлое самым живейшим образом включается в настоящее.

Наши личные, интимные воспоминания можно сравнить с засохшими цветами, утратившими для других краски, запах и только для нас имеющими цену. Но активная память артиста похожа на колосья, полные зерен, с бесконечной возможностью новых рождений.

Память художника сохраняет не только факты и события личной жизни и жизни других людей, но воскрешает чувства, с теми или иными фактами и событиями связанные, воскрешает их живые краски, жар и силу. Она, как рачительная кладовщица, на полках у которой все: от восторга до отчаяния, от низости до геройства, от эгоизма до самопожертвования. Без памяти чувств — нищ актер. Нет толчков. Нет «подсказов». Во что же тогда обмакнуть ему кисть? Как и чем расшевелить воображение, если ничего не помнишь о жизни, о людях, о себе?

Зачиная новый сценический образ, я доискиваюсь в роли некоего сходства с собой.

Такое, хотя бы на миг, совпадение роли со мной, мгновение близости необходимо мне для «старта».

Дальше наши дороги со сценическим «образом» не только могут, но должны разойтись. Если роль вполне совпадает со мной, то тогда нет «образа». Тогда я остаюсь сама собой, без сценического перевоплощения. Если не осилю дали между собой и «образом», не изживу противоречий между нами, сценического создания не будет.

Итак, моя краткая биография...

В выписи из первой части метрической книги кишиневской кладбищенской церкви «Всех святых» за 1890 год под рубрикой «имя родившегося» значится: «Серафима» (по святцам — Пламенная), а под рубрикой «звание, имя, отчество и фамилия родителей и какого вероисповедания» вписано: «51-го резервного пехотного батальона штабс-капитан Герман Михайлович Бирман первоначальный и жена его Елена Ивановна второбрачная, оба православного вероисповедания».

Говорят, мать рыдала над незадачливой внешностью новорожденной, но отец был от меня, его первой дочери, в полном восторге. Мне рассказывали, что в летний вечер (я родилась 29 июля по старому стилю) отец нанял небольшой военный оркестр, пригласил своих товарищей по полку и устроил в честь моего появления на свет бал под тенистыми ореховыми деревьями нашего сада. В саду горели плошки, были развешаны на ветках деревьев бумажные цветные фонарики, и на руках отца, туго запеленатая, я «танцевала» вальс... Говорят, что танцевал отец ловко и что именно поэтому на одном из балов влюбилась в него моя мать — девятнадцатилетняя вдова с двумя маленькими дочерьми.

Я почитаю своих родителей. Правда, они не отличались образованностью, элегантностью, но они были душевна благородными.

Отец?

Странно то, что сейчас отец мне яснее, чем в дни моего детства и юности. Тогда я очень мало знала его. Часто и надолго, иногда на год и больше, уезжал он от нас к своей сестре, которую когда-то, сам еще мальчик, прокормил и воспитал на медяки грошовых уроков отстающим ученикам. Они оба — отец и его сестра — были круглыми сиротами.

Много хорошего можно сказать о нравственных качествах отца и очень много печального о его жизненной судьбе. По складу характера он был в высшей степени своеобразен, а своеобразие в те далекие времена дозволялось лишь людям, достигшим известного веса в обществе, но ставилось в неизбывную вину небогатому и нечиновному человеку. Никак не мог отец понять, что ему (по рождению он был разночинец, и только офицерство дало ему звание личного дворянина) «не должно сметь свое суждение иметь». Этим и объясняется его ранняя отставка.

Была у него воля к труду, были душевные силы, но житейская неловкость губила его настойчивые стремления прожить жизнь не даром.

Мало что удавалось отцу. Например, долгие годы составлялся им молдавско-русский словарь. Помню огромное количество листов бумаги, исписанных его изящным почерком, но как часто эти листы можно было потом увидеть на банках с вареньем!

Рано вышел он в отставку, но ни разу в жизни не надел штатского платья. Был по-солдатски прост в обиходе. В еде признавал только борщ да гречневую кашу. Не терпел условностей. Читал с увлечением приключенческие романы, мечтал о дальних путешествиях. Любил садоводство. Любил удить рыбу или же, забыв об удочке, просто посидеть у реки, у моря. Природа гнала от него одиночество, которое, я уверена в этом теперь, постоянно испытывал он на людях. Да и сам был он нелюдим. Кристально честный не только в делах денежных, но и делах совести, должен был он, думается мне, очень страдать в те далекие времена...

Представляю, что отец мог тяготить окружающих: слишком требователен был он к людям. Не давал спуска себе и близким. Нас, детей, хотел приучить ничего не прощать себе. Никаких скидок на возраст! Раз в мелочной лавке, тайком от лавочницы, я взяла грошовую галету. Пришла домой и, как о геройском подвиге, заявила во всеуслышание: «Я укратала галету!» Мне не было

тогда еще и четырех лет. «Подвиг» мой дошел до отца. Он позвал меня. Он очень любил меня и звал «Семирамидой премудрой», но на этот раз голос его был суров. Я предстала пред ним оробевшая.

— Вот тебе грош, — сказал отец, — иди в лавку, низко поклонись лавочнице и скажи: «Простите меня, воровку, я украла У вас галету!»

Четырехлетняя «Семирамида премудрая» в точности все это выполнила. Лавочница, экспансивная полная женщина, со слезами прижала меня к своей огромной мягкой груди, от которой — я и теперь помню — пахло рыбой и керосином. «Что за издевательство над ребенком?» — негодовала она всхлипывая. Я тоже рыдала, но домой вернулась триумфатором: с целым фунтом конфет (лавочница мне подарила). Чувствовала я себя чистой, почти святой.

Мать моя — Елена Ивановна, урожденная Ботезат, — была, как тогда выражались, «из хорошей семьи». И по характеру, да и по всему, — полная противоположность отцу (они сходны были только полным отсутствием в них душевного мешанства). У нее было обеспеченное детство, обеспеченное во всех смыслах. Это не изнежило ее, но дало силы впоследствии выдерживать, притом бодро и бесстрашно, многие невзгоды жизни, а их было более чем достаточно.

Образование она получила в «пансионе благородных девиц». Она была молдаванка, почти не говорила по-русски. Все уроки приходилось ей заучивать наизусть. Остался лоскуток детского письма — ее письма к старшему брату: «На урок зоологии учитель принес человеческий скелет. Девицы испугались. Учитель объяснил, что этот скелет был когда-то умным человеком. Девицы успокоились».

Письмо кончалось: «Дорогой братец, целую вас столько раз, сколько песчинок в море. Ваша Леля».

Это детское письмо моей матери трогает меня своей наивностью: мне думается, что эту черту души своей она передала и мне, что в неюные годы усложняло мою личную жизнь, но помогало на сцене.

Долгое время и после замужества оставалась моя мать тоненькой, хрупкой, но сильной волей и жизнеупорной. Была вспыльчивой, но не злой, любила людей, природу, музыку, пение, театр. Любила военные парады на Соборной площади города, любила ходить в гости и принимать гостей.

У нас был сад на краю города; почти полгода жизнь проходила в саду. Там, под деревьями, стоял огромный стол. За стол садилось невероятное число людей, в особенности на чьих-нибудь именинах, и если, бывало, спросят мою мать: «Кто эта дама или господин? Вон там, в конце стола?», она отвечала: «Не знаю, голубчик, но пусть себе сидят, кому они мешают?» И люди ее любили. Она веселая была и добрая.

Нас воспитывала строго: уже взрослой, если позволишь себе в ее присутствии несколько рассестись, незамедлительно следовал иронический ее вопрос: «Больна?»

— Нет.

— Тогда сядь прямо.

Сердилась, когда мы, дети, простуживались, считала это нашей злонамеренной провинностью и, сделав жгут из мягкого полотенца,

отшлепывала нас, прежде чем напоить хиной или малиной.

Почти все бремя житейских забот несла на себе мать. Умела собственноручно накормить и обстирать огромную семью, хотя у нас была «прислуга», но умела и забывать о кухне и стирке, отойдя от плиты и корыта. С романом и цветком в руке садилась на скамейку, под тень дерева, и отдыхала с таким же талантом, с каким выполняла самые трудные домашние обязанности. Никогда не позволяла себе быть небрежной в костюме, требовала этого и от нас. Запрещала нам, дочерям, душиться, уверяла, что до тридцати лет мы (стихийно!) «обязаны благоухать фиалками».

Отец умер в 1908 году, в первую осень моей московской жизни.

О смерти отца я узнала так: вернулась к себе в комнату из драматической школы. Развернутая телеграмма лежала на полочке перед зеркалом, смутно в нем отражаясь. Несколько раз я перечла телеграмму — никак не доходил до меня ее смысл. Тогда было мне уже восемнадцать лет, но не могла я еще понять, что такое — «папа умер». По тогдашнему моему глубочайшему убеждению, умирать могли только посторонние.

На похороны отца поехала я со старшей сестрой (от первого брака моей матери). Она, — врач.

И вот мы дома. Отец в гробу... В военном мундире, красивый, торжественный. Солдат читал псалтырь.

Сестра расстегнула мундир, рубашку и приложила ухом к сердцу отца. Оказывается, он боялся летаргии и несколько раз просил «в случае чего» в точности удостовериться в безусловности его последнего сна.

Не забыть дня похорон. Почему-то особенно помню вышитые полотенца, разостланные по ступенькам террасы нашего дома и по земле сада (молдавский обычай).

Мать идет под ореховыми деревьями — теми самыми, под которыми со мной новорожденной танцевал когда-то отец. Отчужденная от всего и всех идет она... Шепчет имя отца и тихо с ним — воображаемым — говорит, тихо и так нежно, будто обещает впредь ничем его не попрекать, но всегда и во всем с ним соглашаться. Мы в семье очень любили друг друга, но все же мира не было. Очень уж разные были родители, и потом — две дочери от первого брака матери, а всегда сложны отношения, когда дети разных отцов. Нужен какой-то особый талант для возможности слияния, для ласкового понимания, которое иногда важнее любви. При понимании — ничто не темно, нет незаслуженных обид.

Дом наш был неказистый, но очень красив был вид из окон: склон горы, на нем сады и домишки пригорода. И сейчас стоит перед глазами этот склон, весной весь белый от вишен в цвету. И помню огоньки свечей в пасхальные тихие весенние ночи...

В нашем доме не было красивых вещей (разве только большой серый ковер с каймой из роз и белых лилий, а посреди ковра девочка в большой шляпе кормила кроликов: она казалась мне прелестной). Но мое детство и юность протекали в большом саду в городе или же в бессарабских деревнях. Когда цвели плодовые деревья, казалось, что хаты — на небе, в веселых облаках. Подолгу жила я на хуторе, на отшибе от деревни, ходила босиком, любила бархат травы, до сих пор

помню теплую ласковую пыль дорог и острое покалывание жнивья. Помню летние ливни, темные ночи, зеленые всходы полей, жатву, деревенские песни по вечерам... Да и город наш был, как сад. Его улицы, как аллеи. Из открытых окон вечерами раздавалось пение. Казалось, весь город поет.

Родители мои не занимали видного общественного положения, и рано столкнулись мои детские мечты о жизни с реальной действительностью. И много недетской горечи скапливалось в детской душе. Радостно жилось мне только на природе и в учении.

Училась я всегда очень хорошо. В возрасте четырех лет уже бегло читала и хорошо писала.

В детский сад ходила вместе с шестилетним братом Николаем. Могла бы стоять перед куклами в витринах магазинов не только часы, но дни, годы, жизнь, если б не Коля. Он оттаскивал меня от пленительных окон, чтобы самому наглядеться вдоволь на то, что трогало его мальчишеское воображение: ружья и пирожные...

Десяти лет выдержала вступительный экзамен в третий класс «голубой гимназии» (мы носили голубые форменные платья).

Начальница нашей гимназии была княгиня.

Учились мы в мертвой традиции.

Это не анекдот — то, о чем я сейчас скажу: молодой учитель естественной истории, который приехал в Кишинев из Москвы, на одном из уроков о насекомых шутя причислил ангелов к «перистокрылым». Классная дама сидела на этом уроке, и учителя с треском выгнали из гимназии. Правда, он сказал еще то, что бог создал землю не в шесть дней, как учили нас на уроках «закона божьего», а что богу на сотворение мира недели не хватило и понадобилось ему для этого серьезного дела время подлиннее. И еще сказал он, что «день» — не день, а период в неисчислимые тысячелетия.

Пятерка по «закону божьему» была для нас обязательна. Даже пять с минусом по этому предмету становилось непреодолимым препятствием к дальнейшему образованию, да и вообще барьером, мешающим жизненной успеваемости. Наизусть заучивались нами бесчисленные возгласы церковных служб. А ектеньи! (их несколько длинных, в особенности бесконечна ектеня «сугубая»). Если гимназистка отвечала хорошо, то священник, записывая балл в классный журнал, приговаривал: «Стараетесь»; если он был не удовлетворен знанием, то произносил: «Старайтесь!»

«Стараетесь» = 5.

«Старайтесь» = 4.

Дикция у священника была неясная, мучительно было догадаться: улыбается ли тебе «е» или грозит «и» с крючочком над ним. Сейчас это не только смешно, но кажется невероятным, тогда же под черной пелеринкой бухало сердце от страха схватить четверку.

История преподавалась так, как полагалось преподавать ее в царствование Романовых. Французская революция была представлена как необычайно грубое обращение «черни» с Марией-Антуанеттой. Мы, гимназистки, были не согласны с таким нелюбезным обращением с королевой. Ведь она была такая

хорошенькая, и притом ведь она изобрела кринолины! Как же так можно?

С золотой медалью в руках вышла я в последний раз из массивных дверей гимназии.

Что же дальше?

Кишинев тех лет — город музыкальный, театральный, но я бы не сказала, что «умный», что очень активный в общественной жизни. Кишиневцы любили поеть, попить, поиграть в карты, пофлиртовать, добросовестно служили. Подростки учились «чему-нибудь и как-нибудь» в низших и средних учебных заведениях, молодежь постарше разъезжалась по университетским городам государства Российского. На студенческие каникулы слетались они домой, принося с собой дыхание больших городов, трепет общественных мыслей, отсветы гроз политической борьбы. Конечно, все это доходило до нас — младших — интуитивно или же выяснялось из тревожных родительских жалоб на сыновей и дочерей, резко порвавших путы семейной патриархальности.

1905 год докатился до Бессарабии и выразился в еврейских погромах.

Помню женщину на улице — в ее руке был уполовник с жидкой манной кашей. Этой кашей женщина на воротах начертила огромный белый крест.

Сердце, даже детское, даже подростка, и непонятное вмещает в себя быстрее, чем голова...

Мы, гимназистки, видели студентов на вечерах, на благотворительных базарах, чувствовали что они чем-то отличны от кишиневских обывателей.

Но студенты стояли далеко от нас. Даже в родных семьях они вели себя, как знатные гости.

Некоторые из них отпускали длинные волосы, носили кумачовые косоворотки. Как боялись красных сыновних рубах провинциальные родители! Трепетали от слова «неблагонадежный» или, того хуже, — «под надзором полиции».

Петербург! Москва! Киев! Одесса! Казань!

Как мне хотелось в «большой город»! В другую, неведомую, но волшебную жизнь!..

Я существовала, то есть спала, просыпалась, одевалась, обедала, варила варенье на жаровне под деревьями, гладила белье, много читала, разговаривала с гостями, но все это было для меня только «пока», только «на время». «Жить» собиралась я только в большом городе. А здесь «мечтала».

Читала много, но беспорядочно. Пропускала описания природы, интересовалась людьми, только людьми — в их бесконечном разнообразии. Люди в литературе не походили на тех, какие были рядом, потому жила во мне не только мечта, но уверенность, что где-то есть другие люди, другая жизнь. Линия горизонта всегда как-то тревожила меня...

Я не понимала в юности, что такое искусство, но все обыденное казалось мне скучным. Я все ждала: где-то, когда-то увижу настоящее. Может быть, это и было верой моей в жизнь и надеждой моей на будущее.

Когда я болела в детстве (болели мы, дети, редко), я любила искать лица в

рисунках ковра, что висел над диваном (кроватьей в Бессарабии почти не бывает), — лица то смешные, то красивые, то страшные.

Первый раз в жизни в театр я пошла лет одиннадцати. Шла пьеса «Измаил». Когда увидела человека в пудреном парике и он произнес «Зофи» (вместо «Соня» или даже «Софи»), меня прохватила дрожь, такая, что стучали зубы.

И сейчас нет-нет, да и проносится по мне эта леденящая и обжигающая дрожь театра. Если замрет эта внутренняя дрожь — значит, душа пуста.

В тот первый раз, что я побывала в театре, я и полюбила театр. Навсегда.

Приезжал к нам в Кишинев такой актер — Лирский-Муратов. И была такая пьеса — «Отметка в поведении». Лирский-Муратов играл в ней гимназиста, получившего плохую отметку по поведению и кончающего жизнь самоубийством.

Мы всем классом сострадали герою пьесы, воплощаемому любимым актером. Иногда падали в обморок, и это не было симуляцией или разнузданностью — с героем спектакля бились наши сердца. Он на сцене умирал, мы в зрительном зале теряли сознание. Классные дамы негодовали, находили непристойными «буйные» наши страсти. В действительности причина этих «массовых обмороков» была абсолютно платонической.

Нравы в гимназии были строгие. Замеченных в посещении оперетты исключали.

Во мне уживалась схимница с фантазеркой. Мирилась с тем, что есть, и стремилась к невозможному...

Невозможное становилось возможным.

И я попала в этот большой и дивный город моих мечтаний: я попала в Москву! Как это случилось?

Так.

У моей матери от первого брака были две дочери. Одна из них училась в Петербурге, на медицинских курсах. Выпустили ее из тесного кольца семьи после споров, скандалов, истерик. Почти невозможно сейчас представить себе, сколько в те годы перед девушкой, стремящейся к высшему образованию, стояло препятствий. Во всей силе было мнение княгини Тугоуховской, что

... в Петербурге институт
Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут:
Там упражняются в расколах и в безверьи
Профессоры!!...

Сестра преодолела препятствия, уехала в Петербург, поступила на курсы и вся растворилась в науке.

Анатомический театр увлекал ее гораздо больше, чем просто театр. Но тем не менее тому, что сцена не как мечта, а как реальность возникла в моей жизни, я обязана сестре и чудесному событию: в Петербург на гастроли приехал Московский Художественный театр. Кажется, это случилось в 1906 году, перед весной. Из бессарабского землячества администрация театра пригласила нескольких курсисток для изображения «толпы» в «Докторе Штокмане». Живая, яркая, общительная сестра оказалась в числе избранных.

Выступление в «Докторе Штокмане» для нее было лишь развлечением, но для моей жизни оно имело решающее значение: когда летом сестра приехала в Кишинев, я увидела у нее фотографическую карточку неизвестного мне господина, седого, но с черными, как уголь, бровями и такими же черными усами. «Господин» глянул на меня с карточки прищуренными и все же лучистыми глазами. На обороте карточки уверенным красивым почерком сделана была надпись: «Такой-то (имярек) в благодарность за любезное участие в “Докторе Штокмане”. К. Алексеев-Станиславский».

— Кто это?

— Артист. Главный артист одного московского театра. Я играла с ним вместе на сцене. Да. Играла. И он был мною очень доволен.

Сестра внимательно посмотрела на меня.

— Серафима! Поступай в этот театр... Гимназию ты кончила. Тебе шестнадцать лет. Поступай! Может быть, из тебя что-нибудь и выйдет. А театр этот хороший. Художественный! Все хвалят...

Да... Тот день был особенный: впервые я узнала, что есть на свете Московский Художественный театр, впервые услышала светлое имя Станиславского. И всем этим навсегда прониклась я. Так, через сотни, а может быть, и тысячи километров ветер переносит семена, и они прорастают в новой почве, при благоприятных, конечно, климатических условиях.

Какой же почвой была я? «Жадной» почвой. Семья моя совсем не отличалась образованностью и какой-либо высшей культурой, но искусством во всех его проявлениях мы увлекались, в особенности любили драматический театр. Совершенно без ума от сцены были мать и я. Мы обе обмирали от восторга на таком, например, спектакле, как «Убийство Коверлей».

Театр «снился» мне по-разному. Когда же сон был «в руку»? Когда он исполнялся? Быть может, когда в «девчонкинской» компании в ветвях цветущего вишневого дерева мы играли «в рай»? Или когда вместе с братьями жили жизнью краснокожих? Когда ели хлеб, заботливо нами обваленный в песке, как котлеты в сухарях? Именно песок-то на хлебе и был нам вкусен, а хруст его на зубах свидетельствовал, что это не хлеб, а дичь — трофей нашей охоты в джунглях.

А может быть, витрина игрушечного магазина была в моем детстве самым пленительным театром? Актрисы его — волшебные куклы в розовых или голубых платьях. Красавицы куклы по цене были мне, то есть моим родным, недоступны, но у меня и у моих сверстниц хватило воображения, чтоб к платьицу маленькой невзрачной куклы, имеющейся в наличии, прицепить длинейший шлейф и часами носить его за игрушечной повелительницей по дорожкам сада с торжественными песнями на слова и мелодию собственного сочинения.

Моим первым вполне конкретным и собственным театром был большой деревянный ящик, кажется, из-под макарон, ящик без крышки. Крышка, «четвертая стена», была потеряна. Пол, потолок и три стенки его я оклеила золотой бумагой, не гладко золотой, а в каких-то квадратах, и таким образом у

меня получилась сцена. Попасть на нее можно было только одним-единственным способом, а именно: через отсутствующую стенку просунуть в ящик голову. Этого для меня было вполне достаточно, так как вместе с головой в «театр» входили мои глаза, нос, уши. Впрочем, уши были совершенно излишни: в золотом мире, созданном мной из макаронного ящика, слушать было нечего. Там не шли никакие спектакли, там не было ни репертуара, ни актеров, а стояла только декорация, причем одна-единственная. Она представляла собой зал: стоял игрушечный диванчик из латуни, такой же стол, шесть маленьких креслиц — и все. Там без слов, без сюжетов, без персонажей шли все спектакли. Там была тишина... Засунешь голову «в сцену» — и такой звонкой, полной звуков, музыки и смысла кажется тебе эта тишина! «В сцене» было душно, пахло клеем и... счастьем.

Подобное времяпрепровождение — торчание головой в ящике — дозволялось мне лишь в свободное от моих прямых учебных и домашних обязанностей время. Обязанностей же было достаточно: не говоря о том, что хорошо должны быть выучены на завтра все уроки, но и чисто вымыта чайная посуда, и убрана комната, и тщательно сделаны маленькие починки (не мать штопала нам чулки, а мы ей, за что и сейчас чрезвычайно я ей благодарна). Вольготная, свободная от обязанностей жизнь — «лафа» — начиналась во время моих болезней, совсем не серьезных, но требующих пребывания в постели. О, тогда наступала действительно «золотая пора детства»! После ложки касторки тебе полагаются две столовые ложки варенья, но главная сладость в том, что тебя все жалеют и все тебя убажают: ты — центр, ты — больная, ты — самая, самая хорошая. Тебе все можно, лишь бы не скучала. Ну, и развлекаешься: перелистнешь книгу, да нет-нет и снова засунешь голову в «золотую сцену». Голова слегка кружится, и мысли в танце... О чем я в этой золотоящичной сцене думала? Не помню, но знаю, что там было волшебнее, чем в сказке. Первый спектакль настоящего театра, который я увидела на одиннадцатом году моей жизни, как я уже упоминала, был «Измаил»; я уже говорила и о том, какое ошеломляющее впечатление произвело на меня «Зофи» вместо «Соня».

На следующий день я пришла в гимназию, повязав поверх непрременной сетки на волосах не черную, как полагалось «по закону», ленточку, а розовую муаровую. Это сделано было из стихийного желания быть красивой. Я поддавалась праздничному чувству, которым наполнил меня вчерашний спектакль, — ведь там были пудренные парики, фижмы, звезды на груди каких-то необыкновенных военных... Очевидно, сияние моего внутреннего праздника загипнотизировало всех, и только уже на четвертом уроке классная дама спросила меня: «Бирман, ты именинница?» «Нет», — ответила я. — «Тогда немедленно сбрось с головы это безобразие».

Ленточку с головы, конечно, сдернуть легко, хотя и обидно, но думы о волшебствах театра из головы ничем не изгонишь, к особенностям если их так много, если они такие быстрые, если эти думы ты уже навсегда любишь. Чувство театра поселилось во всем существе моем, да так и осталось до сего дня, неугомное, тревожно-радостное...

Возвращаюсь к тому, что сказала мне сестра, когда я стояла перед ней с

карточкой Станиславского:

— Серафима! Тебе шестнадцать лет. Поступай в Художественный театр! Поступай! Может быть, из тебя что-нибудь и выйдет?

Сестра была намного, очень намного старше меня и больше пяти лет прожила в столице Российской империи, но, очевидно, некая доля провинциальной наивности была ею еще не совсем изжита. В Москву я тогда еще не поехала, а целый год прожила у сестры. Она служила врачом в деревенской больнице, построенной помещиком этой деревни, личностью по тому времени выдающейся.

Сестра моя была необычайно энергичным человеком. Она резко осуждала меня за излишнюю мечтательность, считала это манерностью. Она водила меня с собой в деревенские избы, чтобы подвести к лицу жизни без прикрас. Она настаивала, например, чтобы я присутствовала при родах, но я ни за что на это не соглашалась. Я зажмуривалась в прямом и переносном смысле, когда видела жизнь, не соответствующую моим мечтам о ней.

Но жизнь подымает веки зажмуренных трусливым человеком глаз и говорит: «Смотри в оба! Не жмурься! Смотри и “виждь”!»! Когда я пыталась смотреть, — пугалась. Я видела, как женщина, в трех шалях на голове, стояла по колени в проруби — стирала белье. Видела, как моя сестра, узнав в ней свою пациентку, недавно родившую ребенка, полезла за ней чуть ли не в самую прорубь и вытащила оттуда женщину, причем и доктор и пациентка ругались, целовались и плакали обе. Я испугалась насмерть, когда увидела некоторые дикие послесвадебные деревенские обряды.

Теперь мне очень досадно, что я была такой «мимозой», тем более, что мой высокий рост и резкие черты лица так противоречили лирике и мечтательности моего внутреннего мира. Сейчас непонятно, как это могла я жить с психологией недотроги XIX века? Ведь время было уже совсем другое. Ведь в жизни страны не было места никаким идиллиям. Но что же сейчас мне делать, если тогда я была именно такой? Ведь нечестно совершить подлог — изменить себя пером.

Влек меня к себе в те годы другой мир... Из скромного домика врача, перейдя пыльную дорогу, я попадала сначала в парк, существовавший еще со времен турецкого владычества в Бессарабии, а потом в огромный белый помещичий дом. В доме этом была замечательная библиотека, зимний сад. Не было ничего кричащего, некрасивого, ничего лишнего. Хозяин, депутат первой Государственной думы, бывал здесь редко, приезжал иногда летом на месяц. Семьи у него не было. Были какие-то родственники, но они жили «по заграницам». Было у него множество стипендиатов. Многих людей поставил он на ноги, дал среднее и высшее образование десяткам, а может быть, и сотням. Константину Федоровичу Казимиру и я обязана по гроб жизни. Он поддержал мою веру в себя и заплатил за первый год моего обучения в театральной школе. У него в имении начались мои «дебюты». Летом там устраивались любительские спектакли, живые картины. Круглая открытая беседка в саду была сценой, а сад зрительным залом. На этой сцене я «играла» впервые, если не считать импровизационных выступлений дома и в гимназии на «больших переменах». В круглой беседке состоялись мои первые «дебюты», в них я обрела (наивно!) веру

в себя как в будущую актрису. Играла Мерчуткину и упрямую невесту в «Предложении». «Предложение» прошло у меня слабо, но Мерчуткину я изобразила с полной убежденностью, «без страха и упрека», без тени каких бы то ни было в себе сомнений. Сестра играла в мужском костюме «дачного мужа», а я пренебрежительно подавала ей реплики. Не захотела «воплощать» мужскую роль, она шокировала меня.

Аудитория относилась ко мне благосклонно, несмотря на то, что зрители — гости помещика — были людьми с самыми изысканными и требовательными вкусами. Нужно было играть интересно, чтобы сестре «докторши» дожидаться от них любезных слов и искренних похвал, так я сейчас думаю. Оказывается, что и «постановщиком» чеховских миниатюр была опять-таки я. Тогда это мною не осознавалось. Как-то получалось, что, несмотря на свою застенчивость, всеми и всем в спектакле я распоряжалась властно и расторопно.

«Стихия» театра бушевала во мне, «рассудку вопреки» и вопреки полученному мной сурово пуританскому воспитанию.

Но не только дом с зимним садом, библиотекой, двадцатью четырьмя комнатами, меблированными с невиданным мной роскошным изяществом, не только парк, аллеи и узоры листьев в солнечные дни и лунные ночи, не только беседки, цветники с цветочными же вензелями и инициалами помещика остались у меня в памяти, нет, — отпечаталось в моем сознании и другое, совсем другое: пожары... пожары помещичьих хлебов!..

Огромные скирды, подожженные крестьянами, горели по два, а то и по три, четыре дня. Иногда и неделю. Деревенской ночью зарево кричало о чьей-то большой обиде, о чьем-то гневе, о чьей-то законной мести. Тогда рождалась тревога, и как она ни отбрасывалась мной, все же, не помещаясь в моем сознании, она, потолкавшись у сердца, входила в него, не считаясь с присутствием в нем огромного количества «грез и роз».

Грезы, розы, слезы не скоро уступили место большим тревогам о справедливости в устройстве жизни...

В июле 1908 года я поехала в Москву. За счастьем. Конечно, Москва не обязана встречать приветливо всех въезжающих в нее. Но такова уж доверчивость или эгоизм молодости. Молодые настойчиво ждут материнского тепла от жизни.

Долговязое, наивное и самолюбивое создание! Провинциалка! На основании одной только «веры в себя» ты осмелилась посягнуть на путешествие в Москву? За судьбой актрисы неслась ты? Да соображаешь ли, что ждет тебя в большом городе? Нет, не соображаю... И... еду!!! Еду в Москву!!!

Первая ночь в дороге была устрашающая. За окнами вагона — гроза. В первый раз я видела шаровидные молнии. И в первый раз в жизни была одна. Из замкнутого круга семьи и гимназии — в огромный, незнакомый мир.

В Киеве была пересадка. До московского поезда решила осмотреть город.

Киев меня поразил. Особенно потрясла мое воображение реклама «Треугольника» — какая огромная калоша! Движение большого города пугало. И потом я не знала, что номер пути следования трамвая помещается наверху, все

смотрела на самый вагон. Не находила нужного номера, пропускала трамвай за трамваем и из-за этого чуть не опоздала на московский поезд.

Наконец Москва... Брянский вокзал. Вышла из вагона. На перроне — никого. Должна была встретить сестра — она была тогда в Москве на курсах повышения знаний врачей. Не встретила. Не получила моей телеграммы. Добираюсь кое-как до площади. Площадь шумная. Народу необыкновенно много, но до меня, конечно, никому нет никакого дела. Страшно стало. Зачем уехала из дому? Всем я чужая и никому не нужная. Что мне делать? Куда мне? Ах, ведь адрес в руке!

— Извозчик! Будьте добры на Рождественку! Носильщик, большое вам спасибо! — Куш, непропорционально большой по отношению к наличному моему капиталу, суется в руки человека в белом переднике. Извозчик тронулся, и я еду по московским улицам...

Мне жилось крайне трудно первые годы в Москве, но и как-то необыкновенно чудесно. Счастье и горечь сопровождали мои дни.

Училась я одновременно в двух учебных заведениях: на историко-филологическом факультете Высших женских курсов Герье и в драматической школе А. И. Адашева, актера Художественного театра.

В то время дочерей боялись отпускать даже на Высшие женские курсы, а... театр?! Это же содом и гоморра!

Есть ли хоть одна биография актеров прежнего времени, где бы не рассказывалось о том, как будущим лицедеям приходилось изворачиваться, дабы скрыть от родных свое поступление на сцену! Чтобы меня отпустили из дому, чтобы не беспокоить родных, а также чтобы в случае неудачи уменьшить последствия моего безумного решения пойти на сцену, я стала еще и студенткой Высших женских курсов.

Золотая медаль освободила меня от всяких хлопот при поступлении на курсы. А через несколько дней по приезде в Москву, задыхающаяся от страха и надежд, ходячий плацдарм их ожесточенных боев, я шла по тогдашней Тверской-Ямской, направляясь на экзамен в драматическую школу под руководством артиста Художественного театра Александра Ивановича Адашева.

Глава вторая

Ученица драматической школы

«Труден первый шаг...»

А. С. Пушкин

Я выбрала именно эту школу потому, что А. И. Адашев был актером Художественного театра. О Художественном театре, вернее — о Станиславском, я помнила с того самого дня, когда впервые увидела лицо Константина Сергеевича на фотографической карточке, подаренной им моей сестре. Выехала я в Москву с твердым намерением: выдержать экзамен в Художественный театр. Я плохо была осведомлена о дне испытаний и на экзамен как предварительный, так и конкурсный опоздала.

Вместе с сестрой все же рискнула пойти в театр. Вл. И. Немирович-Данченко, нарядный и в цилиндре, вошел в вестибюль. Сестра подошла к нему, но через минуту отошла, так как отказ на ее просьбу об отдельном для меня экзамене получен был ею от Владимира Ивановича незамедлительно. Не стоит говорить о моем отчаянии. Хорошо, что острое отчаяние молодости, как летний ливень и льдинки града, кратковременно.

В газетах в те дни был объявлен прием в школу А. И. Адашева. Я подала прошение и пошла экзаменоваться.

Тогда, да и сейчас («ретроспективно») не могу разобраться в том, что творилось со мной в день экзамена. В душе был ералаш.

У меня не могло быть уверенности, какую давали богатство, знатность и высокое служебное положение родителей.

К тому же перед самым экзаменом мою «декламацию» прослушала сестра: «Плохо! Из рук вон плохо!»

Страх и радость то встречались во мне, то разбегались друг от друга в противоположные стороны.

На вступительном экзамене в драматическую школу я провалилась. С треском! С треском провалился в тот же день и в тот же час и Николай Васильевич Петров, тогдашний «Кокоша». Он пробухал заупокойным басом (а от природы голос у него теноровый) «Прометея» Огарева. Я же, наоборот, проямлила едва внятно чье-то до отвращения скучное стихотворение. Начиналось оно так:

Я гас и умирал, и у моей постели,
Один с распятием, другой с косою в руках,
Два гордых ангела стояли на часах
И оба красотой нездешнею блестели.
Один из них был ангел бытия,
Другой дух тления и сумрачного гроба.
Два ангела владеть хотели мною оба
И спорили о том, кому отдамся я.

Ну можно ли было такой белибердой отстоять место на сценическом поприще? И все же А. И. Адашев принял нас обоих: и Петрова и меня.

Удивительно! Петров-то очень располагал к себе — розовый, улыбающийся, общительный. Но меня? Почему приняли меня? Может быть, потому, что собой и своим внешним оформлением я буквально ошеломила экзаменаторов. Была я после брюшного тифа — волосы еще не отросли, вместо локонов на голове моей был воздет желтый шелковый чепец с тюлевыми, как у «Пиковой дамы», уродливыми оборками. А платье на мне было со шлейфом! С длинным. Была я тонкая, но для вящей неотразимости в день экзамена надела корсет. Были такие корсеты — назывались они «ласточки». Корсет был шире меня, китовый ус на животе выпирал... При всем этом «оснащении» у меня был сильный южный акцент.

Не могу понять, как все это мог снести такой выхоленный и элегантный барин, как Александр Иванович Адашев. А он снес. Он даже улыбался мне, когда я читала. За это вспоминаю его благодарно. А. И. Адашев велел мне прийти переэкзаменоваться. Я пришла. Читала на этот раз что-то другое, не помню, что именно. Меня приняли. И я стала учиться искусству драматической актрисы.

Искусству нельзя научить, ему должно научиться. Мастерство актера приобретается только лично, его не возьмешь взаймы.

Преподаватели направляют, помогают, но создать актера они в состоянии лишь при активнейшем и неременном участии самого актера в деле своего сценического утверждения.

Думаю, что между понятиями «талант» и «профпригодность» возможен знак равенства. Только слово «талант» покрасивей, но «профпригодность» — ручательство, что человек сумеет усиленно и радостно трудиться на избранном им поприще и в результате упорного труда добиться радости творческих достижений.

Люди, случайно забредшие на свет ramпы, — балласт, препятствующий подъему театрального искусства в целом и каждого театра в частности. Жаль времени, усилий, которые театр затрачивает на людей, посторонних искусству.

На камне не сеют. Лишние люди вредны не только делу, но и самим себе. Очень внимательно, очень осмотрительно следует поэтому принимать в театральные институты и студии, а уж приняв, бережно воспитывать и продвигать принятых.

Как угадать творческую одаренность в экзаменующемся взволнованном существе?

Позволю себе маленькое отступление.

В 1947 году я была как-то на концерте детской музыкальной школы. Концерт состоялся в Большом зале консерватории. Со мной рядом сидел мальчик, мне показалось, лет десяти. Очень внимательно слушал он выступления своих сверстников, изредка в такт музыки покачивал головой и то сжимал в кулак, то разжимал свои тонкие пальчики. Из разговора выяснилось, что мальчик играет на скрипке.

— Давно?

— Девять.

— Как?

— Девять. Девять лет, как играю.

— Сколько же тебе сейчас?

— Четырнадцать. Хотел учиться с трех, мама не позволила. Я так на нее сердился, и мама купила мне скрипку. Игрушечную, конечно (мальчик иронически улыбнулся). Я водил смычком по струнам, то есть по веревочкам. Смычок тоже был игрушечный. Но когда мне уже исполнилось целых пять лет, тогда стали меня учить. И купили мне скрипку... настоящую.

Юная конференсье огласила выступление Игоря Ойстраха — сына любимого нами всеми скрипача.

Сосед по креслам чуть-чуть присвистнул.

— Что?

— Сейчас услышите...

— Хорошо играет?

— О-о-о! — Мальчик сказал это почти сурово, но на лице его появилось предвкушение чудесного. И даже хохолок волос орехового цвета на его затылке, казалось, тоже обратился в слух. Игорь Ойстрах, тогда еще подросток, вышел на эстраду. Не помню, что он играл. Каюсь, весь вечер музыку-то я почти не слушала — смотрела на лица юных исполнителей, на их руки, глаза, выражение фигур. Я чувствовала, что юный скрипач играет хорошо.

Стоял большой концертный рояль. Пианиста почему-то не было видно, но, судя по звукам, сильные и уверенные руки владели роялем.

Только при поклоне обнаружился сам исполнитель. Да ему еще в лошадки играть!

Огромное уважение взрослых вызвали в тот вечер и неизменно вызывают к себе дети-музыканты. Не умиление, но уважение.

Подчинившись законам музыки и выполнив неуклонно все требования музыкальной техники в обращении с инструментом, дети-музыканты отвоевывают себе творческую радостную свободу. В тот вечер концерта были они счастливы своей властью над инструментом, своей близостью к музыке и к слушателям.

Не только стараниями преподавателя достигнут был успех юных участников концерта, но и прежде всего волей, трудом и преданностью музыке самих детей.

Налицо было мастерство, непостижимое в таком возрасте. В антракте я видела маленькую скрипачку, с успехом исполнявшую «Колыбельную», — она с детской жадностью ела пирожное, и стало у нее такое обыкновенное, ребячье лицо.

Долго думала я о детях-музыкантах: все хотелось ответить, хотя бы только самой себе, на многие вопросы сложнейшей профессии драматического актера.

Малолетних мастеров драматического искусства мне пока не довелось еще встретить. Думается, их и не может быть: нет еще себя как инструмента, нет себя и как исполнителя. Не готов еще «станок» драматического актера, и не выработался мастер у этого неповторимого станка.

Скрипка, рояль, флейта — наглядны. Наглядно и обращение с ними.

Инструмент же драматического актера — отзывчивость фантазии и сила передачи — обнаруживается постепенно, в течение всей творческой жизни актера.

В начинающем актере «станок» и мастер у этого «станка» еще «засекречены». Способности к театру еще в плену у неопытности.

Пришел в своей юности экзаменоваться Иван Михайлович Москвин. Не понравился он экзаменационной комиссии императорского театра. Не догадались, что под чужой манишкой (Иван Михайлович взял крахмальную манишку на прокат у кого-то и надел под пиджак на голое тело) билось москвинское сердце. Комиссии и в мысль не пришло, что способно оно, это сердце, вобрать в себя необъятную жизнь и затем с огромной силой передать зрителям москвинское неповторимое отображение ее. Хорошо, что прозорливец Владимир Иванович Немирович-Данченко заметил Москвина и обнародовал.

Немирович-Данченко и Станиславский по-своему, по-разному, но владели огромным педагогическим даром. Они помогли развитию и расцвету многих артистических судеб. Они знаменуют собой огромный подъем, больше того — переворот в профессии театрального педагога.

Новое веяние не могло не отразиться на школе Адашева, и по тому времени поставлена она была, сравнительно с другими, хорошо. Преподавателями были такие изумительные актеры, как Качалов, Леонидов, Лужский, они вносили с собой дух Художественного театра. Но методика преподавания в те годы была еще в зачатке.

Ученики благоговели перед своими учителями, и, быть может, это-то обожание, доходившее буквально до идолопоклонства, мешало нам сосредоточиться на существе дела.

Иные из нас, будущих актрис, в антрактах между уроками бегали стаей к вешалке целовать подкладку на пальто Василия Васильевича Лужского. А одна ученица съела лимон из стакана Василия Ивановича Качалова, рассчитывая таким простейшим способом пропитаться его талантом и обаянием.

На первом курсе «мастерство актера» преподавал директор школы А. И. Адашев.

Первобытные родственники теперешних «этюдов», то есть разнообразных, но строго последовательных сценических упражнений, составляющих вполне организованный учебный курс, тогда в школе Адашева носили наименование «мимодрам». Числом их было всего пять-шесть. Они распределялись между учениками в соответствии с характером их предполагаемого «амплуа».

Помню такую мимодраму: входит гость или гостья. Комната пуста. Гость или гостья заинтересовывается картинами на стенах, глядится в зеркало, листает книгу, затем усаживается с книгой у печи и засыпает. Входит хозяин или хозяйка комнаты (в зависимости от того, кто гость: если гость мужчина, то появляется хозяйка, и наоборот), замечает спящего — спящую, будит его — ее, после чего оба долго смеются.

Эта мимодрама — экзамен на способность ученика заразительно и «непринужденно» смеяться на сцене. Экзамен на «комедийность». Трудный

экзамен, так как молодым актерам почти невозможно «неожиданно заметить» что-либо или кого-либо на сцене, а также чрезвычайно трудно «вдруг» засмеяться, «вдруг» заплакать.

Дарованиям «драматически трагическим» предназначалась мимодрама «Самоубийца». Сюжет ее: случайно найденная в книге записка говорит об измене и коварстве любимого или любимой, смотря по тому, кто выходил на сцену, — девушка или юноша. Обманутый (обманутая) покидает комнату, предварительно написав ему (ей) предсмертное письмо. «Самоубийство» происходило уже за кулисами, что очень хорошо, что милосердно, так как первогодникам драматической школы нечем еще «поднять» груз такого тяжелого сценического задания.

В большом ходу была еще одна мимодрама — «сильно комическая». И массовая. В ней участвовало много народу. Всех ролей не помню, но хорошо помню, что тот ученик школы, кто претендовал на положение самого-самого неотразимого комика, выходил в конце мимодрамы, раскланивался с теми, кто был на сцене, и почему-то говорил: «А вот и фонтан!» Что это обозначало, я тогда не догадывалась и, вероятно, уже никогда не догадаюсь.

Первой моей ролью на втором курсе была фру Линде (отрывок из ибсеновской «Норы»). Педагог — Нина Николаевна Литовцева. Легко, понятно, бережно работала со мной Нина Николаевна. Но фру Линде, выбранная для первых моих шагов на сцене, была уж очень не по мне, не соответствовала моей психофизике и потому не принесла радости ни педагогу, ни ученице. Еще тяжелее шла работа над Софьей («Горе от ума»). Педагог — Л. М. Леонидов. Софья, как мы сейчас говорим, была противопоказана мне. Леонида Мироновича я раздражала. На его месте, впрочем, я обращалась бы с такой Софьей, какой была я, гораздо хуже. В этих двух ролях — фру Линде и Софьи Фамусовой — не удалось мне порадовать своих учителей, не удалось и самой порадоваться хоть немножко. А без радости что за жизнь?

В один прекрасный день в школе появился какой-то незнакомец — человек маленького роста, в синей фуфайке. Рекомендуют — новый преподаватель. Как так? Он ведь с бородой и усами. Значит, он не актер? Как же будет он тогда преподавать «мастерство актера»?

Интересуемся, как его фамилия.

Говорят: Сулержицкий.

Имя, отчество?

Леопольд Антонович.

Откуда он?

Из Художественного театра. От Станиславского.

Да, — это ответ.

Но и после того, как мы получили эти как будто вполне точные сведения, человек в синей фуфайке долго для нас оставался загадкой.

Занимался он только с очень немногими, и притом еще как-то сепаратно. Самый доступ на его занятия был труден. Все же иногда мы к нему «прорывались».

Не только борода и усы резко отличали Сулержицкого от других

преподавателей школы.

Нам и невдомек было то, что мы присутствуем на самых первых, можно сказать «доисторических», уроках по «системе» Станиславского.

Могли ли мы знать, что Сулержицкий был послан Станиславским с вполне определенным заданием первого практического испытания зарождающейся «системы» и что с прихода Сулержицкого в школу Адашева и должно вести «предысторию» будущей Первой студии Московского Художественного театра? Знать не могли, но чувствовали, что входит вместе с Сулержицким нечто и новое и необычное до чрезвычайности.

Ставил Сулержицкий на третьем курсе отрывок из «Всех скорбящих» Гейерманса. Ему понадобился хор за кулисами. В этот хор попала и я. Мы пели из «Фауста»:

Что скажу я богу славы?
Чем пред ним я оправдаюсь?

В минуты, свободные от исполнения певческих обязанностей, разрешалось нам присутствовать на занятиях Сулержицкого.

Уроки нового преподавателя пленили меня. Сулержицкий не был прославленным актером, как Качалов, как Леонидов. Он не мог так блестяще, как это делали они, показать ученику, ученице то или иное место в роли, но лучше их он умел то или иное место в роли разъяснить. Он умел затронуть «пружины творческой природы» ученика и ученицы. Василий Васильевич Лужский, например, был прирожденным театральным педагогом, но умный, образованный Лужский все же был человеком театра, только театра. Сулержицкий подошел к театральным подмосткам из суровой действительности. Для него театр, не теряя своего праздничного обаяния, имел еще огромное значение: был средством активнейшего нравственного воздействия на людей. У Сулержицкого многому можно было научиться, по тому времени, будущим актерам. Знание действительной жизни, знание человека принес в школу Адашева новый преподаватель.

Станиславский, мне кажется, потому и увлекся Сулержицким, что Сулержицкий знал действительность без румян. Леопольд Антонович был влюблен в Станиславского. Он гордился им, всецело проникся его целями и задачами и считал для себя честью всемерно способствовать их осуществлению.

На своих уроках Сулержицкий хотел внедрить и развить в нас ту новую внутреннюю технику, которую Станиславский считал необходимой актеру для создания творческого самочувствия по воле своей. Сулержицкий хотел от нас переживания роли, а не ее представления.

Театр стал его последней жизненной целью, и новому делу он отдавал все силы. Вместо двух «академических» часов занимался пять и шесть. Однажды рядом со школой случился пожар, но Сулержицкий, постояв минуту у багровых от зарева стекол окон, сказал нам: «А ну, еще раз повторим этот кусочек! В случае чего — выскочим!» Наше общее увлечение сценическим занятием и новым преподавателем было сильнее желания обезопасить себя. Мы остались на месте и продолжали репетировать в зале, освещенном не только электричеством,

но и заревом близкого пожара. Мы-то остались из безумия молодости, а Сулержицкий?

Цель, поставленная Станиславским, манила его.

Появление Леопольда Антоновича в школе Адашева отнюдь не было случайностью, этому есть подтверждение в книге Станиславского: «... мы с Л. А. Сулержицким, решили перенести наши опыты в одну из существовавших тогда частных школ (А. И. Адашева) и там поставили класс по моим указаниям»¹. То, что Станиславский послал в драматическую школу Адашева именно Сулержицкого, — это и невероятно и закономерно. Какими-то одному ему ведомыми путями Станиславский чувствовал, что нужно театру в каждое Сегодня. Театр представления изжил себя. С Художественным театром возник театр переживания.

Станиславский захотел идти еще дальше. Он захотел добиться знаний о глубочайших движениях психической жизни человека, захотел найти и научить учеников овладевать новыми приемами для выражения этих глубинных переживаний. Станиславский полагался в этом именно на Сулержицкого потому, что Сулержицкий, по мнению Станиславского, «... принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении его старых, изношенных и захватанных актерских приемов ремесла, с их штампами и трафаретами, с их красотой вместо красоты, с их напряжением вместо темперамента, с сентиментальностью вместо лиризма, с вычурной читкой вместо настоящего пафоса возвышенного чувства»².

Сулержицкий не раз говорил нам — ученикам школы: «Кто не чувствует порога сцены, тот — сволочь». Наш воспитатель шепелявил и выговаривал не «сволочь», а «сволец», но от мягкости произношения этого слова понятие не теряло резкости.

Последователей Сулержицкого в школе Адашева было немного, да он и занимался с немногими. Отрывки, приготовленные им, были совершенно не сценичны с точки зрения тогдашнего театра. Ученики Сулержицкого говорили тихо и иногда даже совсем не говорили в ожидании «правильного репетиционного самочувствия».

Главным для себя мы считали, чтобы нам самим «верилось» на сцене. Конечно, и мы стремились понравиться аудитории школьного зала, но на первом плане было наше собственное «репетиционное и сценическое самочувствие».

Как противоядие игре «на публику» такой артистический эгоцентризм может быть вполне оправдан.

Так, не всегда ловко, не всегда убедительно, входило новое в жизнь будущих актеров, а пока только учеников школы Адашева.

Сулержицкий преданно выполнял задание Станиславского.

Занятия с театральной молодежью были для него исследованиями

¹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 348.

² К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, М., «Искусство», 1958, стр. 535.

психологии сценического творчества. Не легко входит в жизнь новое. Не легко испытателю незавершенного открытия. Не легко было Сулержицкому. Немного было у него приверженцев. Настороженно присматривались к методу работы нового преподавателя и ученики и другие педагоги. Судили, рядили, не все и не всегда понимали и принимали, иногда даже порицали.

Опять обязана вспомнить строки из книги Станиславского: «Заставьте его (актера — С. Б.) качать воду или сотню раз репетировать, кричать во все горло, напрягаться, возбуждать поверхностными эмоциями периферию тела, — он терпеливо и безропотно будет проделывать все, лишь бы только научиться, как и играет такая-то роль. Но если вы дотронетесь до его воли и поставите ему духовное задание, чтобы вызвать внутри его сознательную или сверхсознательную эмоцию, заставить его пережить роль, — вы встретите отпор...»³.

Читаю эти строки, и теперь мне не трудно понять мысли Станиславского, но как возможно было нам, ученикам школы Адашева, постичь величайшую разницу содержания двух глаголов: играть и переживать.

Как мне помнится, Сулержицкий никогда не произносил слов: «система Станиславского», хотя весь проникся ею. Он упорно и будто по собственной инициативе искал новых подходов к творчеству, искал планоно, поэтому хотя и смутно, но все же что-то забрезжило и в нашем сознании.

«Сулер был хорошим педагогом. Он лучше меня умел объяснить то, что подсказывал мне мой артистический опыт. Сулер любил молодежь и сам был юн душой. Он умел разговаривать с учениками, не пугая их опасными в искусстве научными мудростями. Это сделало из него отличного проводника так называемой “системы”, он вырастил маленькую группу учеников на новых принципах преподавания»⁴.

Эти свойства педагогического таланта Сулержицкого я испытала и на себе. Хотя многое тогда было мне непонятно в его методе преподавания, но следить за его занятиями было необычайно интересно. Работа над ролью Софьи на уроках такого блестящего актера, как Леонид Миронович Леонидов, угнетала меня, а пение в закулисном хоре на уроке Сулержицкого давало минуты высокого душевного подъема. Работа над Софьей унижала: «Куда ты лезешь? Уйди! Уйди со сцены!» — будто бы звучало во время каждой репетиции.

Занятия Сулержицкого давали ученику некоторое осознание своих артистических возможностей. Не играть роль, а переживать ее приучал нас Сулержицкий. Он давал ученику возможность хоть на миг, но испытать доверие к себе как к творящему, доверие к своему существованию в роли.

Я заинтересовалась уроками Сулержицкого и изменила Адашеву и его искусству. Как-то раз Александр Иванович Адашев пригласил меня участвовать в ученическом концерте. Я отвергла приглашение, сказала, что занята на уроке

³ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 347.

⁴ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 5, М., «Искусство», 1958, стр. 536.

Леопольда Антоновича. И еще добавила что-то ему в назидание, чего директор школы не вытерпел: «Ты что, нотации мне читаешь? Что я тебе — гимназист?».

Долго после этого смотрел он на меня сердито, но я думала: «Коль рубить — рубить с плеча».

Сулержицкий работал со мной, не считаясь с внешними моими данными. Я занималась с ним ролью Фенички из «Отцов и детей». «Для души» занималась, не для показа. Эту работу я так и не сдавала: Сулержицкий был чуток, он знал, что Феничкой я никак не выяснюсь, а только под самый корень подсеку себя.

Станиславский пришел один раз в школу, на урок Сулержицкого. Мы были об этом извещены и ждали его — легендарного. Ученицы надели светлые летние блузки, хотя была зима. В первый раз тогда наяву, а не на фотографии увидела я глаза Станиславского: озера бывают на вершинах гор — голубые или серые, в зависимости от того, какого цвета небо над ними. Чем больше щурились глаза Станиславского, тем больше, значит, смотрит он, и притом не *на* вас, а *в* вас. Всех адашевских учеников оглядел тогда Станиславский. Он как бы испытывал силы наши, возможности будущих художников: вынесем ли? выдержим ли? утвердим ли его «систему»?

Кончался третий, заключительный год моего пребывания в драматической школе. Не могу сказать, чтобы мной хоть как-то осозналась сущность репетиционного и сценического самочувствия, чтобы определила я различие между «переживанием» и «представлением». Непозволительно наивно, чтобы не сказать больше, сложились во мне представления о мастерстве актера. Мне казалось, например, по-настоящему «переживаю» я тогда, когда от мышечного напряжения судорогой сводит мои руки и ноги, когда тону в слезах, причем даже в тех местах роли, где о печали нет и речи. Считала темпераментом те моменты, когда от личного волнения покрывалась «гусиной кожей». Моя это вина, а ничья больше: все данные были, чтобы за годы пребывания в школе я лучше разобралась в основных вопросах профессии.

Выпускная работа моя была у В. В. Лужского в роли, как и все предыдущие, совсем не по мне. Я выпускалась из школы в роли... Жанны д'Арк! Вопреки известному изречению: «Конец — делу венец», Жанна д'Арк чуть не стала трагическим, нет, трагикомическим концом всей моей артистической деятельности.

Провалу способствовало и сценическое оформление: «декорации» и костюм. Некоторые части костюма, как говорили, были из одеяния М. Н. Ермоловой. Я этому и тогда не поверила: костюм Ермоловой, как реликвия, хранится, наверное, где-нибудь в музее. Мой же наряд был ужасен: короткие бархатные голубые «брюки» с зубцами; вместо колета на меня напялили кольчугу, какую носили витязи времен Александра Невского. Кольчуга была с огромного мужчины, и сам Адашев несколькими английскими булавами сделал «выточки» на ней: «По мизансцене ты ведь не поворачиваешься спиной к публике (тогда не говорили “зрители”, а говорили “публика”), ну, значит, булавок на тебе и не будет видно!»

Спиной к «публике» я действительно не поворачивалась, я вообще не

шевелилась: заледенело мое тело, оторопело сознание.

По пьесе Жанна д'Арк была «прикована». Чтобы воплотить эту ремарку Шиллера, купили два собачьих металлических поводка и ими «приковали» меня к обыкновенному круглому столу, окрашенному белой масляной краской. Но так как стол должен был «сыграть» башню бастиона, то кто-то безымянный, дружески ко мне расположенный, взял большой кусок картона, расписал его «под камень» и обернул им ту часть стола, которая попадала в поле зрения «публики».

Вахтангов после окончания школы подарил мне свой портрет, на оборотной стороне которого «начертал»:

«Вы художник, Сима, даю вам гексаметр художественный:
Любо глядеть на тебя, длинноногая, тонкая Бирман,
Часиков в десять утра, когда Орлеанскую деву играешь,
Стройно ты выпрямишь стан свой, тряхнешь привязною косою
И, меч деревянный схватив, кокетливо сцену покинешь...
И думаю я в восхищеньи: как был хорош Орлеан!
Какие носили там брюки!»

Орлеанскую деву я и не «пережила» и не «сыграла». Знаю это и по впечатлениям других, но, главное, по внутреннему своему ощущению. Если в актере есть хоть намек на артистизм, то самый беспощадный суд над собой творит сам актер. Знаю, что на экзамене я пробормотала шиллеровские слова, и больше ничего: ни жизни, ни игры не было и в помине.

За все школьные годы, таким образом, у меня не было отрывка, сколько-нибудь соответствующего моим склонностям и возможностям. Трудноопределимой актерской индивидуальностью была я. Не нашлось мне применения, а это все равно, что «не к масти козырь». Неудачи в школе смертельно ранили меня. Оставить мысль о театре? Работать в другой области? Жизнь без театра не была бы жизнью для меня. Напоминаю, что драматическую школу я совмещала с Высшими женскими курсами, окончание которых, в случае полного краха моих сценических надежд, обеспечило бы мне кусок хлеба. Но курсы не интересовали меня.

Какие разные миры: классы драматической школы и аудитории Политехнического музея!

Я и сама была «двуликой»: одна — в школе, другая — на курсах. Я приходила на лекции из одной только трусливой и корыстной предосторожности, из боязни проигрыша в предстоящей мне борьбе за существование. Я не любила курсов. Учиться не любя — нечестно. Я это знала, казнилась и в искупление всепоглощающей страсти к театру усаживала себя за книги. Сдала за четыре года двенадцать экзаменов, ровно половину того, что нужно было мне сдать для получения диплома. Написала два реферата: об Аристофане и Лжедимитрии, но все это писалось через силу, огрызками души. Вся моя душа целиком была там, на Тверской-Ямской, в мимодрамах, в отрывках.

Мы, ученики, любили школу.

Материально необеспеченных в школе было много, но мы не замечали нужды, хотя несходство с жизнью богатых учеников было разительное. Питались те, у кого не было семьи и денег, черным хлебом и консервами из мелочной лавки, помещавшейся наискосок от школы. Мне кажется, что болезнь, сведшая Вахтангова впоследствии в могилу, началась именно от этих самых «консервов». Лавка была плохая, коробки проржавленные, содержимое — на уксусной эссенции. Перекисшее. Ели мы тут же, в школе, на кухне. Мимо нас проносили Александру Ивановичу к обеду пироги и кулебяки. В особенности поражала воображение «сервировка» гречневой каши. Ее подавали директору школы в черном чугушке, но чугунок был обернут накрахмаленной сверкающей салфеткой. Так украшенный, котелок напоминал собой затылок папы римского, увенчанного тиарой. Конечно, нередко мечталось нам хорошо и сытно поесть, но муза театра, спасибо ей, звала ввысь, отвлекала от «низких истин» желудка.

У многих учеников не хватало средств, чтобы заплатить за учение. Это грозило исключением.

Устроили поэтому три-четыре концертных вечера в пользу недостаточных учеников. Программу сочиняли сами. «Писателем» был Вахтангов. На этих шуточных вечерах (мы называли их сначала «Чтобы смеяться», а потом — «Чтобы не плакать») я играла то, что было в моих силах. Я хорошо знала типы кишиневских и одесских шляпочниц, модисток и дала Вахтангову тему для скетча «Фотоателье», в котором сама играла фотографшу.

Вечера проходили успешно во всех отношениях. Появилась первая рецензия. Я приведу ее для знакомства с «колоритом» того времени.

«НА КУРСАХ А. И. АДАШЕВА

Скромное помещение театральной школы А. И. Адашева выглядит очень нарядно.

По стенам висят яркие плакаты, японские фонарики приветливо освещают причудливые женские фигуры, которые, как-то странно изогнувшись, несутся в диком танке на больших панно, которыми увешана зала.

В школе А. И. Адашева — маленькое торжество, официально оно называется сдачей учениками экзаменационных работ. Неофициально — это прелестное кабаре, удивительно талантливое, тонкое и веселое.

Устроителям вечера удалось создать соответственную атмосферу, — в зале уютно, шумно, весело, — на каждую остроту откликаются дружно и находчиво. Зал полон нарядной, молодой толпой.

Мелькают в фантастических платьях ученицы школы, которые сами прислуживают.

Много актеров Художественного театра; в углу, за столиком, приютились скромно В. И. Качалов, В. В. Лужский, Александров, Званцев.

Всюду мелькает седая голова хозяина, А. И. Адашева и характерная фигура Л. А. Сулержицкого в синей фуфайке.

Это все преподаватели школы — они с волнением следят за своими учениками.

Начинается кабаре.

Ряд картинок, одна веселей и остроумней другой, сменяют друг друга.

Прекрасное впечатление оставила инсценированная «Весенняя мелодия» Горького, на постановку которой, по заявлению остроумного конферансье (Вахтангова. — С. Б.), получено специальное разрешение ездившей на Капри депутацией.

Все птицы, собравшиеся на крыше, — ворона-городовой, галка, генерал-грач, голуби — гимназист и гимназистка — сыграны очень талантливо.

Под непрерывный смех прошла сцена в фотографии модерн, написанная в духе “Сатирикон”, где очень милы ученица Бирман и ученик Вахтангов.

Прелестно маленькое обозрение — “нечто романсированное”, в котором затрагиваются маленькие злобы из домашней жизни Художественного театра.

Здесь ученик Вахтангов изумительно, до жути похоже, имитирует Качалова в “Анатэме”.

Этот г. Вахтангов, главный вдохновитель кабаре, автор большинства шуток, вообще показал большое дарование...

... звучит молодой, веселый смех.

Приятный, светлый вечер...»

Этот вечер был вечером общественного признания «ученика Вахтангова»; в школе он был высоко оценен и раньше: Сулержицкий, не колеблясь, признал Вахтангова, поверил в его редкую и ценную способность идти вперед, а со временем вести за собой и других.

И директор школы Александр Иванович Адашев, хотя в оценке людей он больше доверялся глазу, чем внутреннему слуху, но и он отнесся к Вахтангову с настороженным интересом, прозревая в нем необычную для ученика самостоятельность и силу.

Что-то изменилось в школе с приходом туда Вахтангова — новой и яркой индивидуальности. Не считаю, что новичок был красивым или эффектным, но внутренняя сила делала его примечательным. Черты лица Вахтангова были как бы до отказа пропитаны волевой энергией и какой-то стремительной мечтательностью. Он казался человеком, который настоит на своем.

В школе Вахтангов показывал Собачкина в «Отрывке» Гоголя и некоего юношу в тунике из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Кажется, исполнял Вахтангов роль Лизандра, а Деметрия — Эрнест Фельдман, впоследствии один из видных театральных деятелей Советской Латвии.

Как играл Вахтангов? Умно. Живо. Не думаю, чтобы вдохновенно. Школа для него была только преддверием преддверия к чему-то дальнему, истинному, куда он вошел как актер и как режиссер со всей мощью таланта, со всей его любовью к жизни, к людям, к искусству.

Вахтангову были свойственны честь артиста и честолюбие актера. Он бывал и самоуверенным, но чаще сомневался в себе.

Как радовался он своему успеху в «Вечерах, чтобы не плакать», в «Вечерах, чтобы смеяться»!

А мы, в особенности те, за которых из сборов вечеров вносилась плата за право учения в школе (150 рублей в год золотом), испытывали особую благодарность к их инициаторам и режиссерам: Е. Вахтангову, Н. Петрову, С. Воронову.

После одного из школьных вечеров и появилась приведенная выше рецензия.

В первый раз была напечатана и моя фамилия.

На этих шуточных вечерах впервые в жизни (если не считать моих деревенских дебютов) я ощутила ту свободу от самой себя, какую дает характерность. Узнала радость, пусть очень-очень приблизительную, но все же радость намека на сценическое перевоплощение. Я изображала нахальную,

кокетливую даму: надела парик в локонах, какие тогда носили, надела юбку, внизу такую узкую, что еле в ней переступала. При помощи ваты соорудила себе «роскошную» фигуру. И вот — что-то со мной произошло: ученица Бирман куда-то исчезла и перестала меня теснить своей, несмотря на молодость, застарелой чопорностью. Вместо нее появилась другая, та, которую я «сотворила», соткала из своих жизненных впечатлений с помощью воображения. После концерта мне сказали, что я понравилась одному композитору: «Иди, он хочет с тобой познакомиться». Не спеша я разгримировалась и в своем обычном виде появилась на пороге той комнаты, где ждал меня незнакомый мне «поклонник». Когда этот человек увидел меня — разгримированную, он вытаращил глаза: «Кто? Нет, это не вы. Фу!» Повернувшись к нему спиной, я горделиво выплыла из комнаты. Ни малейшего укола женскому самолюбию! Наоборот, радость сценического достижения охватила меня: вот это «перевоплощение»!

На карточке, подаренной мне по окончании школы в 1911 году, Адашев написал: «Товарищу пуританину С. Г. Бирман». До чего же удивительно, что «товарищ пуританин» не сумела за три года школы сколько-нибудь удовлетворительно выразить Ибсена, Грибоедова, Шиллера, только чуть-чуть уяснила себе Гоголя в отрывке «Собачкин», а на импровизированных вечерах в костюме из мешковины, размахивая большими крыльями, лихо пела шансонетку «Летучая мышь», сочиненную Вахтанговым, и была свободной, легкой и веселой... До того уж веселой, что педагоги испугались.

Острая характерность, граничащая с наивным и дерзким гротеском, привлекала ко мне внимание, но не всегда симпатии. В. В. Лужский считал, что меня надо образумить, охладить: и вот — злосчастная Орлеанская дева для выпускного экзамена.

Ничего не вышло.

Учение в школе подошло к концу. Но никто не приглашал. Мое счастье, что меня не пригласили в провинцию. Там бы я была не нужна.

Конечно, я любила МХТ. Все учителя были оттуда — мы переживали вместе с ними их постановки.

Но как попасть туда?

Кому протяну руку за помощью?

В 1911 году я окончила драматическую школу. Наперекор всем предчувствиям, предсказаниям, предзнаменованиям я поступила в Московский Художественный театр. Да. Я стала сотрудницей Московского Художественного театра.

Глава третья

Сотрудница и актриса Московского Художественного театра

«Московский Художественный театр не нанимает, а коллекционирует своих артистов».

К. С. Станиславский

Вот как это случилось. Выпускников московских драматических школ обычно приезжали смотреть провинциальные антрепренеры. Если кто из учеников школы им приходился по вкусу, принимали к себе в труппу.

На этот раз «смотрины» учеников школы Адашева были неудачны: ангажемент получила только Ольга Барановская, сестра известной артистки Художественного театра Веры Барановской. Остальные питомцы Адашева разбрелись по разным театрам Москвы. Вахтангова приняли в Художественный театр еще когда он был учеником третьего курса, Николая Петрова — тоже. Куда же было деться мне?

Александр Иванович Адашев посоветовал:

— После спектакля встань в подворотню Художественного театра, дождись актеров и попроси их похлопотать, чтобы приняли тебя сотрудницей. Ведь многие актеры Художественного театра — твои преподаватели.

— Нет! — ответила я. — В подворотню не пойду.

— Как знаешь.

Сама судьба улыбнулась мне улыбкою Василия Ивановича Качалова. Василий Иванович по собственной инициативе послал обо мне рекомендательное письмо В. И. Немировичу-Данченко. Он расписал меня с самой привлекательной стороны — он, такой щедрый к людям, такой неповторимо доброжелательный.

Для него, талантливого, знаменитого, красивого, не было людей «встречных-поперечных».

Особое, естественное и красивое, уважение к людям отличало Качалова от многих и многих.

Василий Иванович никогда не оскорбил самого себя лестью сильному, высокомерием никогда не пригнул к земле уже приниженного. Он как-то чудесно умел внести бодрость и веру в человеческое сердце, если оно почему-либо их теряло. Сочувствие Качалова не было милостыней, оно исходило от чуткой и живой души. В числе людей, обязанных Качалову, и я. Больше всего благодарна я Василию Ивановичу, что руки-то протягивать к нему мне не пришлось, — сам обо всем догадался, все понял. И вступился он за меня отнюдь не из жалости, а потому, что считал меня не лишней в искусстве театра.

Потом, много лет спустя, не раз называл меня своим «созданием».

Так вот, 1 апреля 1911 года в черном шелковом платье (в нем я шла и по

улице, так как весеннего пальто у меня не было, из верхней одежды имелась только шуба) я вошла в кабинет Владимира Ивановича. Он встретил меня приветливо, но я чувствовала: приветливость его только внешняя. Чувствовала это, хотя была в полусознательном состоянии. Короткий разговор... Владимир Иванович дал мне в руки записку: «С этой запиской приходите в театр осенью. Я датировал ее вторым апреля, чтоб не получилось... (он холодно улыбнулся) первоапрельской шутки. Всего хорошего!» Протянул руку. Я ушла.

Записку Владимира Ивановича прочла на улице при свете фонаря, но, мне кажется, смогла бы прочесть ее и в полной темноте: для меня она означала путевку в жизнь, лицензию на счастье. Смысл ее был тот, что с осени зачисляют меня сотрудницей Московского Художественного театра.

Приемные испытания для поступления в театр все же мне полагались, и в августе я экзаменовалась. Читала плохо, но меня зачислили: препроводительная записка была ведь от самого Владимира Ивановича. Записка помогла мне и чрезвычайно повредила: человеку, принятому в театр «по протекции», справедливо не доверяют. От недоверия больно, но «не до жиру, быть бы живу».

Я попадаю в сотрудницы Художественного театра. Попадаю в театр, где зрители так взволнованно, так торжественно ждут спектакля.

Перед тем как раздвигался занавес с изображением чайки, постепенно меркли лампы в зале и в выносном софите. Раздвигался занавес, возникал мир спектакля, правда искусства.

И по ту сторону занавеса так же торжественно, так же взволнованно ждали актеры начала новых жизней, развития новых судеб. Они искали высочайшей истины художественного вымысла, но и истина подлинной жизни на сцене была их целью, их неутолимимым стремлением.

Я вступала в мир волшебный, в мир влекущий, но неведомый.

Из драматической школы Адашева я мало вынесла ценных знаний о профессии как в практическом смысле, так и в теоретическом. Повторяю: не виню своих преподавателей, я одна повинна. Резкие перемены моих настроений: восторг от одной только мысли, что буду актрисой, и острое отчаяние, что ею не буду, — мешали душевному равновесию. Приливы надежд сменялись отливами — сомнениями в своих силах, и потому нельзя было установить «береговую линию», то есть обрести более или менее четкий взгляд на самое себя как актрису, выработать, если позволено так выразиться, профессиональное мировоззрение.

Очень полезной для меня была двухмесячная сценическая практика летних «гастролей».

По окончании драматической школы в летние месяцы несколько выпускников вместе с Вахтанговым предприняли «гастрольную поездку» в Новгород-Северск. Из Москвы нас выехало семь человек: Евгений Вахтангов, Владимир Королев, Бондарев, Гусев, Лидия Дейкун, Вальда Глеб-Кошанская и я.

Наша неопытность и материальная необеспеченность могли бы сделать эту поездку пустой, неумной, смешной. Но мы вышли из положения, потому что и сами строго, чисто отнеслись к первым пробам своей практической работы на сцене и потому, что нами руководил Вахтангов. Мы беспрекословно исполняли

все его требования. Он давал нам полную возможность признавать сердцем его первенство. Вахтангов был будто рядом с нами, но не был рядом: не он себя, а мы, по всей совести, не могли не ставить его выше.

Вахтангову было трудно с нами: ему хотелось решать крупные задачи, а как их решать с труппой в семь человек, без сценического опыта, без достаточно глубокого душевного содержания?

Так, например, Вахтангов читал нам «Доктора Штокмана» (ставить или не ставить?). Это происходило на новгород-северском запущенном кладбище.

Мы — будущие исполнители, а в тот миг слушатели — расположились на могилах, заросших бархатной теплой травой. Ибсен очень не надолго занял наше внимание. Во-первых, мы с азартом сосали леденцы, а потом наше внимание рассеяли букашки, муравьи, их деятельность, движение в траве, которая для них была дремучим лесом. И потом птицы щебетали в бездумной радости жизни. О жизни, о вечных ее изменениях говорили глазам облака... Но так убаюкивала теплота травы, земли, что мы... мы всей «труппой» заснули еще в середине первого акта. А Женя не сразу это заметил, погруженный в пьесу, обманутый нашим безмолвием.

Да, ему было нелегко: неопытны мы были, да еще и бедны; у нас не было никаких сценических туалетов. Его режиссерские замыслы не могли реализоваться — не было денег на оформление и у нашего «импресарио» Анатолия Анатольевича Ассинга.

Все же мы не уронили педагогической чести школы, не отреклись от высоких принципов МХТ, не осрамили и своего молодого режиссера — Вахтангова.

Новгород-Северск оказался театральным городом в лучшем смысле этого слова. Зрители простили наши невольные прегрешения не только за пыл и жар нашего умонастроения, но и за внутреннюю организацию наших спектаклей, отличавшую работы Вахтангова.

Мы жили тем новым, что внес Московский Художественный театр на сцену и за кулисы театра. Как отстаивал Вахтангов новые веяния от пренебрежения последнего из династии Самойловых, случайно застрявшего в Новгороде-Северске! Вахтангов стоял за вдохновение, призываемое умением и знаниями актера, а не являющееся по наитию, Павел Самойлов признавал поэзию «нутра». Мы разделяли убеждения нашего руководителя, веровали в то, что актер волен и обязан создавать атмосферу репетиций и спектакля, благоприятствующую творчеству. Мы жили тем, что сказала России театральная Москва, а вокруг нас была провинция в своей наивности, в своей искренности.

... Окно в аптеке, и почему-то в нем два театральных парика на высоких подставках — седой и «блонд». Коровы и свиньи на Театральной площади. Мороженщик, при наших сборах в 20 – 25 рублей искусительно взывающий: «С-а-ахэрнэ морожено!», а когда в кассе у нас наскребывалось только рублей 8 – 10, этот же мороженщик, не доверяя нашей кредитоспособности, терзал нас еле доносящимися гласными: «А-а-э-Э-о-о-е-о!»

Вспоминается мне единственный наш театральный рабочий. Он был

фанатически предан искусству и, в частности, Вахтангову, олицетворявшему для него чарующую силу сцены. В какой-то из наших семи-восьми постановок Лидии Ивановне Дейкун требовался «роскошный» костюм. И намек на этот костюм не имелось в наличии. Мы были в отчаянии. И вот рабочий почтительно склонился над ухом Вахтангова: «Может, мы холст под тигровую шкуру подведем? А? И рябина сейчас уж очень хороша — так мы рябинкой Лидию Ивановну изукрасим? Как вы полагаете, многоуважаемый?»

Разве это только смешно?! Разве любовь может быть только смешной в каком бы то ни было выражении своем?

Всю жизнь суеверно я боялась и боюсь мальчишек-подростков, их категорических суждений, потому цветы картофеля, которыми они осыпали меня с высокого дощатого забора, мне дороги, как самое, самое неопровержимое признание. Сонетом Петрарки звучали для меня их хриплые крики: «Сима лучше ата всех».

Условия нашей жизни в первых «гастролях» были не из блестящих, но трудности преодолевались. Мы не приходили в отчаяние, мы изворачивались.

Подошвы своих, довольно изношенных, ботинок Вахтангов вымазывал гуталином, чтобы уверить зрителей в непререкаемой новизне обуви. Это не кажется мне смешным: все это предпринималось не так для своего успеха, как для того, чтобы дать зрителям иллюзии настоящего, праздничного театра.

В «гастролях» я играла роли, на какие не имела никакого артистического права (мне даже совестно их назвать, эти роли), но я и тогда понимала, что они не по моим данным. Не было выхода, пришлось их играть. Взыскательность Вахтангова и моя строгость к себе и приверженность к театру позволили все же не оскорбить сцены и зрительного зала.

Сцена и зрительный зал новгород-северского театра были гораздо больше школьной сцены и школьного зала — первый раз в жизни я играла в театре! И тогда, в ранней молодости, были мне ведомы страх и стыд на сцене, чередующиеся с чувством свободы и сознанием своего права пребывания на подмостках.

И тогда, не осознавая это так, как сейчас, чувствовала: если и есть для меня дорога, то она одна: дорога творчества. Я догадывалась, что в подражании кому-либо, в повторении самых прекрасных образцов я не только ноль, но величина отрицательная. Догадка молодости была правильная. До сих пор моя жизнь на сцене проходит еще оспариваемо. Без поддержки вновь открытого в себе я поразительно нища: тогда беспощадно выступают на первый план мои многочисленные недостатки. Если же меня озаряет открытие нового существования, постижение нового характера, новой судьбы, тогда приходят ко мне и свобода и радость.

Таково твердое заключение мое о самой себе сегодня, когда за плечами почти полвека сценической жизни.

Как давно, как беспредельно давно это было! Чувство молодости! Стоишь на пороге жизни, а жизнь, как водопад... А все же нет-нет, но и разглядишь в жизни и в искусстве что-то самое важное, и вечно подвижное, и неизменное...

Из Новгорода-Северска мы вернулись в Москву, в заповедный и

удивительный МХТ.

Для Дейкун и Вахтангова этот летний театральный сезон был вторым, для меня — первым. И мне еще предстоял тот экзамен, о котором сказано выше.

Художественным театром встречена была я неласково. Первый год моего пребывания в театре был очень, очень, очень и очень тяжкий. Теперь понимаю, что небрежение многих ко мне было закономерно: несмотря на самые лучшие свои намерения, самое совестливое отношение к делу, исполняла я свои служебные обязанности из рук вон плохо. Так, например, в одном из актов спектакля «У жизни в лапах» я выходила кухаркой. Вместе с остальной дворней я находилась на заднем плане. Освещена была только авансцена и все, кто там находился.

На мне был белый передник и еще что-то белое на голове. Мне надо было двигаться в разные минуты действия, чтобы это белое, прорезая темноту, за отсутствием слов выразило бы ярко все переживания кухарки.

Во время этого «выхода» я жила фантастически разнообразной творческой жизнью: тут были и «внутренние монологи», хотя в то время я понятия о них не имела, и полная жизненная биография кухарки, но все это «богатство» я, как скупец, таила в себе, внешне же была недвижимой, ни на йоту не изменяла положения тела, ни разу не охнула, не ахнула, не ухнула, только, увлекаемая примером других, раза два хлопнула в ладоши...

«Чему я тебя учил? — спросил меня в один из этих спектаклей А. И. Адашев (он играл в этом же акте какую-то эпизодическую роль). — Переживай ярче или же если не умеешь переживать, то по крайней мере пестри!» (Было в то время такое выражение.) Но я не умела «пестрить», как настойчиво ни требовали этого обстоятельства.

Какую бы хорошую подготовку ни давали драматическая школа, студия, институт театрального искусства, они не могут предотвратить состояния душевной ошарашенности, которая овладевает окончившим одно из этих художественных учреждений перед миром театра: его сценой, его зрительным залом.

Как держать себя на подмостках?

Чего ждут от меня в той теплой темноте с блестками от биноклей, с белыми бликами порхающих театральных программ? Что я должна делать на сцене? «Переживать»? Или же должна очнуться от «переживаний», расстаться с «кругом внимания» и послать мои переживания, мои чувства в дышащее пространство зрительного зала? Ведь зрители купили билеты, платили за них деньги? Значит, надо «представлять»? Как поделить чувства между собой и зрителями?

Чувствуют-то все люди, но как передать свои чувства многим, чтобы они были бы нужны, понятны, занимательны для этих многих, — вот постоянная тревога актера.

Передать свои переживания в роли без слов, да еще ученице, да еще оробевшей, почти невозможно.

В МХТ мне, конечно, не сразу дали роль со словами, но я от этого не страдала. Я была удовлетворена и немymi ролями с двумя-тремя

междометиями: «Ах! Ох! Ух!» Но этого мало; надо было, чтобы и мной были бы удовлетворены. При всем желании несколько скрасить в воспоминании первые годы своего пребывания в театре, сделать этого я не могу, — будет ложью.

Осенью 1911 года репетировался «Живой труп». Из сотрудниц и сотрудников отбирались «цыганки» и «цыгане» для хора во второй картине.

Помню, Лужский и Москвин стояли на сцене, мы, молодежь, были в зрительном зале, но совсем близко к рампе.

Уже были отобраны Дейкун, Успенская, Ефремова, Богословская, Вахтангов (как гитарист), Марк и многие другие. Москвин (Федя Протасов) вопросительно глянул в мою сторону. Сердце мое остановилось: сейчас Василий Васильевич кивнет утвердительно, и тогда — нет человека на свете счастливей меня. Но Лужский отрицательно качнул головой и что-то шепнул Москвину. Слов я не услышала, но поняла, что Лужским отвергнута моя кандидатура. Я была лишней. И я ушла с репетиции. Встречным на улице, вероятно, казалась я пьяной, так как от горя и отчаяния пошатывалась...

В «Живом трупе» все же я участвовала, но не во второй (желанной) картине, а в двенадцатой — в «Суде».

Мне надлежало сыграть — пережить в этой сцене гувернантку-англичанку. Толстой не писал этой роли. Она — произведение В. В. Лужского. Он придумывал интереснейшие биографии бесчисленным персонажам народных сцен. На этот раз им были созданы образы двух гувернанток: «англичанки» и «француженки». Хорошенькие сотрудницы изображали дам, светских барышень. Сотрудники были заняты в «ролях» офицеров, студентов, чиновников. Алексей Дикий исполнял роль служащего в суде. У него была целая фраза: «Проходите, проходите, нечего в коридоре стоять». Он удивительно точно выразил эпоху пьесы Толстого и характерные черты судейского.

В этой «роли» Дикий имел оглушительный успех. «Свет его заметил».

В роли следователя удачно дебютировал в театре молодой актер И. Н. Берсенеv; он получил признание.

Из своей «гувернантки» мне тоже хотелось создать «образ». Я старалась ее «пережить». Фантазировала вовсю, но ничего не достигла. Станиславский как-то сравнил текст роли с частью окружности — с дугой. Актер, по мнению Станиславского, обязан дугу текста превратить в окружность, то есть продолжить ее направо, представив себе будущего героя, и налево, приобретя необходимые знания о его прошлом. Чем больше текста, тем длиннее дуга и тем легче соединить настоящее с будущим и с прошлым. Но если актеру, да еще неопытному, дано только одно или же два-три слова, то трудно превратить точку в окружность. Дуга дает почти точные указания на окружность, точка даже не намекает на нее.

В 1942 году я ставила «Живой труп» в Театре имени Ленинского комсомола. Тогда окончательно я убедилась, как трудны для молодых актеров роли с одной короткой репликой, вроде: «Как интересно!» или «Прямо до слез довел!» Огромный опыт и развитая фантазия нужны, чтобы фраза прозвучала органически, чтобы она логически вытекала из прошлого данного персонажа, из его жизненного мировоззрения.

В 1911 году мое «творчество» осталось незаметным для зрителей и для меня самой неощутительным, как ни стремилась я вполне и без остатка «перевоплотиться» в английскую мисс.

Со стороны, благодаря моему высокому росту, могло казаться, что я неуязвима, я же была легко ранимой...

И начала отчаиваться.

И вот — поворот судьбы.

Константин Сергеевич Станиславский вернулся в театр после своего выздоровления от тяжелой и продолжительной болезни.

Станиславский — самое радостное и торжественное, что я встретила в мире сцены: он был человеком во всем значении этого слова.

Ни одному дню своей жизни и жизни тех, кто раз и навсегда поверил в него, не позволил он стать будним днем.

Станиславскому я обязана всем своим существованием на сцене. Без него я бы не удержалась не только в Художественном, но и вообще в театре. Я казалось многим если не странной, то чудной, и в театре сначала отнеслись ко мне настороженно, а может быть, и хуже.

Станиславский не удивился мне и не пренебрег мной, восторженной и робкой, неловкой от застенчивости, бестактной от наивности и от этой же наивности отважной.

Чем я могла ответить ему, кроме как любовью?

Когда сейчас я прихожу в музей МХАТ — в Страну воспоминаний под все густеющей вуалью прошлого, там, в музее, зримее становится для меня пережитое.

В одно из таких путешествий мне задали вопрос: «Хотите перечесть ваши письма к Константину Сергеевичу?»

Что-то сдавило гордо, но ответа не ждали, и вот тонкая пачка писем у меня в руках... Момент отнюдь не лирический: письма дают мне возможность жесточайшей самокритики, встречу лицом к лицу с собой, когда-то молодой. Не я — сегодняшняя буду судить *ту* Бирман, а она даст обо мне свои свидетельские показания...

Какой аккуратный почерк! Это я писала так осторожно, без нажимов? Да как же я решилась писать Станиславскому? А он — великий Станиславский? Он сохранил мои письма?

Читаю: «... когда я пишу Вам, не думайте, что я хочу при кинуться восторженной, неземной натурой. Нет, ничего подобного. Пишу вообще без всякой предвзятой цели, но подчиняюсь совершенной необходимости писать вам. Я ведь стесняюсь говорить с Вами, иногда боюсь встретиться с Вами, а вот писать не боюсь, не боюсь совсем говорить с Вами, когда душа моя чем-то поднята. Тогда я могу говорить Вам, должна говорить Вам. И не сужу себя за это, потому что, несмотря на самое придиричивое критиканство, — я знаю, что говорю и пишу сейчас одну правду и обмануть Вас не могу...»

И на другом листке: «Дорогой мой Константин Сергеевич, как мне сказать Вам слова благодарности за Ваш образ, за Вашу жизнь, за те дороги, намеки на

которые мы успели от Вас принять».

В 1911 году Художественный театр закладывал первые камни фундамента «системы» Станиславского. Весь театр был в движении. Вперед и ввысь Художественный театр вели два человека, совершенно разных, но тогда слившихся в одно: Станиславский и Немирович-Данченко.

В годы «творения» Художественного театра всепоглощающая любовь к искусству убивала в творцах театра все личное.

Не жрецами искусства были они, а творцами его. Не исполнителями кем-то установленных заповедей, не рабами привычного на сцене, а мыслителями, новаторами, ломавшими в искусстве и быте театра все отжившее, все старчески окостенелое.

Владимира Ивановича Немировича-Данченко я знала и понимала меньше, чем Константина Сергеевича. Владимир Иванович был замкнут, и нелегко было понять, как много чувств, страсти к искусству таилось в нем. Когда он вел репетицию и маленькая настольная лампа вырывала из тьмы зрительного зала неколебимые его плечи, а над ними красивую голову мудреца, казался он атлетом воли и мысли.

Актеры Художественного театра бесконечно ценили Станиславского и Немировича-Данченко, но все они, даже самые прославленные, как дети, боялись их. Авторитет Владимира Ивановича и Константина Сергеевича, впрочем, никогда никого не давил. Вверяясь режиссерам, во всем послушные им, актеры Художественного театра никогда не были марионетками. Разница в масштабах дарования никого из них не лишала творческого достоинства. Станиславского и Немировича-Данченко «боялись» только потому, что их любили, ими восхищались.

Вот Станиславский идет по коридору театра. И человек, и явление! Плавно, красиво идет он. Неслышно. И не потому только, что на полу расстелены пушистые ковры, а потому, что он не велит себе звуком шагов нарушить радостную, но сторожкую тишину театра (быть может, кто-нибудь, где-нибудь репетирует сейчас? Так как бы не оборвать паутинки чьего-либо воображения!).

Станиславский входит в репетиционный зал. Иногда улыбающийся, чаще сосредоточенный: сбудется или не сбудется сегодня репетиция?

Актеры ждут его в зале с надеждой и опаской: даже самые знаменитые, самые удачливые из них чувствуют, как далеко вперед ушел от них Станиславский. Они забывают, что, движимый неодолимым стремлением идти вперед и вести вперед других, Станиславский все же приучил себя с долготерпением не раба, но героя делать обратные рейсы к тем, кто еще не вполне понял его.

Каждая репетиция Станиславского — урок на всю жизнь: о какой бы частности профессии он ни говорил, эта частность вытекала из целого и влекла за собой целое.

Помню его в начале 20-х годов на репетиции «Плодов просвещения» (я дублировала ввиду болезни М. П. Лилиной роль Звездинцевой). Вижу Константина Сергеевича как наяву: свои большие руки он положил на спинки

двух пустых стульев. Сам весь подался вперед. Впечатление такое, будто он за штурвалом самолета, ведет его по неизведанной еще трассе к ему одному пока еще известной цели.

Станиславский превращается в звукоуловитель. Внутренним слухом он улавливает нарушителей сценической правды. «Не верю!» — вырывается у него при первой фальши.

«Не верю!» — произносит он на разные лады, но это «не верю!» одинаково грозно в любой интонации Станиславского. Оно сражает актера, невзирая на возраст, стаж, характер. Кто покрывается испариной и румянцем стыда, кто холодеет и бледнеет. Горе «капитулянту», тому, кто предается эмоциям и сложит боевое оружие! Горе обидевшемуся, горе себялюбивому — этого Станиславский не прощает. Нет! Красней, бледней (это дело твоего характера), но будь готов к преодолению всего, что мешает тебе овладеть творческой добычей сегодняшней репетиции. Достань носовой платок, оботри испарину со лба, актер! Вытри слезы, актриса (они льются у тебя из глаз)! И трудись!

Трудись, по Станиславскому, — значит обратись к своей творческой природе. Только к ней одной. Не вздумай угодничать перед Станиславским — это тебе не поможет, вспомни, что ты человек и художник, вспомни, что тебе уже знакома и близка «система», цель которой — умение создавать в себе благоприятную почву для творческого воодушевления. Верни себе интерес к работе, воскреси добрые надежды.

Конечно, грозы Станиславского приводили актера в трепет, конечно, велико было желание избегнуть и того и другого; но ни спрятаться в укромном месте, ни обезопасить себя усовершенствованными громоотводами было невозможно.

Грозу надо было пережить, а пережив, улыбнуться вместе с появлением солнца, то есть с улыбкой на разгладившемся лице Станиславского, вместе с рассупившимися бровями, вместе с его: «Вот, вот! Поняли?»

Отцовски нежный, он становился беспощадным к нарушителям законов творчества и человеческой этики.

— Раз что вы — актер, — начинал он свое слово к провинившемуся (то есть, если вы актер), — выполняйте присягу актера:

— Служи народу!

— Отдай жизнь искусству!

— Люби искусство в себе, а не себя в искусстве.

Станиславский был против жаждущих жизненных лакомств, против богемы, лени, равнодушия, эгоизма. «Трудись», — повторял он, делом и личным примером подтверждая свой завет. — Трудись и не смей уставать. Не смей хныкать, не тяни руку за скидкой себе. Не испрашивай индульгенций: не говори, — тебя надо простить, потому что сегодня ты еще слишком молод. Ведь завтра неизбежно скажешь ты, что уже слишком стар.

Только исполнивший эти заветы Станиславского может получить право сказать: Станиславский — мой учитель.

Актер, по определению Станиславского, должен быть активно мыслящим, зорким к миру, чутким к людям, к себе. Должен быть «внимательным, веселым и бесстрашным».

Таким был он сам.

Он мог быть и несправедливым, мог причинить человеку и жгучую боль. Постоянной была только любовь его к искусству, но к актерам менялся он резко.

Вспоминаю одно из бесконечных возобновлений «Синей птицы». Вел репетицию сам «К. С.» (мы звали его иногда «Ка-Эс»). Гиацинтова репетировала роль Митиль, Дурасова — Тиль-Тиля, я — Ночь. Ну, и досталось нам в ту репетицию!

Лишь одна Гиацинтова избежала крушения, потому что на грозный оклик «Ка-Эс»: «Софья Владимировна!» — таким тоненьким и дрожащим голосом ответила: «Здесь!», что в темноте зрительного зала загрохотал могучий, добрый смех Константина Сергеевича.

Надо мной же в тот день разверзлись «хляби небесные». А после разгрома всех и вся Константин Сергеевич пошел обедать в столовую театра; был 20-й или 21-й год. Меня он позвал с собой, но не обедать, а репетировать.

Константин Сергеевич сел за стол, повязался белоснежной салфеткой. Собственно, только салфетка напоминала настоящий обед, так как щи, которые были поданы Константину Сергеевичу, даже при моем, несколько гипертрофированном, воображении никак нельзя было принять за щи — вода, а в ней темные «лепестки» лежалой кислой капусты.

— Присядьте! — обратился он ко мне в самом начале трапезы.

Я села, как садятся пианисты, — на самый кончик стула.

— Давайте начнем. Я буду Кот. Какая первая реплика Ночи?

Я молчала.

— Слушаю, — сказал он, с аппетитом принимаясь за «щи».

Я молчала. Он взглянул на меня.

— Что же вы? Соляной столб? Опять?

(«Соляным столбом» Константин Сергеевич назвал меня в четырнадцатом году, когда я, бывало, «столбенела» на репетициях «Хозяйки гостиницы», готовя роль Гортензии — первую мою большую роль в МХТ.)

Я молчала.

К. С. (*уже нетерпеливо*). Ну, что же?

Я (*хрипло*). Не могу.

К. С. Что?

Я. Не могу.

К. С. Чего не можете?

Я. Реплику...

К. С. Что?

Я. Реплику... не могу...

К. С. Ничего не понимаю...

Я. Не могу... вам я... реплику... Первую...

Ложка в руке Константина Сергеевича остановилась. Он начинал гневаться.

К. С. Бог с вами, — какая-то вы непонятная: «не могу», «не могу». Что такое? Чего не можете?

Я. Она на «ты».

К. С. Что-о? (Интонация такая, какая бывает при разговоре с кретинкой.)

Перестаньте упрямяться! Я вас спрашиваю: какая у вас в роли первая реплика? Отвечайте! Немедленно!

Я (*быстро*). Ты опять шатался под дождем и снегом на крышах?

К. С. Ну вот, можете, значит? Молодец! Еще раз! Давайте! Слушаю!

Опять молчу. Чувствую, что стою на самом краю обрыва, чувствую, что мешаю человеку после трудов спокойно проглотить капустную похлебку, мысленно клянусь себя, но молчу, все-таки молчу... И вдруг я всхлипнула.

— Что такое? — испугался Константин Сергеевич.

Вместе со слезами прорвались у меня и слова:

— Не могу, не могу я вам говорить «ты» и «шатался по крышам». Не могу! Простите меня, пожалуйста, Константин Сергеевич! Не могу представить, что вы — Кот...

Сдвинутые брови Константина Сергеевича разомкнулись, и глаза его потеплели.

— Я не сержусь... Но как же это так? А где «вера и наивность»? Вы же актриса? Значит, не в кругу. Значит, не имеете понятия о сценическом общении. Ай-ай! Что же так? Давайте разберемся.

— Не надо разбираться, Константин Сергеевич. Это оттого, что мы в столовой. На сцене легче, а за обедом, в столовой, я не могу. Не могу.

— Ну вот опять: «не могу». Ну-с, сегодня, очевидно, репетиция у нас с вами не выйдет. Отложим до завтра.

Я встала.

— До свидания, Константин Сергеевич! Простите меня!

Он протянул мне свою большую, теплую руку.

— Отчего же вы так? Не в форме? А?

(Звук «а?», когда Константин Сергеевич бывал озадачен, произносил он каким-то тонким, почти детским голосом.)

— Вы так обругали меня сегодня на репетиции. Назвали меня «тлей».

Станиславский огорченно посмотрел на меня.

— Вот все вы такие... Обидчивые... А что же мне делать? Ведь я тоже человек. Могу я о вас свое мнение иметь?

Заметив, что этим вполне законным вопросом убивает мои надежды, поспешил отослать меня:

— Ну, хорошо, хорошо. До завтра!

Я ушла. Удивительно то, что по Камергерскому переулку шла я до невозможности счастливая. Вспухли глаза и нос, но на душе чисто, свежо, тепло, как после летнего щедрого ливня.

Как умел он собрать воедино «разобранного по косточкам», умел попрыскать отчаявшегося живой водой восстановления.

Роль Ночи я получила много позже, в первые же годы пребывания в театре я, как и прочие молодые сотрудники, участвовала большей частью в народных сценах. Народные сцены — первые ступени высокой лестницы актерского искусства. Я со всей силой хотела бы подчеркнуть, что ступени — первые, а не низкие, что они ведут вверх, а не унижают.

Творцом народных сцен МХТ был Василий Васильевич Лужский, блестящий характерный актер. Огромный труд, талант, изобретательность вносил он в постановку их.

От участников массовых сцен в Художественном театре требовалось многое: внутренний слух, особый такт, ритмичность, фантазия, выразительность. Пребывание на сцене и безмолвное не смело быть беззвучным. Актер должен был звучать в толпе, как тот или иной инструмент в оркестре, как нота в клавише, — точная и необходимая. Народные сцены безжизненны, если участники их действуют лишь по указке режиссера. Если смех — только технический прием, если рыдания передаются внешней дрожью плеч, если платки прикладываются к сухим глазам, а сочувствие герою пьесы выражается гримасой лицевых мускулов, то это не искусство, а оскорбление его. Недопустимо хоть на мгновение находиться на подмостках вне «образа».

Кто из видевших не помнит массовую сцену «Мокрого» в «Братьях Карамазовых»? «Гуляет» Дмитрий Карамазов. Хоры, пляски, вихрь... Василий Васильевич Лужский, постановщик этой знаменитой и многих других великолепных массовых сцен в МХТ, умел довести до ума и до сердца каждого участника этих сцен не только его «партию», но и всю партитуру, как это делается в образцовом оркестре. В. В. Лужский понимал, что дивного согласия многих нельзя достичь только административно. Он умел вскрыть в каждом участнике народных сцен его творческую сущность. Но не только не топтал человеческого и творческого достоинства, но в каждом заботливо выращивал художника. Василий Васильевич воздействовал и на равнодушных своей страстной любовью ко всему в театре, любовью, даже скрываемой им, тем не менее такой для всех явной. Массовые сцены у Лужского были музыкой — не шумом. У него был план строгий и стройный, выверенный им и глубоко прочувствованный. Василий Васильевич не давил ничьей инициативы, наоборот, ее-то он и добивался от каждого. Разве партитура музыкального произведения, которую знает, понимает, уважает и в которую верит музыкант, «давит», ущемляет его?

Выходы в народных сценах Художественного театра воспитывали в начинающих актерах не только искренность, но и мастерство.

Участие в народных сценах и даже в шумах за кулисами может приносить полное творческое удовлетворение в том случае, если спектаклю, в котором ты занят, веришь. Вот, например, когда выходишь на сцену в «На дне», хотя бы монашкой — сборщицей даяний, и только высунешься через дыру забора во двор ночлежки — всему там веришь. Те несколько минут, а то и секунд, которые отведены тебе «ролью», живешь с доверием к сцене и к себе. Такие «выхода», в которых крепнет вера в реальность сценического существования, вносят свою лепту в золотой фонд артистического опыта.

Или выход ряжеными в «Трех сестрах». Действительно попадаешь в дом Прозоровых. Будто печку только что здесь истопили. И кажется тебе, что и за стенами этого жилого дома не кулисы, а город, провинциальный город, и чувствуешь, что святки. И зима. И снег так хорошо хрустит, едва отойдешь от крыльца дома, и будто сейчас помчишься в розвальнях, и зазвенят, засмеются

бубенчики...

Годы моей и моих сверстников актерской юности прекрасны тем, что участие в народных сценах спектаклей Московского Художественного театра позволяло близко видеть блистательных его актеров.

Мы стояли с ними на одних подмостках. Наблюдая их игру на сцене, их отношение к труду, поведение за кулисами, мы проходили наши «актерские университеты».

Вот последняя картина «Живого труп» — картина «Суда». Абрезков — Станиславский, высокий, элегантный, с седыми усами, весь в черном, был, казалось, именно тем Абрезковым, который представлялся Толстому в его поэтическом видении. Проходили под руку «подсудимые»: Каренин — Качалов, петербургский барин-камергер, глубоко захваченный свершающейся катастрофой, но внешне идеально сдержанный. И Лиза — Германова, женщина с глазами и бровями такой красоты, что через столько лет они живы в моей памяти... Эти три человека, созданные трудом и вдохновением великого писателя, трудом и вдохновением замечательных актеров и режиссеров, делали всего лишь несколько шагов по сцене, а свершалось чудо театра: декорация действительно становилась коридором суда и возникал перед глазами зрителей страшный мир, где сословные предрассудки так извращали жизнь.

«Московский Художественный театр не нанимает, а коллекционирует своих артистов», — писал Станиславский. В этом был залог творческой слитности всех работников театра, этим достигался высокий уровень трудовой дисциплины, чем так дивно, так разительно отличался Художественный театр от других театров.

Нет ржавчины ядовитее равнодушия, нет ничего бессмысленнее, чем существование в театре без любви к нему. МХТ был таким, что нельзя было проводить в нем свои дни равнодушно не только актерам, но и работникам технических цехов.

«Мы — люди тени, но и тень этого театра светла», — сказал в день двадцатилетнего юбилея МХТ один молодой капельдинер.

Такие определения рождаются только в сердце и не могут быть вызваны никакими корыстными соображениями. Я верю этим словам.

После «гувернантки-англичанки» второй моей «ролью» в Художественном театре было одно из многих чудищ — тролль в спектакле «Пер Гюнт».

«Пер Гюнт» — постановка трех режиссеров: Вл. И. Немировича-Данченко, К. А. Марджанова и Г. С. Бурджалова. Из них К. А. Марджанов тогда только что вступил в Художественный театр. Он был человек высокоодаренный, но много надо было «съесть соли» тем, кто вновь входил в Художественный театр. Много надо было, чтобы сродниться с ним в методах работы, чтоб принять к душевному сведению все творческие установки театра.

Репетиции народных сцен «Пер Гюнта», помнится мне, были какие-то шаткие. У нас, участников этих сцен, не было почвы под ногами. Не было Василия Васильевича Лужского, и не чувствовалась рука, неукоснительно и планомерно направляющая нас к намеченной цели. Только одна картина спектакля полностью удалась театру: «Смерть Озе». Блистателен был здесь Леонидов — Пер Гюнт и бесконечно трогательна Софья Васильевна

Халютин — Озе.

В «Пер Гюнте» было несколько массовых сцен. Самой тяжелой, по самочувствию участников, была сцена в подземном царстве. Деформировались не только лица актеров, но и руки их и ноги. На трико нашили какие-то наросты, закорючки, но дьявольская по сложности работа портных ничем не помогла актерам, наоборот — давила. Нам не удалось оправдать внешней формы спектакля, наполнить ее содержанием. Мы ли не поняли режиссеров? Режиссеры ли не сумели довести до нас свои творческие намерения? Но бесспорно, что спектакль «Пер Гюнт» не был проникнут вездесущей и горячей мыслью. Неоправданная форма раздражает зрителей, терзает актеров.

В спектакле «Пер Гюнт» разочарование участников и зрителей начиналось с декораций: грудами пестро, по безжизненно раскрашенных камней забито было все на сцене.

Самый воздух на этом спектакле был какой-то мертвый. Неоспоримо, что оформление сцены «дышит» или «не дышит». Подмостки построены из простых досок, но они могут быть то паркетом, то дном реки, то лугом. Декорации из фанеры и холста умением и талантом театрального художника превращаются то в дом, то в лес, то в горы, то в дворец, то в лачугу. Но не только искусством художника-оформителя свершается перевоплощение сцены, — оно результат веры актеров в правду сценического оформления.

Вера актеров уверяет и зрителей.

В «Пер Гюнте» не было жизни и правды, словно режиссеры и мы, исполнители спектакля, забрели в сторону от прямой дороги, как Пер Гюнт, последовавший за Кривой от прекрасной и чистой Сольвейг.

От «Пер Гюнта» мысль моя переходит к «Гамлету». Станиславский пригласил для совместной работы над Шекспиром Гордона Крэга, режиссера с мировым именем. Крэг был и художником спектакля.

Для второй картины трагедии сцена была превращена Крэгом в золотую гору. Высота горы достигала предела, едва допустимого даже великолепно оборудованной сценой МХТ. Эта высокая золотая гора двигалась. Она составлялась не только из деревянных помостов, но и из людей в золотых плащах, в золотых колпаках, плотно облежавших головы. Люди располагались на деревянной конструкции так, чтобы символически выразить феодальную лестницу: наверху — король и королева, ниже — придворные; вплотную к подножию Клавдия и Гертруды примыкали места приближенных, ниже — менее знатных.

Придворные дамы были одеты в золотые плащи так же, как и мужчины, но с накладными животами. Из прорезей золотых колпаков свешивались длинные, почти до колен, косы, перевитые парчовыми лентами.

Животы вызывали насмешки. Мы на сцену выходили, как на казнь. Костюмы придворных дам весили только немногим меньше пуда, некоторые дамы теряли сознание от долгого стояния на ногах. Гордон Крэг не говорил с нами лично, и нас не коснулось непосредственно тепло его режиссерского замысла. Мы считались с его требованиями, а не с его мечтой.

Вначале Гордон Крэг хотел, чтобы был один огромный золотой плащ со

многими отверстиями, в которые должны были просовываться головы придворных в золотых чепцах, но это желание оказалось практически невыполнимым. Подлезать под один плащ такому количеству людей было бы чрезвычайно трудно, плащ мог бы стать западней: актеры размещались на разных плоскостях. Кроме того, отдельные плащи, сливаясь, создавали впечатление монолитной золотой пирамиды.

Во всяком случае, так казалось зрителям. Но не так было на самом деле. Пирамида составлена была из нас — разных людей в различных душевных состояниях. В «счастливые» спектакли мы, действительно, были внутренне единообразны, но иногда распадались на разных, как осколки разбитого зеркала. И тогда при исполнении величественной трагедии Шекспира случалось много комического. Только актеры могут понять, что такое массовый смех. Это эпидемия. Если смех начался, ничто его не остановит: ни сознание долга, ни страх перед взысканием. Смеху на сцене почти нельзя противоборствовать, разве только воздействует на смеющихся несгибаемая воля кого-то, оставшегося серьезным.

Таковыми всегда были наши «старшие», в особенности Станиславский.

Золото чепца требовало особого тона лица — совершенно белого. Стоило одному-двум запоздавшим на выход актерам не успеть приобрести при помощи грима надлежащую «мертвенную» бледность, как их, будто ошпаренные кипятком, красные лица нарушали общую гармонию и бац! смеха производила свои роковые разрушения.

Хорошо, что Гордон Крэг требовал темноты на сцене, иначе такие «аттракционы» могли бы привести и к полной катастрофе. Желаемой темноты Крэг, впрочем, не добился, он встретил сопротивление Станиславского. Однажды даже приостановлена была репетиция — так ожесточенно поспорили они за режиссерским столом об освещении спектакля. Мы, кто был в это время на сцене, слышали, как Крэг по-французски чего-то настойчиво требовал от Станиславского и как Константин Сергеевич не менее горячо и также по-французски ему возражал.

Очевидно, Станиславский боялся, что темнота, которой так добивался Крэг, утомив внимание зрителей, помешает трагедии Шекспира дойти до их сознания. На Гамлета — Качалова по непреклонному требованию Станиславского направлен был сноп света, чтобы малейшее изменение душевного состояния Гамлета замечалось зрительным залом. Станиславский любил форму, но не терпел ее, лишенной содержания. Качалов был освещен. Если бы он знал, как во время спектакля все мы, придворные, смотрели на него! Отрываясь от короля и королевы и покидая все «круги внимания», сосредоточивались (совсем не по Шекспиру) исключительно на нем. Он был весь в темном. Тусклое серебро отделки костюма подчеркивало отчужденность Гамлета от трона, от суеты золотого двора. Гремели литавры, поблескивало золото одежд, но недвижим был принц. Из мрамора высеченным казалось лицо его. А голос Гамлета — Качалова! Его неповторимые интонации!

Нет, матушка, ни траурный мой плащ,

Ни черный цвет печального наряда,
Ни грустный вид унылого лица,
Ни бурный вздох стесненного дыхания,
Ни слез текущий из очей поток,
Ничто, ничто из этих знаков скорби
Не скажет истины...

Это место, по-моему, было одним из прекраснейших моментов постановки. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что часто весь спектакль существует для двух-трех вдохновенных минут. Такими были эти слова Гамлета.

В то время Станиславский увлекался новым, им открытым сценическим приемом «скрывания чувств», то есть требовал, чтобы актер не тщился выразить внешне то, чего он еще совсем не чувствует, а как бы скрывал то, что он будто бы уже сильно чувствует. Станиславский подметил, что такое «скрывание чувств» способно вызвать чувства. Константин Сергеевич часто употреблял слово «манки» (может быть, он произвел его от «приманки»). «Манки чувств, манки фантазии», — говорил он, и лицо Станиславского при произнесении им этого слова становилось настороженным, хитрым, как у рыбака и охотника в ожидании драгоценной добычи, или совершенно детским, как в предвкушении подарка. Чтобы вызвать в себе чувство, требуемое пьесой, надо было его заполучить в эти самые «манки». Актеру надо было так распорядиться своим внутренним миром, чтобы ощутить в себе наличие «скрываемого» чувства. Очевидно, этого удалось достичь Качалову. Качалов — Гамлет «скрывал» отчаяние, каким наполнила его душу трагическая кончина отца. От этого и самому Качалову, и всем на сцене, и всем в зале верилось, что отчаянию датского принца нет исхода и что, кроме широкого кожаного пояса, Гамлет крепко-накрепко опоясан еще и безмерным одиночеством...

Наши «отцы» жили на сцене. Искусный обман не мог заменить им правды, и это имело решающее значение в их творчестве. Они сами были еще молодыми тогда и веселыми, но никогда небрежной шуткой, неряшливым словом не оскорбили они сцены и кулис.

Кто из нас — давних воспитанников Московского Художественного театра — не помнит, как великие «старики» готовились к выходу на сцену: у небольшой железной, ведущей на сцену двери, на площадке между двумя маршами лестницы (снизу вверх из гримерных артистов, сверху вниз — из гримерных артисток) стоял небольшой диван; на стене над ним горизонтально было повешено зеркало. Вот на этом диванчике под зеркалом располагались по второму, а то и по первому звонку Станиславский, Качалов, Книппер, Лилина, Москвин, Лужский, Леонидов, Бутова, Грибунин. Молчали или переговаривались — тихо, бережно, будто боялись вспугнуть что-то нежное, хрупкое, чрезвычайно, и не им одним, нужное, ценное.

Слово «ансамбль» Белинский заменил «общностью».

Ансамбль — французское слово. Оно звучит, как ловкая, но внешняя слаженность спектакля, как некий сговор исполнителей пьесы, обеспечивающий

всеобщее удобство и успешность заранее заготовленных театральных эффектов. Общность в игре артистов — это совсем не то, что ансамбль. Общность — это русское слово, оно рождено русской душой. Оно означает единодушие, единомыслие.

Великие актеры Малого театра во второй половине XIX века сумели добиться победной силы общности, но это было у них стихийно, Московский Художественный театр к общности в игре артистов пришел сознательно. «“Система” есть метод к реалистическому воплощению идеи драматурга...» В этом реалистическом воплощении идеи драматурга принимали участие все исполнители пьесы. Режиссеры Станиславский и Немирович-Данченко так строили свою работу, чтобы в спектакле стала очевидной, зримой, звучной и внятной уму и чувству зрителей генеральная мысль пьесы. Идея пьесы переходит в «сверхзадачу» спектакля.

Режиссер-постановщик, по убеждению Станиславского, не имеет права быть только посредником между драматургом и зрителями, режиссер должен быть организатором спектакля. Он не может довериться «самотеку» талантов, а должен, почитая идею пьесы, верно служить ей, то есть обязан так обдуманно вести работу, чтобы стать автором «сверхзадачи» спектакля.

Не смею сказать, точно ли совпадает «сверхзадача» Станиславского и «второй план» Вл. И. Немировича-Данченко, но их близость несомненна.

«... второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, нельзя допускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна»⁵.

Спектакли Художественного театра отличались «общностью» в самом высоком смысле слова.

Быть вместе — к этому стремились все работники всех цехов МХТ, в особенности все актеры добивались солидарности и единомыслия в деле создания спектакля.

Актеры Художественного театра не «делали» ролей. «Образы» были их творческими созданиями. Любезности и комплименты поклонников не могли улестить актеров МХТ, если они сами свою игру не считали художественной.

У каждого актера есть честь и честолюбие — в той или иной пропорции. Бывает, что и при удовлетворенном честолюбии все же голодна честь, но такой душевный голод способен испытывать только истинный художник сцены, истинный артист.

Такое случилось со Станиславским в роли полковника Ростанева в «Селе Степанчикове». Он дошел благополучно до генеральных репетиций, а на генеральных что-то застопорилось в каких-то уголках сознания Константина

⁵ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., «Искусство», 1952, стр. 164.

Сергеевича. Неуловимые нити мешали ему освободиться от самого себя, не давая возможности вполне «перевоплотиться» в полковника Ростанева. Станиславский страдал. Те, кто окружал его, видели его муки. Есть чувства, которые могут выразиться вовне, только когда человек не замечает окружающих, когда он «наедине с собой», когда, хотя и на людях, он испытывает ощущение полного одиночества. Так было со Станиславским в часы генеральной «Села Степанчикова». Мы, загримированные, — на сцене. Станиславский тоже на сцене и тоже в гриме и костюме. Рампа включена, но занавес не расходит: помощник режиссера ждет знака Станиславского. Станиславский недвижим. Недвижимы и мы все. Как куклы в паноптикуме...

Мизансцена к началу последней картины была построена так, что мне (я играла девицу Перепелицыну) было хорошо видно лицо Станиславского — Ростанева. Знала, что смотреть в его сторону сейчас не надо, не полагается, грех, но тянуло неодолимо.

И я смотрела.

Станиславский плакал.

Слезы скатывались по его нагримированным щекам и застревали в наклеенных усах и бороде. Они не были проявлением нервозности, знаком малой или слабой души, — художник творил над собой суд. В нем одном боролись прокурор и подсудимый.

Жестокая внутренняя борьба шла в нем. Он не приглашал защитника, беспощадный к себе. Он вел атаку против самого себя. Признал несовершенным свое творение.

Зачем казнил себя великий артист? Зачем отнимал у себя надежду? Ведь его Ростанев был тогда еще не готов. Не готов для жизни. А не мертв. Ростаневу просто еще рано было являться на свет рамп. Требовалось время, чтобы «образ» дозрел. А времени не было: шла уже генеральная.

В зрительном зале, за режиссерским столом, сидел Владимир Иванович. Он ждал... Станиславский был предельно дисциплинирован. Он вытер глаза большим белым платком, позвал к себе помощника режиссера. Тот подбежал с лицом, перекошенным от волнения. «Давайте!» — прошептал Станиславский.

Дали занавес, и репетиция прошла «без сучка, без задоринки» (для поверхностного, конечно, взгляда). Потом были еще две или три генеральные, такие же преждевременные, такие же губительные для будущего создания Станиславского, а для его дальнейшего сценического творчества смертельные.

Ростанев Станиславского так и не был показан Москве. Станиславского заменил Николай Осипович Массалитинов. Его кандидатура была выдвинута Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко и поддержана Константином Сергеевичем.

В «Селе Степанчикове» я играла приживалку Ростаневых, существо ничтожное, роль эпизодическую, но моя девица Перепелицына, как и Бирман — сотрудница МХТ, принимала самое непосредственное и активнейшее участие во всем, что происходило в большом и значащем так много для обеих доме.

Девица Перепелицына, конечно, не возразила против нового хозяина, как и я — против Массалитинова, одаренного актера, но нельзя было не чувствовать,

что по отношению к Станиславскому была допущена ошибка, ошибка роковая и непоправимая!..

Нового Ростанева вводили в роль около месяца, то есть было потрачено как раз именно то время, какое понадобилось бы Станиславскому, чтобы его Ростанев дозрел.

Настал вечер премьеры. Мы, три молодые участницы «Села Степанчикова»: Корнакова, Крыжановская и я, — гримировались...

Обычно все сотрудницы гримировались вместе в очень длинной, но узкой уборной. По мере улучшения качества игры и повышения степени полезности сотрудниц по три, по четыре переводили в лучшие комнаты.

В вечер премьеры нас, как исполнительниц более или менее значительных ролей, посадили в отдельную артистическую уборную. Помню тихий стук в дверь: стучал Константин Сергеевич. Он вошел.

— Ребятишки, — сказал Станиславский, — я пришел поздравить вас с... премьерой... Вот.

Он протянул каждой из нас по пакету, порывисто повернулся и пошел. Шел так быстро, будто спешил скорее унести от нас печаль свою. А мы пошли за ним. Видели, как он спускался по лестнице второго этажа. Он не слышал наших шагов, думал, что уже один. Великолепная и легкая, несмотря на богатырский рост, фигура Станиславского казалась сейчас сломленной...

Затрещал звонок.

Станиславский вдруг обернулся. Лицо его было восковое, как деревенская церковная свеча. Он посмотрел на нас и как-то нежно и горько нам улыбнулся.

— Второй звонок! Опоздаете! Идите! — прошептал он.

Но мы стояли, стояли до тех пор, пока не захлопнулась за Константином Сергеевичем небольшая дверь артистического входа.

В антракте после первого акта мы развернули пакеты: в них было по большой груше и по яблоку — всем трем одинаково.

Если не считать пропусков по болезни, «Село Степанчиково» — первая премьеры, когда ни на сцене, ни в зрительном зале не было Станиславского.

Два раза пришлось мне слышать от Станиславского одну и ту же фразу: «Я не разродился Ростаневым. Он во мне застрял. Никогда больше не смогу я влюбиться в образ, ничего уже больше создать не смогу».

Не стынет горячее чувство благодарности к удивительным, к чудесным «отцам» моего театрального поколения, к ним, начиная от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и всех первых, до тех, кто занимал в Московском Художественном театре самое скромное положение, но все же горел своим самостоятельным светом, не заимствуя его у «светил».

И в царское время Художественный театр целью своей деятельности поставил служение народу. Как они гордились и радовались любви студенчества! Конечно, каждый из «художественников» желал, быть может жаждал, личного успеха, но они как-то удивительно были верны своему театру, так радовались его славе, печалились его горестями.

В их самоотверженности, в их этике, морали, отношении к искусству, к зрителям было бы нечто близкое к религии, если б все это не являлось

революционным протестом против фальши старого театра, против пошлости его кулис и быта.

Не смирение древних христиан, а самодисциплину, признав ее победительную силу, утверждали наши «отцы».

Они прививали и нам, «детям», самодисциплину, понимая, что она входит в плоть и кровь, тогда как просто дисциплина — вне человека, рождается страхом пред кем-нибудь, пред чем-нибудь и рассеивается, как дым, когда этот кто-то или это что-то перестает грозить.

Приведу один из примеров их справедливой требовательности к тем молодым, кому они оказали честь, приняв их в число «сотрудников».

В год своего поступления в театр я была занята в спектакле «Живой труп»: в двенадцатой картине — «Суд» и девятой — «Ржанов дом». Я должна была за кулисами вместе с талантливейшим молодым актером Петром Бакшеевым производить впечатление трактирного шума: ложками, ложечками, ножами, вилками стучать, звенеть...

Дмитрий Максимович Лубенин, один из старейших капельдинеров и курьер МХТ, пришел ко мне на квартиру и принес с собой толстую книгу вызовов на репетицию. Я вызывалась на «Ржановку». Расписавшись, я просила Дмитрия Максимовича передать Василию Васильевичу Лужскому, что у меня утром экзамен на Высших женских курсах и что могу опоздать в театр.

Экзамен я выдержала, но в театр вбежала с опозданием — репетиция уже началась.

Не решившись сразу занять свое место на сцене, я вошла в зрительный зал за разрешением приступить к своим обязанностям.

На мой поклон никто из «старших» не ответил. И никто — ни слова! Пусть бы накричали, легче было бы... По мановению руки В. В. Лужского я направилась за кулисы исполнять «трактирную арию».

Поведение старших актеров тогда показалось мне несправедливым, теперь я понимаю их: они воплощали пьесу Льва Николаевича Толстого, стремились достойно обнародовать произведение гения, а до того, что я хотела обеспечить себя дипломом преподавательницы истории, им не было дела.

Они были правы, тысячу раз правы.

Они оставляли у порога так любимого ими театра все жизненные заботы, радости, печали и суету.

Они были не бесплотными ангелами, а живыми людьми, с недостатками, погрешностями, но искусству, и зрителям, и нам, молодежи, они отдавали все лучшее свое — вот почему были они любимы всеми при жизни, так чтимы в памяти. Старшие никогда не подчеркивали разницы между собой и сотрудниками театра, но дистанция не могла забыться нами. Расстояние между нами не разлучало нас с ними, но звало к стойкости и верности труду. Старшие во всем были вместе и вели к тому, чтобы и молодежь имела бы основания и право слиться с ними и быть с ними вместе. Не существовало водоразделов между возрастными группами актеров: они сливались в коллективе.

Нас не баловали, нас строго воспитывали.

Мудра пословица: «Береги платье с нову, а честь с молоду».

МХТ ненавидел дилетантизм.

Нам сообщали профессиональные знания: шли систематические занятия и тогда, когда мы были совсем молодыми, и много позже, когда мы уже играли довольно большие роли в репертуаре Первой студии. Так, уже в послереволюционные годы искусство сценической речи преподавал нам в МХТ Сергей Михайлович Волконский.

Он был удивительно похож на Дон-Кихота: всегда в одном и том же спортивном костюме, в обмотках защитного цвета, плотно охватывающих его неимоверно тонкие ноги. Носил усы, стоявшие торчком, как и у ламанчского идалго. Над усами, для довершения этого сходства, высился длинный сухой нос. Еще одна деталь: в правом верхнем кармане своей охотничьей куртки Волконский носил несколько аккуратно нарезанных прямоугольников газетной бумаги — других носовых платков в те годы он не признавал.

Волконский фанатически любил свое дело, но большой знаток, интересный писатель по вопросам сценической речи, он совсем не умел заечь учеников. На уроках сам Волконский горел воодушевлением, нам же предмет его казался безнадежно сухим. Хорошо, что пользу уроков Волконского понимал Станиславский и занятия сценической речью сделал обязательными для молодежи.

На этих уроках производились такие упражнения: кто-нибудь читал вслух, например «Вещего Олега». Читал очень-очень медленно. У слушателей были заранее заготовлены мелкие клочки газетной бумаги. По ходу чтения слушатели делили строчки «Вещего Олега» на «семьи» и обозначали количество членов «семьи» клочками газеты.

Например:

Как ныне (*два клочка*)
сбирается вещей Олег (*три клочка*)
Отмстить неразумным хазарам (*три*),
Их селы и нивы (*четыре*)
за буйный набег (*три*)
Обрек он мечам и пожарам (*пять*)...

Упражнение смешное, но смешно оно только на первый взгляд. В каждой фразе от точки до точки действительно слова кустятся семьями. Степень родства определяет близость между словами. Мы же на сцене часто пренебрегаем родством слов, отрываем «мужа» от «жены», «дочь» от «родителей», «брата» от «сестры», а вводим в семью «соседа» или «соседку», в свою очередь, оторванных от их родной семьи. Это беззаконие: незаметно для себя, но крайне заметно для аудитории мы нарушаем законы логики и тем чрезвычайно затрудняем восприятие слушателей.

Уроки Волконского в этом смысле были уроками логики.

Влюбленный в красоту русской речи, он сравнивал согласные с набережной, гласные — с рекой. В гласных таилось, по его мнению, все волшебство интонации. Фразу из «Онегина»: «Счастье было так возможно, так близко!» — Волконский заставлял нас произносить только одними гласными, без согласных,

ставя перед нами задачу передать тоску Татьяны через (а е)... (ы о)... (а)... (ооо)... (а)... (и о)! Волконский хотел, чтоб мы, соскучившись без согласных, затем вполне оценили радость свидания с ними.

Рвение Волконского, к нашему стыду, пропадало зря, может быть, оттого, что сам он был такой колючий и такой неумелый в обращении со своими учениками. Мы отпадали от уроков сценической речи один за другим, не понимая, что занятия эти избавляют нас от дилетантизма — бедствия актеров именно драматического театра. (Дилетантизм в опере и балете очевиднее и потому быстрее наказуем.)

Наступил день, когда, кроме меня — старосты группы, на занятия Волконского не пришел никто.

Тогда произошел между нами такой диалог:

— Мадемуазель Бирман! Что же это? Мы с вами тет-а-тет?

Я. Сергей Михайлович, надеюсь, придет еще кто-нибудь.

Волконский. Надеетесь или же у вас есть основания быть в этом уверенной?

Я. Я думаю...

Волконский (*не дает мне закончить фразу*). Вы «надеетесь», вы «думаете»? Очень хорошо. А я? Что мне прикажете делать?

Я. Подождем.

Волконский. Приказываете ждать? Слушаю-с. Подождем.

Ждем. Минуты идут, но... никого из учеников!

Мне стало трудно дышать. Раздражение Волконского росло. Несколько газетных «носовых платков» было уже использовано Сергеем Михайловичем (стояла мокрая осень). Наконец я не выдержала, и, когда он еще раз грозно, но с дрожью в голосе обратился ко мне со своим «мадемуазель Бирман!», со мной случился «припадок», какой бывает у молодых и совершенно не нервных людей: меня сотрясали не то рыдания, не то смех.

Волконский прислушался: «Вы плачете или смеетесь? Я вас спрашиваю, вы смеетесь или плачете?»

Больше я не могла: каюсь, поступила, как гоголевская Агафья Тихоновна; правда, я не сказала: «Пошли вон, дураки», а только выбежала из комнаты.

Уроки Волконского на этом и закончились. Должна признаться, я без насмешки вспоминаю его заботу о ясности смысла, о «семьях» слов, о гласных, о согласных, о красоте и логической стройности речи, о том, что нельзя допускать излишеств в ударениях, что должны ударные слова чередоваться со «стеклянными» — прозрачными, что после ударного слова должна быть пауза, соответствующая силе ударения, и в этой паузе, как после удара большого колокола, какое-то время слышится отзвук его. Уроки Волконского — это уроки логики речи.

Речью и голосом занимался с нами и Станиславский. Конечно, совершенно иначе, чем Волконский, и совершенно с другими целями. Удивительный человек! Он учил не только потому, что так много, всеобъемлюще много знал об искусстве, но и потому, что много, очень много предчувствовал и очень многое хотел еще постичь сам в профессии актера.

Вся жизнь Станиславского была всегда сопряжена с экспериментом, с поисками нового. Он шел дальше, дальше и вперед. Идти ему было не так-то легко. И не потому, что он не умел входить в будущее, а потому, что многие вокруг него боялись непривычного.

Надо добавить то, что иногда термины «системы» Станиславского вызывали к себе недоверие (он не умел давать им красивые названия) или даже насмешки, шутки.

Так, например, его уроки по сценической речи назывались «кваканьем». Этот термин не дошел ни до одной печатной статьи Станиславского и остался только в памяти моих сверстников. Так привычно мы тогда обращались друг к другу: «Ты когда квакаешь?» И незамедля получали ответ, как если бы говорили о какой-то врачебной процедуре: «Я в половине восьмого». «Квакали», как только Константин Сергеевич бывал свободен.

В чем же оно заключалось, это самое «кваканье»?

В том, что мы сами себе задавали вопросы и сами же себе отвечали. Станиславский заставлял нас задавать вопросы действительно вопросительно, а в ответах выражать силу утверждения. Вопросы задавались высоким голосом, а на ответах мы басили.

Станиславский вызывал каждого из нас на эти занятия. Он хотел уничтожить «щель» (так он называл узкий диапазон голоса).

Читаю в его книге: «Моя жизнь в искусстве»: «... как мы смешны теперь своими доморощенными средствами и приемами речи с пятью-шестью нотами голосового регистра».

«Для себя самого, — пишет он тут же, но несколько выше, — я жестоко провалился в роли Сальери».

И непосредственно после этого следует: «Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

Результатом этого явились занятия с молодыми актерами на дому у Станиславского, занятия, которым он отдавал каждую минуту своего времени. Он воровал у себя часы отдыха, сна, разговора с близкими.

Станиславский любил музыку, пение и сам хорошо пел. Он хотел, чтобы актеры умели ценить пластику интонаций, чтобы возненавидели серую краску голоса.

«Мучительно не быть в состоянии верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя», — пишет он.

Раньше всех и ближе всех подошел Станиславский к искусству советскому. Он пророчески предчувствовал героику новой жизни, какая пришла на просторы его родины. Он всегда ощущал связь с народом, пусть только через искусство. Расширить диапазон наших голосов хотел он, чтобы уничтожить и «щель» наших взглядов, интересов, чтоб раздвинуть шире горизонт. Он знал, что придут пьесы о героях, и боялся, что мы не сумеем их выгов о р и т ь .

«... я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно; что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы».

Станиславский опасался, что «пологость» — равнинность интонаций, какая «идет» пьесам Чехова (при условии приверженности актера к чеховскому же ярчайшему подтексту), не подойдет пьесам героического репертуара.

В драматическом театре есть межа, отделяющая сцену от зрительного зала. Это место оркестра или же просто авансцена — расстояние от сцены до первого ряда. Два-три метра — дистанция пустяковая, но психологически эти два-три метра — бездна.

Через эту бездну перелетает к зрителям и проникает в их сознание и сердца только то слово, которое произнесено актером «прекрасно по форме и глубине», то слово, от которого у зрителей полное впечатление единства мысли и звука.

Обязанность актера — связать собою два искусства: литературу и музыку. При произнесении со сцены слов роли достигать единства мысли и звука. Василий Иванович Качалов достигал этого. Помню одно из его последних выступлений. Был вечер памяти Вахтангова. Василий Иванович прочел пролог из «Анатэмы» (Вахтангов когда-то очень удачно копировал Василия Ивановича в этой роли; поэтому только Качалов выбрал «Анатэму»). Мы все читали театральные мемуары, легенды об актерах, верили им, не верили, но в этот вечер Качалов подтвердил легенды: совсем без грима, в обыкновенном пиджаке, властью вдохновения он схватил всех, сколько нас было в зале, взметнул куда-то вверх, чтобы потом одной фразой: «Я буду тихим!» — низвергнуть с высоты.

«Я буду тии...и...и...и...хим!» Букву «и» в слове «тихим» Качалов протяжно пропел. Но это не было певческим «фермато», здесь были отчаяние Анатэмы, и лицемерие его притворного подчинения, и жажда власти, и мятеж, и боль, и ужас страшного падения. Тянущееся «и» казалось «змеей, людьми растоптанною вживе, песок и пыль грызущею бессильно»...

Были у нас обязательные для всех уроки пластики, акробатики, ритмики по Далькрозу, пения.

В 1914 году я сыграла свою первую большую роль. Передо мной тоненькая тетрадка, тщательно переплетенная в синий холст, с парчовой полоской на нем. На первой странице напечатано на машинке:

«ТРАКТИРЩИЦА»

Роль Гортензии.

А дальше собственноручно Константином Сергеевичем написано:

«1913 год. Сентябрь 2. Москва

Роль поручается С. Г. Бирман.

К. Станиславский».

Это было почти пятьдесят лет назад. С тех пор прошла почти целая жизнь, но эхо чувств, испытанных мной тогда, отчетливо звучит во мне и сейчас.

Счастье пришло ко мне неожиданно-негаданно, как раз в тот день, когда я пришла к жестокому заключению, что актрисой Художественного театра мне ни за что и никогда не стать. Что нет мне пути в жизнь сцены вообще. Было уже часа три дня, но ни вставать, ни ходить, ни есть, ни встречаться с кем-либо мне не хотелось.

В дверь моей комнаты постучали. Я жила в квартире, в которой находилась частная библиотека, поэтому входная дверь почти весь день была открыта.

— Кто там?

— Лубенин.

— Дмитрий Максимович?

— Я.

На пороге моей комнаты появился капельдинер Художественного театра Дмитрий Максимович Лубенин. Он был с большой книгой — книгой вызовов на репетиции.

— Что, Дмитрий Максимович?

— Поздравляю! (Он сказал: «Проздравляю!»)

Сердце дернулось в моей груди.

— С чем поздравляете?

— С ролью. Большой. В «Хозяйке гостиницы».

— Что-о? Что вы говорите? Трактирщицу ведь играет Ольга Владимировна Гзовская. Других женских ролей там нет.

— Видать, еще какая роль найдется и для вас и для Кемпер Марии Николаевны. Сегодня распишитесь, а завтра сами все подробно разузнаете.

Я расписалась каракулями, так как рука с пером танцевала не то качучу, не то мазурку...

— Поздравляю, — сказал еще раз усатый вестник счастья, вместо того чтобы сказать мне «до свиданья».

На репетициях «Трактирщицы» я пережила все, что полагается пережить почти ученице в период подготовки первой в жизни большой роли. Да еще в таком театре!

Длиннен путь от возможности к действительности, от замысла к воплощению, от пьесы к постановке ее, от роли в тетрадке к «образу».

В 1914 году не в обычае были стенографические записи даже важнейших творческих совещаний, тем более репетиций. Актеры надеялись на свою память и редко кто записывал ценнейшие высказывания Станиславского об искусстве сцены. Дорожили главным образом теми его замечаниями, которые непосредственно относились к данной роли. Это и понятно. Станиславский во всем объеме своего таланта и знаний не мог быть вполне доступен всем актерам, хотя довести до их сознания свои большие и новые мысли, свои открытия он так страстно, так неутомимо стремился.

Помню, как настойчиво Константин Сергеевич предлагал исполнителям отделять одну от другой все перемены в жизни роли, отмечать малейшую излучину судьбы данного действующего лица. Артисты, занятые в спектакле, в особенности молодые, присутствовали на всех, без исключения, репетициях «Хозяйки гостиницы». Станиславский требовал от каждого знания всего спектакля, а не только своей роли. Он добивался от всех полного и действительного понимания его режиссерских намерений. Он ждал от каждого актера внутренней спаянности с общим в спектакле. Чрезвычайно чутко Станиславский ощущал характер эпохи пьесы и ярко говорил о нем. Завершающим в работе над ролью Станиславский считал тот момент, когда

актер овладевал почерком драматурга.

В работе «за столом» происходило деление всей пьесы на режиссерские и каждой роли на актерские куски. Приведу для примера куски первой и второй картин пьесы «Хозяйка гостиницы». Выписываю их так и в такой нумерации, как они были названы Станиславским и как сохранились они на полях тетрадки.

ПЕРВАЯ КАРТИНА

- 1) Пикируются — борьба за первенство у Мирандолины.
- 2) Разное отношение у Фабрицио.
- 3) Скандал соперников.
- 4) Выход кавалера, равнодушие к предмету их спора, презрение к женщине или: Третейский суд.
- 5) Выход Мирандолины, решительное соревнование графа и маркиза перед Мирандолиной.
Завязка пьесы — оскорбление женщины, грубость кавалера.
- 6) Озлобление женщины.
- 7) Ревность Фабрицио.
- 8) Скрытая злость Мирандолины (вымещает на маркизе и других обожателях).
- 9) Женское самолюбие и самоутешение. (Притихла, но затаила месть.)
- 10) Мирандолина хочет мстить, вырастает препятствие — ревность Фабрицио.
- 11) Устранение препятствия (Фабрицио затих).
- 12) Наслаждение холостяка.
- 13) Соперничество с графом. Заем денег.

ВТОРАЯ КАРТИНА

- 1) Приезд актрис.
- 2) Бросают пыль в глаза.
- 3) Приготовление к встрече с Мирандолиной.
- 4) Проницательность Мирандолины.
- 5) Остаются.
- 6) Приход маркиза. Хочет удивить Мирандолину.
- 7) Представление друг другу.
- 8) Подарок платка.
- 9) Желание удивить Мирандолину и дам.
- 10) Ловкий прием Мирандолины (принимает платок). Э л е г а н т н о .
- 11) Обдирают маркиза. Г р у б о .
- 12) Мораль Мирандолины.
- 13) Второй напор дам.
- 14) Маркиз просит отпуска у Мирандолины.
- 15) Третий натиск. Разгар.
- 16) Выход графа. Хочет поразить Мирандолину, убить маркиза.
- 17) «Не прогадать бы» (у д а м).
- 18) Турнир графа и маркиза.
- 19) Опять ловкий прием Мирандолины. Принимает бриллианты.
- 20) Глумение победителя над маркизом.
- 21) Страшный натиск на графа.
- 22) Новая победа графа и полное поражение маркиза.

Такое деление на куски было содержанием первоначальной фазы работы над пьесой и ролями.

Это фабульные куски, краткий пересказ акта или картины, конспект ее.

Конспекту надлежало быть логичным и последовательным. Чем короче названия кусков, тем лучше. Стремилась определить кусок одним словом, преимущественно именем существительным, но допускались и целые фразы, характеризующие ту или иную переменную в ходе действия акта или перемены в состоянии «образа». Длинная фраза рассеивает, а одно слово как бы впитывает в себя всю густоту происходящего.

Кусок, удачно названный именем существительным, активизирует мысль актера, затрагивает слегка его воображение, но не приводит к определению внутреннего действия сценического образа.

Имя существительное или фразу, определяющую кусок, надо, по Станиславскому, превратить в глагол, притом глагол в неопределенном наклонении.

Возьму для примера четвертый кусок второй картины — «4) Проницательность Мирандолины».

Как сыграть актрисе «проницательность»? Это так же невозможно, как поймать правой рукой свою же правую руку, зажатую в своей же левой.

Кусок, выраженный существительным, как бы «раскупоривается» глаголом в неопределенном наклонении, тогда только и начинается внутреннее действие «образа», приводятся в движение «колеса духовной жизни образа».

Как разыгрывался О. В. Гзовской кусок «Проницательность Мирандолины» под режиссерским наблюдением Станиславского? Какое хотение возникает у Мирандолины при встрече с актрисами бродячей труппы?

Мирандолина хочет разведать своих новых постоялиц.

По замыслу К. С. Станиславского и художника А. Н. Бенуа, который, как знаток эпохи, был и режиссером спектакля, Гортензия и Деянира были одеты в театральные костюмы: Гортензия в костюме Ночи, Деянира же наряжена была арлекином (но в юбке).

И вот с задачей разгадать, оценить, расшифровать приезжих выходит на сцену Мирандолина — Гзовская. Помню ее глаза. Они — щупальца, от прикосновения которых не увернешься. И хотя Мирандолина любезно улыбается, опасность разоблачения заставляла нас, мнимых дам, всемерно насторожиться.

Один из глаголов, руководящих Мирандолиной — Гзовской: распознать, оценить разгадать Деяниру и Гортензию, неизбежно вызывал в Деянире — Кемпер и Гортензии — Бирман глагол, руководящий ими: укрыться, отвертеться, улизнуть, перехитрить и т. д. Приводилась в движение воля. Происходило взаимодействие сценических образов, начиналось на подмостках то, чему Станиславский дал название сценического общения.

Глагол в неопределенном наклонении — рычаг, приводящий в движение волю сценического образа.

Помню, как Станиславский печалился пассивностью, бездействием, бездыханностью актера, но помню, как он опасался и внешней взбудораженности, мышечного напряжения, как мгновенно изобличал подражание внутреннему действию вместо подлинного внутреннего действия.

Помню, как он ценил истинное сценическое внимание, энергию, волю, как презирал актерский «вольтаж» (так Станиславский называл наигранный подъем, фальшивое воодушевление).

Станиславский ненавидел театральные маски, был страстным приверженцем неповторимости сценических образов, яркости, рельефности характеров.

Как пример любви Станиславского к характерности беру десятый кусок второй картины — «10) Ловкий прием Мирандолины (принимает платок). Элегантно».

Слово «элегантно» выделено.

Физическое действие Мирандолины как бы очень незатейливо: взять от маркиза платок, а от графа бриллианты — только и всего.

Но вот Станиславский встает из-за режиссерского стола и поднимается на сцену, чтобы показать Ольге Владимировне Гзовской, как Мирандолина принимает платок от маркиза, как она «слизывает» бриллианты графа.

Режиссерские места Константина Сергеевича и Владимира Ивановича Немировича-Данченко находились в среднем проходе партера зрительного зала. Там во время репетиций стоял стол, покрытый сукном. Под опущенными низко козырьками горели лампы. На столе были разложены пьеса, листы бумаги, блокноты, карандаши, эскизы художника.

Вот Константин Сергеевич поднялся со своего места и направился к сцене. Нам со сцены видна его серебряная голова, хотя свет ramпы слепит глаза и делает зал темнее, чем он есть на самом деле. Как красиво ходил Станиславский! Не потому только, что постоянными упражнениями и гимнастикой он развил великолепную пластику фигуры, но и потому, что внутренне был он поразительно ритмичен и музыкален.

В какое неутешное отчаяние приходил Станиславский, когда в его ролях почему-либо нарушалось это столь присущее ему гармоническое слияние мысли, воли, чувств «образа» и движений его тела (в роли Сальери, например).

Но какой величавой, торжественной и вместе с тем летящей походкой шел Станиславский по зрительному залу к сцене, когда до края был он полон творческими видениями и неудержимым стремлением их выразить!

Все на сцене и все в зрительном зале замирали в такие минуты репетиций, ждали творческих взлетов Станиславского, и он всегда оправдывал эти ожидания.

Вот он на сцене и вот он — Мирандолина. Ничто не мешает увидеть в Станиславском грациозную трактирщицу. Ни рост. Ни седина. Ни пиджачный костюм. Как «она» смотрит на платок, который преподносит ей сеньор Форлипополи, сколько лукавого бессердечия к обнищавшему, но чванному маркизу! Да, безусловно, эта «девушка» знает толк в деньгах! Она умеет распознавать и устанавливать цену людям и вещам.

Богатый граф д'Альбафиорита протягивает брошь Мирандолине:

«Граф. Взгляните на это бриллиантовое украшение.

Мирандолина. Ничего себе».

Какой жадный блеск загорается в глазах Станиславского, изображающего

Мирандолину, как он смотрит на брошь! «Она, как лиса, — приговаривает при этом Станиславский, — она, как лиса, а бриллианты — виноград!»

Вот он так близко подошел к руке графа д'Альбафиорита — Вишневого, что бутафорская брошь коснулась отворота пиджака Станиславского, то есть корсажа Мирандолины. «Мирандолина» замирает... В ответ на слова графа: «Чтобы у вас был целый убор, позвольте вам поднести и эту вещь», — слышится нам безусловно «женский» шепот Станиславского — Мирандолины: «Ни за что!»

Так понять и выразить девушку мог в литературе Толстой, Чайковский — в музыке, Станиславский — на репетициях.

Не скажу, чтоб работа над Гортензией шла гладко, хотя теперь кажутся мне чудесными даже репетиционные неудачи. Ни Мария Николаевна Кемпер, ни я дома заниматься не умели. Мы пытались готовиться к репетициям. Ходили друг к другу на дом («домашняя работа», «тренаж и муштра» — термины Станиславского) и учились смеяться. Хохотали часами... до тошноты, до мигрени... На репетицию же приходили обе вне какого бы то ни было душевного равновесия: блаженными были мы от радости и категорически непонятливыми от испуга.

Сколько сил отняли мы у Константина Сергеевича своей радостью и своим испугом!

От сознания огромного значения всего, что со мной происходит, я каменела. У меня тогда была блузка с оборками. Мои руки всю репетицию непрерывно и бессмысленно теребили эти оборки.

— Не обирайтесь, — останавливал меня Константин Сергеевич, — не цепенейте, не обращайтесь в соляной столб. Идите в буфет, выпейте там черного кофе. Идите! Вы срываете нам репетицию, а репетиция стоит две тысячи рублей. Идите!

Очевидно, кофе помогал, кровь бежала быстрее по жилам «соляного столба», и после этих «антрактов» я действительно возвращалась в репетиционный зал несколько более оживленной. Мои актерские плечи были слабы для такой ноши, как ответственная роль Гортензии. Нужно было передать знойный нрав и беспечность итальянки — актрисы бродячего театра. Нужно было показать даму без стыда и совести, но всю пропитанную солнцем. Ведь Гольдони автор не злой. В нахалке Гортензии есть и наивность и веселое, стихийное озорство.

В одной из сцен будущего спектакля нам, Кемпер и мне, надлежало сесть на диванчик, обитый полосатым шелком, и так раскинуть складки своих широких юбок, чтобы покрыть ими колени графа д'Альбафиорита. Он располагался в центре дивана. Рука графа, по мизансцене, должна была обвивать мою талию.

Александр Леонидович Вишневецкий (граф д'Альбафиорита) из желания помочь мне «беспечно» рассмеяться на одной из репетиций стал щекотать меня. Результат получился обратный: я стала совсем деревянной.

— Она не хочет смеяться, — опешил Александр Леонидович. Константин Сергеевич мягко обратился ко мне:

— Представьте, что вы сидите с вашей няней и...

Я не дала ему закончить:

— Константин Сергеевич, я и без няни все прекрасно понимаю. Но так, сразу, я не могу...

Для приобретения женской развязности я прочла толстую книгу «История нравов» Фукса: о кринолинах, мушках, веерах — всех ухищрениях дам и кавалеров галантного века. Не подействовало. М. Н. Кемпер также развязностью не отличалась.

Константин Сергеевич обратился к молодому красивому актеру Болеславскому, который играл Фабрицио: «Ричард! Повезите их двоих (меня и Марию Николаевну Кемпер) в “Яр” поужинать, пригласите... (с легким кашлем) дам повеселее, но... (опять кашель!) поприветнее, и пусть они (это Кемпер и я) понаблюдают и разберутся».

В «Яр» мы не поехали. И без «Яра» обошлись. Постепенно вжились в роли, научились путешествовать по эпохе, ощутили себя в другой стране, поняли весь риск жизни веселых шарлатанок, и репетировать стало легко.

Подошел вечер премьеры «Хозяйки гостиницы». Я все вижу в этом вечере, хотя так давно он канул в Лету, все слышу в нем.

Маруся Кемпер и я — в отдельной артистической уборной. Всюду цветы. Есть цветы и от самого К. С. Станиславского: Кемпер он прислал розовые гвоздики, мне, Гортензии, — красные. Можно ли себе представить, что такое держать в руках цветы от Станиславского?

Мы обе давно в костюмах и гриме.

Первый звонок.

Звонки к началу премьерного спектакля первой в жизни большой роли пронзают насквозь. Второй звонок! По коридору — шаги, звон шпор, стук в дверь, и после нашего «войдите!» входит Константин Сергеевич. Берет нас за руки:

— Отчего холодные руки? — спрашивает.

Константин Сергеевич в перчатках, мы тоже, но через две пары довольно плотных перчаток ощущается холод не только наших, но и его рук: ведь Константин Сергеевич сегодня играет кавалера ди Рипафратта. Он настоящий актер. Он не знает равнодушия привычки. Он страшится сцены, но не страхом труса. В нем — трепет творца. В нем — радость битвы...

У порога сцены в тот вечер Станиславский благословил нас обеих.

— В добрый путь! — сказал он нам.

Мы обе не забываем голос его, глаза его...

Много спустя после знаменательного вечера премьеры «Хозяйки гостиницы» Мария Гавриловна Савина смотрела наш спектакль в Петрограде. Меня, Марию Николаевну и наших Гортензию и Деяниру она отвергла: ни к чему-де мы. Роли актрис обычно вымарывались из этой комедии Гольдони и оставили их только в постановке Художественного театра. Оставили на наше с Кемпер счастье; впрочем, мне, как Епиходову, «приснился агромаднейший паук». Кугель в своем журнале написал: «Наконец на скучном полотняном небе МХТ блеснула яркая звездочка — госпожа Бирман», а в следующем номере

появилось опровержение: «Следует читать: “госпожа Кемпер”»...

Все орошенное слезами по поводу Гортензии забыто мной, помню только горячую радость всего времени работы над этой ролью.

Нас — новичков — и хвалили. Вот фрагмент рецензии Н. Эфроса о «Хозяйке гостиницы»: «... на двух исполнениях необходимо несколько остановить внимание, — на двух актрисах, которые в гольдониевское время были синонимами распутниц.

Если все другое игралось под знаком комедии, да еще комедии “психологической”, устремлялось в сторону переживания, то эти две актрисы игрались г-жами Бирман и Кемпер в явном стиле буффонады. Это было и в их костюмах, и в их гримах, еще больше — в мимике, жестах, интонациях. И это было прелестно, но это шло в некоторый разрез с общим строем спектакля, вносило в его музыку диссонанс. Свою задачу исполнительницы разрешали отлично; но самая задача была поставлена не совсем правильно, повторяю — для данного спектакля, каким он вышел из рук создававших его. И приходило в голову: а может быть правее всех именно исполнительницы ролей актрис-распутниц? Может быть тут-то и сокрыт истинный стиль Гольдони?»

Читаю сейчас эти строки и поражаюсь: как могло случиться, что две неопытные актрисы, почти ученицы, посмели вырваться из строя спектакля, поставленного К. С. Станиславским?

И отвечаю сама себе: могло так быть только потому, что против этого не возразил именно сам К. С. Станиславский — режиссер «Хозяйки гостиницы».

Большей частью Станиславский разрешал мне самостоятельно доискиваться до некоторой сути сценического образа. И эту мою самостоятельность в работе признали и другие именитые актеры МХТ.

Как-то на одной из репетиций «Села Степанчиково» (это было уже в 1917 г.) Константин Сергеевич обратился к старшим актерам и актрисам, чтобы каждый и каждая из них вывели «волевою партитуру» роли у нас — младших.

Мне в «шефы» выдался Иван Михайлович Москвин. Мы отправились на поиски помещения для предстоящих занятий. Все уже было занято, кроме гримерной Константина Сергеевича. У Константина Сергеевича были две комнаты в театре: в одной он отдыхал, в другой гримировался и во время спектакля принимал посетителей. Эта комната была первой от входа. Иван Михайлович ввел меня туда, но сам там не остался: «Ты посиди здесь и подумай над ролью, ты ведь любишь размышлять, а я немного погуляю, проветрюсь и потом за тобой зайду». Он выпорхнул за дверь, закрыв ее за собой, а я осталась в комнате, в которой проходили многие годы творческой жизни Станиславского. Все в ней говорило об искусстве и стало для меня беседой об искусстве актера.

В тишине я слушала говор предметов в этой удивительной комнате...

Даже большая лебяжья пуховка казалась мне торжественной — я не представляла себе, что когда-либо эта пуховка, как все обыкновенные пуховки, могла быть на одном из прилавков парфюмерных магазинов. Ведь она касалась прекрасных лиц Астрова, Вершинина, выхоленных, но жалких щек Гаева, обезьяньих черт Крутицкого и смуглого лба кавалера ди Рипафратта!

А зеркало? Сколько разных людей отразило оно в себе, людей, созданных

великим артистом! Сколько раз гляделся в него Станиславский и верный товарищ его по созданию гримов Яков Иванович Гремиславский!

Карточка Владимира Ивановича привлекла мое внимание. Я подошла и прочла надпись на ней. Это было больше сорока лет назад — не помню ее точно, но мне кажется, что начиналась она так: «Вы мне больше, чем мать...».

Помню тот день, помню чувство жизни — широкой, веселой и могучей, помню такую особенную радость, которую сейчас я и не пытаюсь выразить, ничего у меня не получится, и помню Ивана Михайловича Москвина, который возник на пороге. «Ну? — спросил он. — Хватит? Надумала чего? Пошли!».

Мы вернулись в репетиционную комнату (это было в нижнем фойе), с нами вернулись и остальные опекуны с подопечными.

Станиславскому были сделаны краткие сообщения о ходе работ. Станиславский обратился к Москвину: «Как у вас, Иван Михайлович?»

С волнением ждала я ответа Москвина: утаит или нет он свой «прогул»?

«Работали, — ответил Иван Михайлович, — да она и сама посидит, посидит в углу, покиснет, потом подымет лицо, как сметаной смазанное, глядишь — что-то верное у нее и получается».

К. С. Станиславский (великая ему благодарность) не возразил против моего права на сценическое существование, и только благодаря его огромной доброжелательности по отношению к самым спорным артистическим индивидуальностям могла я перейти через барьеры многих и огромных препятствий, стоящих на узенькой тропинке моего пути к искусству сцены.

Всегда со мной все пережитое в Художественном театре, все, чем щедро делились с нами, учениками и начинающими актерами, замечательные художники, замечательные люди неповторимого театра.

У меня сохранилось несколько записок с маркой «Чайки». Они говорят о моей «карьере» в Московском Художественном театре.

Привожу их:

«Многоуважаемая Серафима Германовна! Совет постановил считать ваше жалованье с 16 июня 1914 года по 15 июня 1915 года в размере 900 руб. (в год, конечно. — С. Б.).

Уважающий Вас *Вл. Немирович-Данченко*».

1 мая 1914 г.

«Многоуважаемая Серафима Германовна! Совет постановил считать Ваше жалованье на следующий год (с 15 июня 1915 года до 15 июня 1916 года) в размере 1080 руб.

С уважением Директор-распорядитель
Вл. Немирович-Данченко».

28 мая 1915 г.

И еще:

«Многоуважаемая Серафима Германовна! С удовольствием сообщаю Вам, что с будущего года Общим Собранием Товарищества решено зачислить Вас в *труппу*.

Вл. Немирович-Данченко».

Наконец, записка от 27 октября 1923 года:

«Дорогая Серафима Германовна! Ко дню 25-летия Московского Художественного театра изготовлен жетон для лиц, проработавших в театре не менее 10 лет.

От юбиляров Театра и как его представитель, прошу Вас принять такой жетон, как выражение сердечной благодарности за Ваш глубоко ценный труд на пользу всем нам близкого и дорогого Театра.

Вл. Немирович-Данченко».

27 октября 1923 г.

Театр праздновал свой 30-летний юбилей. Мне было послано приглашение, в котором значилось: «Ваше место на сцене». Подписано было приглашение рукой Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Эти несколько записок, как вехи, отмечают мой путь в Художественном театре: от перспективы «подворотни» до «Ваше место — на сцене».

Глава четвертая

Студийка Первой студии Московского Художественного театра

«Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию».

А. С. Пушкин

Двадцать восьмого января 1913 года в просторной комнате, меньшую часть которой занимали невысокие сценические подмостки, а большая исполняла роль зрительного зала, бесшумно раздвинулся легкий занавес.

Шел просмотр первого спектакля Первой студии Московского Художественного театра в исполнении молодых его «сотрудников». Зрителями в этот знаменательный вечер были старшие артисты Художественного театра, один из его создателей — Владимир Иванович Немирович-Данченко и несколько приглашенных театром лиц.

Константин Сергеевич Станиславский тоже находился в зале, но в тот вечер он сам был экзаменуемым.

Единственный седой в зале, прославленный артист был взволнован судьбой спектакля больше самого молодого из нас — его исполнителей. Мы ведь рисковали только своей личной судьбой, Станиславский же ставил на карту все свое духовное богатство, испытывал смысл своей творческой веры. На спектакль «Гибель “Надежды”» он возложил все свои великие и тревожные надежды. Этим молодежным выступлением решалась судьба «системы» Станиславского. Быть ей или не быть?

Что помню я — одна из участниц «Гибели “Надежды”» — о вечере нашего первого спектакля? Почти ничего. Так... Сон... Если и думалось что-то в этот час творческого старта, так только о том, чтобы не растерять «свободы мышц», «круга внимания», «зерна», «задач», «сквозного действия» роли, «общения с партнерами». Надо было нам так умудриться, чтобы крайнее волнение не нарушило самого главного в «системе» — творческой независимости от зрителей, углубленности в образ.

О первом студийном опыте в книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславским написано: «Спектакль был показан мне, а потом и всем артистам Художественного театра во главе с В. И. Немировичем-Данченко и известным художником А. Н. Бенуа. Показной спектакль имел совершенно исключительный успех и очень явно обнаружил в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам, простоту и углубленность передачи. Я относил ее не без основания к нашей общей работе “по системе”».

Почти такую же оценку получила наша работа и у В. И. Немировича-Данченко: «Это первое артистическое выступление молодежи дало нам не только радость, но и яркую надежду, точно веру в то, что в этот день происходили крестины сына или дочери Художественного театра».

Что же сказать о днях после спектакля? Похвалы, поцелуи, рукопожатия, ласковые слова и чувства, бесконечно в жизни человечества повторяющиеся, но для каждого нового сердца ошеломляюще новые. Нужно ли описывать утренние зори? Каждый помнит свою молодость. Ни один актер не забудет свой первый спектакль, как и первую любовь свою никто не забывает.

«Гибель “Надежды”» оправдала и все наши личные большие и жадные надежды. Не было неудачников среди исполнителей. Этот спектакль — начало многих актерских судеб, в том числе и моей.

Первая студия — колыбель Вахтангова, Чехова, Колина, Соловьевой, Гиацинтовой, Дикого, Чебана, Дурасовой, Попова Алексея, Попова Владимира, Григория Хмары, Смышляева, Дейкун, Готовцева, Афонина, Анны Поповой, Сушкевича, Бромлей, Кемпер, Попова Сергея, Пыжовой, Бирман.

Был у нас и художник — студиец И. Я. Гремиславский. Он, впрочем, скоро покинул нас.

Был и композитор — студиец Н. Н. Рахманов. Рахманов кровно интересовался сущностью драматургического произведения, решениями режиссерскими и актерскими, поэтому его музыка так сливалась с течением жизни спектакля.

Сурена Ильича Хачатурова нельзя было назвать только помощником режиссера. Он был капитаном каждого рейса спектакля. Он вел его к желанным берегам.

Вахтангов как-то написал шуточную колыбельную:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю,
Тихо смотрит Станиславский
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Полно, не грусти,
В «круг войди», закрывши глазки,
«Мышцы отпусти»!
По камням струится Терек,
Спит и лес и дол,
Злой Сурен ползет на берег,
Строчит протокол.

Протоколов было много: «новорожденные» и младенцы не всегда ведь сознательны.

Итак, о первенце студийном...

Сюжет пьесы Гейерманса такой: Клеменс Босс — судохозяин — посылает в море дырявое судно «Надежду». Делает это преднамеренно: ему крайне желательно получить крупную страховую сумму.

На «Надежде» в море уходят основные персонажи пьесы: отважный Герд, и юный Баренд, и Матис, и другие рыбаки. В море их застигает шторм. Судно и люди на нем гибнут — горе в рыбацьем поселке.

Как мы играли свой первый студийный спектакль?

Жаль, что не могу описать, как внутренне создавались роли моими

товарищами. Ключей, которыми открывали они свои роли, не знаю. Созданные ими образы помню уже в готовом виде.

Лидия Дейкун — Книртье Фермер — вдова рыболова. На плечи актрисы, тогда такие молодые, грузом своей многотрудной жизни навалилась старая рыбачка.

Дейкун — Книртье приходилось отрывать от себя руки сына Баренда (А. Дикого), смертельно испуганного насильственной отправкой в море. С сыновьего заплаканного лица стирала она слезы тоски и видела его глаза, полные мучительного страха. Она вдевала ему в уши серьги с корабликами и этим подарком-взяткой смиряла или только пыталась смирить его упорное сопротивление. Она слышала крики отчаяния, когда стражники волокли Баренда на «Надежду», но ей надо было остаться глухой к стонам сына. Это все было трудно, но Дейкун поступила так, как учил Станиславский: сделала «трудное — привычным, привычное — легким, легкое — красивым».

Баренд — Алексей Дикий. Дикий, как и Баренд, был молод, жизнерадостен и так же, как Баренд, всем существом отрицал холод осеннего моря, мрак осеннего неба. Все в Баренде — Диком призывало к себе жизнь, солнце, радость.

Старшего сына Книртье играл Григорий Хмара, актер удивительного сценического обаяния.

Соловьева — Ио.

Вот села к гримировальному зеркалу женщина с бледным лицом, с усталыми глазами. Немного коричневой краски на веки, и глаза ее наполняются силой и жизнью. Удивительно хорошела Соловьева от грима. Это показатель сценического призвания. Стоило также надеть ей театральный костюм, как мгновенно все движения ее приобретали пластичность.

Веселая вдова Саарт — Анна Попова. Смеялись ее иссиня-черные волосы, смеялся рот жемчугом зубов. Вся ее слегка коренастая фигура дышала здоровьем. Не хотелось, чтоб Попова — Саарт уходила со сцены: уйдет, и что-то будто кругом погаснет.

Гиацинтова — Клементина. С Гиацинтовой связан почти весь мой жизненный и весь сценический путь. Рука об руку прошли мы с ней до сегодняшнего дня. Когда Гиацинтова играла Клементину, была она тогда еще в «коконе». Творческая природа актрисы в этой роли не выразилась, хотя и в Клементине Гиацинтова была женственной, собранной и душевно организованной.

В годы ранней своей театральной юности Гиацинтова уже умела критически относиться к самой себе и аналитически к искусству. Уже тогда сознавала она, что ролью не зажить без внутренней характерности, что без претворения в «образ», без чудесных превращений нет актерского искусства. Гиацинтова — художник умный, твердый, стойкий. Не все могли это заметить в ней в те далекие годы. В театре ее звали «Фиалочкой». Розовощекая, избалованная жизненными успехами, «Сонечка» Гиацинтова всегда и всем казалась жизнерадостной, а между тем в действительности молодая актриса Софья Гиацинтова знала тоску художника, еще не достигшего искомого.

Ей «не шла» Клементина. Не шла ей и Ида Бюхнер — роль в «Празднике

мира» Гауптмана. «Голубые» девические роли поручались актрисе за бархатистые щеки ее юности.

Впервые «вылупилась» актриса Гиацинтова в роли Марии («Двенадцатая ночь»), где явилась она не хорошенькой пай-девочкой, но женщиной, великолепной женщиной. На «Двенадцатую ночь» по многу раз приходили в студию послушать смех Марии, поглядеть, как круглилась шея (не Гиацинтовой, а именно Марии), как красиво оттенялись мраморные ее плечи густым цветом бархатного платья, красного, как вино или розы... Когда актеру в роли удастся обрести «объективность», тогда его сценический образ становится поистине художественным произведением. Таким большим и прекрасным достижением Гиацинтовой была шекспировская Мария.

К роли можно подходить эволюционно, чаще всего так и бывает — приближаешься к образу медленно и постепенно.

Иногда же в роль удается впрыгнуть. Такой прыжок в Марию сделала Гиацинтова.

Трудно прыгнуть так, чтобы сразу и вполне совпасть с образом Шекспира. Большой размах артистического воображения необходим. Требуется смелость, чтобы прыгнуть, и чрезвычайная осмотрительность, чтобы точно рассчитать прыжок. Гиацинтовой это удалось. К Клементине же актрисе не понадобилось сделать и шагу. Клементина стояла с ней рядом. Клементина — не «образ», а просто молодое существо без особых примет.

Моего мужа (по пьесе) и хозяина «Надежды» играл Иван Васильевич Лазарев. Он полностью сливался с ролью жестокого эксплуататора. В жизни Лазарев был добр и жалостлив. Может быть, поэтому-то (из-за преодоленной между собой и сценическим образом дистанции) он и играл Босса так убедительно, кроме тех спектаклей, впрочем, когда моя Матильда слишком смешила его, прикосновением к плечу «мужа» выводя его из «круга внимания».

Изумителен был в образе бухгалтера Капса Сушкевич. Он был похож на краба внешностью и всем существом своим. Будто забился он под камень на дне морском и совершенно слился с дном. Краба не видно, но краб все видит.

Капе видел преступление хозяина, видел рыбачек, потерявших от горя, сочувствовал им, но рабский страх перед хозяином замкнул ему рот, и Капе «воздержался» от свидетельствования против Босса: он, дескать, ничего не слышал, он ведь глухой. В этом месте своей небольшой роли Сушкевич был великолепен. Задавленность зависимого человека выразил он с силой мастера. Александр Блок выделил Сушкевича из числа участников спектакля «Гибель “Надежды”»; с большой похвалой отозвался он о воплощении Сушкевичем образа Капса.

Надо было обладать истинно поэтической проницательностью, чтоб заметить движения во внутреннем мире Капса, внешне такого неподвижного, чтобы почувствовать творческий подъем актера, «сквозным желанием» которого было казаться не подверженным всем волнениям и всяким порывам.

Б. М. Сушкевич почему-то стеснялся своей горячей и романтической приверженности театру, исконности своего к театру призвания. «Надоело мне это, — бурчал он, брезгливо оттопыривая у, — брошу все...» Надо было один

только раз глянуть на Сушкевича в часы репетиции, пусть даже не его постановки, но глянуть так, чтобы он этого не заметил, и становилось понятным, как страстно, как навсегда любил он театр: лицо ходуном, губы шепчут, а то и громко выговаривают слова, причем задолго до того, как произнесет их актер. Левая рука Бориса Михайловича часто хватала клок волос на собственном затылке, и если актер или актриса на сцене фальшивили, казалось — вот-вот вырвет Сушкевич захваченную им прядь.

Сушкевич — своеобразный, своеобразный человек и художник: внешне замкнутый, внутренне он — мятежен. Извилистым был его сценический путь, нередко приходилось ему преодолевать овраги, но все же путь Сушкевича вел к восхождению.

Как режиссер и, в особенности, как актер, Сушкевич выявился в поздний вечер своей жизни — разве не бывает так, что не в полдень, а в час заката пламенной торжественности достигают солнечные лучи?

Радость творческого утверждения пришла к Сушкевичу в Ленинграде, куда для ответственной работы переехал он, расставшись с Москвой.

Хорошая молодежь — активная и артистичная входила в состав исполнителей «Гибели “Надежды”».

Кобус в «Гибели “Надежды”» — первое выступление Михаила Чехова на московской сцене. Михаил Чехов!.. Дивный, как своими творческими высокими достоинствами, так и душевными ущербами — провалами. Антагонистичны мнения об актере Михаиле Чехове: одни осуждают, презирают, другие благоговейт. Но почему «или-или», а не «и-и»?

Почему не признать, что в Чехове, не сливаясь, сосуществовали и победная творческая фантазия и неустойчивое жизнеощущение? Что он был слепой и изумительно зрячий? Мы, те, с кем он соприкасался в работе, чувствовали рту двойственность Чехова.

Помню, мы как-то после вечернего спектакля задержались в нашей гримировальной комнате... Чехов снимал с себя грим Кобуса, я — грим Матильды Босс.

И вдруг Чехов задал мне вопрос: «Серафима! Что ты думаешь обо мне?»

Это было неожиданно, но я не замедлила с ответом: «Ты — лужа, в которую улыбнулся бог».

Я совсем забыла эту фразу, сказанную слету, но Чехов напомнил мне ее через многие, многие годы.

В «Гибели “Надежды”» Чехов играл старого рыбака Кобуса, живущего в богадельне, неразлучного с Даантье — стариком той же, что и Кобус, судьбы. Чехову едва минуло в те годы двадцать лет, но он был актером, умеющим не только впрыгивать в роль, но влетать в нее.

Кто из зрителей подозревал, что старческая кожа на шее Кобуса была продолжением седого плешивого парика, что большими английскими булавками эта кожа пристегивалась к воротнику рубашки?

Никто.

Потому что Чехов клочок материи сделал кожей на старой шее Кобуса, потому что он верил сам и уверял зрителей, что именно такая дряблая шея у

Кобуса.

Потому что умел он какими-то ему одному ведомыми средствами наполнить свои молодые глаза тягостными переживаниями убогой жизни старика, оставляя сердце его отзывчивым к горю других, к не своей радости.

Только в ранней молодости Чехов добивался, вернее — ждал признания. Пожалуй, фамилия «Чехов» требовала, чтобы был признан артистический дар носящего это прославленное имя.

С годами он отделался от припадков актерского тщеславия — велика была власть Чехова над зрительным залом, с поразительной быстротой росла его популярность. Я буду еще говорить о нем, но не пытаюсь определить его: Чехов — явление, мне кажется, никем не расшифрованное. Талант его почти необъясним. Но так силен был Чехов, только пока он прикидал к земле русской. Эмигрировав, он пал как актер. Годы его заграничных скитаний печальны и бесплодны. Там был уже не тот Чехов, которого знали мы, его товарищи по Первой студии и по МХТ.

Напарником Чехова в «Гибели “Надежды”» был Николай Федорович Колин — старик Даантье. Колин был намного старше Чехова, чуть ли не вдвое, — никакой возрастной метаморфозы для роли Даантье ему не потребовалось, но горечь безотрадной жизни, но угрюмость человека, не знавшего счастья, Колин выразил с великим сценическим красноречием. Прекрасный актер!

В роли Мальволио («Двенадцатая ночь») он, по моему убеждению, превосходил Чехова, заступившего его в этой роли (Колин эмигрировал за границу). Мальволио Колина вернее и ценнее Мальволио Чехова, ибо для Колина Шекспир был непререкаемым авторитетом, Чехов же обходился без Шекспира, как обходился и без Сухова-Кобылина в «Деле» и, конечно, без Гейерманса в «Гибели “Надежды”».

С одним лишь драматургом будто слился Чехов: с Гоголем, но и Хлестаков Чехова — это все же единоборство актера с драматургом. Чехов как бы отнял у Гоголя Хлестакова, сделав этот образ своей творческой собственностью. Вот почему Вл. И. Немирович-Данченко подозревал, что Чехов разрешает себе вольность в обращении с текстом великого сатирика. Подозревал!.. но вынужден был признать несправедливость своего подозрения.

Симон, плотник с верфи, — А. П. Бондырев.

В Бондыреве, так помнится мне, чувствовались сила и стойкость человека, который знал море, грозное к рыбаку. Но была в нем и некая излишняя напряженность в изображении этой силы и стойкости.

Маритье, его дочь, — З. А. Журавлева. Роль маленькая. Актриса была очень хорошенькая, очень жизнерадостная. С какой трогательной решимостью готовилась она каждый спектакль «Гибель “Надежды”» пережить трагедию Маритье, невесты-вдовы.

Мы, «студийки», относились к студии благоговейно и, пожалуй, именно потому «расшибали лоб».

Студийцы третировали нас как тупых зубрил «системы» или же как ханжей. Наше «благолепие» их раздражало. И не без оснований. Перед третьим актом

«Гибели “Надежды”» большинство «девушек» покрывались за кулисами большими платками и под этими платками «выжимали» из себя необходимые ролевые «Эмоции». Совершали «душевный туалет». Настраивались на трагедию. Дышали глубоко, стонали, вздыхали. Но не раз из-под платка показывалось чье-то молодое, потное от «душевного туалета» лицо, быстрые глаза оглядывали всех и из улыбающихся губ выпархивал вопрос «местного значения»: «Лидочка, чем ты смазываешь лицо после грима? У тебя кожа, как у ребенка».

И снова под платок, и снова «душераздирающие» стоны: «Ах, ах!»

Пред выходом на сцену «рыбачки» усаживались в рядок. Хранилась торжественная тишина. Эту тишину саркастическим хохотом или даже свистом разбивал какой-нибудь озорник-студиец: «Дуры! Противно смотреть на вас! Чего потеете? Вылупились. Смотрите, а я — фьюить!» И выбегал на выход...

Трюсс, вдова, — Е. П. Щербачева. Я считаю достижением молодой и красивой актрисы, что свою молодость и красоту она зарыла на время, чтобы женщиной смиренной, незаметной, какой-то будто стертой жизненными невзгодами явиться глазам зрителей.

Я играла Матильду Босс — жену судохозяина.

Матильда Босс появляется только в последнем акте пьесы. Матильда — «благотворительница». Она приходит в контору к мужу за деньгами: несколькими талерами намеревается она осушить слезы сирот, вдов, матерей. Почтенной даме лет пятьдесят пять, значит, меня — тогдашней — была она старше больше чем в два раза. Сохранилась фотография в этой роли. Грим наивен и не старит, наоборот, в высшей степени подчеркивает неправдоподобие моей «старости». Удивляюсь, как такие взыскательные художники сцены не обратили внимания на внешний мой вид? Вероятно, мне удалось схватить внутреннюю сущность образа. Станиславский рекомендовал для каждой новой роли вкладывать в себя новый «патрон», то есть как бы некий внутренний механизм, по новым законам действующий, новыми душевными побуждениями к новым целям приводящий. И угадать такой «патрон» чрезвычайно трудно, а уж вложить его в себя и того тяжелее. С чего было мне начать, чтобы пробиться к познанию сердца и мировоззрения Матильды Босс?

Начала я с «губы».

Во мне само собой возникло решение осудить Матильду за ее тупость и бессердечие.

Чтобы быть отвратительной, я искадила рот самой что ни на есть неприятной гримасой, и он действительно получился мокрый, старый и глупый.

Иногда актеру удается ухватить в роли такое одно звено, какое приводит его к обладанию всей цепью. По всей вероятности, зацепить именно такое звено мне посчастливилось в Матильде Босс. Слюнявый, глупый рот, напоминающий собой кошелек с испорченным затвором, приволок за собой и всю даму — одутловатую, с утиной фигурой, с утиными же мозгами. Дама впихнулась в меня так плотно, что еле-еле осталось от нее место для меня самой. А мне необходимо было остаться тут же, неким контролером. Мое собственное сознание молниеносно отмечало мои актерские промахи и достижения. С молодых ногтей

для меня была не только допустимой, но закономерной двойственностью: непосредственная жизнь «в образе» и сознательное, целенаправленное воздействие на зрителей «образом». Я симпатизировала «образу» или осуждала его. Так и с Матильдой: я была не только ею, но где-то, как-то и сама собой. Успевала сливаться воедино с Матильдой Босс, но и со стороны осмеивать ее.

Внешняя характеристика, найденная мной для Матильды, Константину Сергеевичу понравилась. Во время режиссерской работы над «Лекарем поневоле» Станиславский даже предложил Николаю Осиповичу Массалитинову для оглушения образа сложить рот по моему «способу».

В работе над Матильдой я воспользовалась впечатлениями от мною виденных в юности некоторых провинциальных дам. Не раз наблюдала я их неудержимые, но тщетные стремления к «великосветскости», усилия удержать обаяние ушедшей молодости. Как упорно добивались они очарования, ни в коей мере им не присущего.

Два рыбацких передника придавали пышность верхней части Матильдиной фигуры. Я их отбирала у возвращающихся после третьего акта рыбацек. Эти два передника помню я как своих старых и добрых друзей. Стоило подсунуть их под блузку, — ко мне в душу приходил возраст Матильды и ее наивно-идиотическое самомнение. С этой роли, в сущности, и началось мое путешествие по путям и излучинам человеческих судеб, путешествие, которое, собственно, и составляет содержание и смысл актерской профессии, дарит такую неповторимую радость. Возможность выработаться в характерную актрису удержала меня на сцене.

В программе первого спектакля «Гибель “Надежды”» значатся еще такие фамилии:

Матис, жених Маритье, — В. Д. Королев.

Иелле, нищий, — В. А. Попов.

1-й стражник — Д. М. Лузанов.

2-й стражник — А. Д. Попов.

Художник — И. Я. Гремиславский.

Помощник режиссера — В. В. Готовцев.

Можно бы сказать, что роли эти эпизодические, но незнакомо было студийцам, во всяком случае на первых порах существования студии, деление ролей на главные и эпизодические.

Не знаю судьбы Д. М. Лузанова. Потеряла из виду В. Д. Королева. А. Д. Попов, В. А. Попов и В. В. Готовцев достигли всеобщего признания — быть может, еще и потому, что и на заре своего служения искусству не считали мгновением пребывания на сцене унижающей человеческое и актерское достоинство.

Вина нас, теперешних стариков, что мы не научили наших молодых «детей» если не любить, то хоть уважать пребывание на сцене в любом качестве и при любом количестве текста в роли. Мы не сумели этого сделать, как сумели наши «отцы».

И наша вина, что главная роль для некоторых молодых — не мечта, не творческая тревога, а средство «выскочить».

Было особое бескорыстие студийцев, пусть оно продержалось лишь первые

годы существования студии, но важно то, что оно было. Было хотя бы потому, что цинизм вызывал ненависть Станиславского.

Безлюбое пребывание на сцене кислотой проедает веру в поэтический вымысел. Оно бесчестит профессию актера...

Режиссером «Гибели “Надежды”» был Ричард Валентинович Болеславский, талантливый актер.

Постановщик первого спектакля студии не был коренным студийцем. Болеславский значился «фаворитом» МХТ. Играл в театре первые роли. Что же привело его в студию? Тогда, в 1913 году, Болеславский испытывал временный актерский кризис, а он хотел, как и все мы, впрочем, преуспевать. Вот потому-то он «поставил на новую карту» — взялся за режиссерскую работу над первым спектаклем студии. И выиграл!

Болеславский был очень хороший актер, но по своей творческой природе, принадлежал скорее театру представления. Молодой, красивый, предприимчивый, он пригодился даже такому взыскательному театру, как МХТ. Избалованный удачами жизненными и сценическими, Болеславский считал свой успех в МХТ вполне закономерным. Помню показ гримов для «Гамлета». Торжественный акт! В зрительном зале за длинным столом помещался целый синклит. В выпуске спектакля тогда принимала участие почти вся труппа, цех художников-гримеров, цех костюмеров. Показ грима и костюма был как бы первым экзаменом на зрелость «образа», на его целостность. Вызывали на сцену по одному человеку, чтобы этому одному или одной отдать внимание всех.

За кулисами в момент, который сейчас вспоминаю, сгрудились мы — придворные дамы из свиты королевы Гертруды, т. е. молодые «сотрудницы» театра и актрисы филиального отделения.

В МХТ, кроме «сословия» сотрудников, еще было так называемое филиальное отделение, куда попадала только особо одаренная молодежь. Они не были еще приняты в состав труппы МХТ, но были на пути к этой величайшей чести.

Только-только первая из нас приготовилась выйти на освещенную сцену, как ей преградил путь Лаэрт — Болеславский. «Сначала я, — быстро шепнул он нам, — девушки. “Старик” (это Станиславский) меня любит, пропустите меня первым, я сделаю вам хорошую погоду». Не ожидая нашего разрешения, он вышел на сцену. Яркие «юпитеры» представили Болеславского пронизательным взорам тех, кто находился в зале. Его ждал провал.

В письме Станиславского к Сулержицкому об одной из генеральных репетиций «Гамлета» есть фраза: «И боже, как выступили недостатки Болеславского, когда свет осветил его всеми рефлекторами!». Не только о недостатках грима здесь идет речь, а, значит, «Старику», еще чего-то внутреннего и крайне важного не хватало в Болеславском для образа Лаэрта.

Станиславский и Сулержицкий хотели добиться от нас, как от людей и художников, нравственной чистоты жизни, внутренней дисциплины на репетициях и на спектаклях. Болеславский, мне кажется, не отвечал этим требованиям. И, правду говоря, к «системе» Станиславского он относился (за глаза, во всяком случае) скептически. Над всеми «кругами внимания»: малым,

средним даже большим — иронизировал.

В «Празднике мира» — втором спектакле студии — Болеславский играл Вильгельма Шольца. Во время сцены у елки Вильгельм падает в обморок. Вокруг него хлопочут Ида — Гиацинтова, фрау Бюхнер — Попова, фрау Шольц — Дейкун, Августа — я. Правдами и неправдами мы, студийки, добиваемся того, что по нашим щекам текут слезы. Мы радуемся своим «переживаниям», мы «купаемся в собственном соку», но вот у «обморочного» Болеславского открывается глаз, и в этом глазу, вопреки сценической правде, — полная, трезвая до цинизма ясность.

Он шепчет, после того как мы приподнимаем его: «Поворачивайте меня!» Мы ничего не понимаем, но, конечно, выбиты из всех «кругов». Кое-как договариваем текст. Наконец, слава богу, — занавес! Тучей — на Болеславского: «Что ты нам шептал? Куда поворачивать?» Болеславский неуязвим: «Ну и бестолочь вы! Я хотел, чтобы вы повернули меня по направлению к зрительному залу. В обмороке я эффектен». Никаких угрызений совести! Он далее забавляется нашим гневом.

Почему же в таком случае постановка Болеславского «Гибель “Надежды”» имела успех?

Не говоря о том, что работа над спектаклем велась под руководством Станиславского и под наблюдением Сулержицкого, удачно было сочетание Болеславского с «коренными» студийцами. Мы в своем преклонении перед глубиной переживаний опускались иногда на такую «глубину», что уже там, на дне, и оставались, не появляясь больше на поверхность, на свет рампы.

Мы — студийки и студийцы — жили, любили жить в «исканиях», в «сомнениях».

Болеславский — талантливый — не философствовал: «Вера в себя и голос на грудь!» — так подбадривал ой «мятущихся».

В Болеславском была праздничность театра, пусть даже праздничность «зрелищного предприятия». В нем была и несомненная покоряющая сценичность. Наше излишнее глубокомыслие, некая схема нивелировалась его жизнерадостностью. Работа с Болеславским шла весело, и спектакль, носящий печальное название, получился радостным. Работали мы «в темпе». Ценили время репетиций. Его было не так много.

Станиславский пишет: «Были минуты, когда казалось, что нет возможности совмещать занятия молодых артистов в двух местах и что поэтому придется отказаться от студийного спектакля (“Гибель “Надежды””. — С. Б.) и других работ. В минуту колебания я решительно объявил всем студийцам:

“Спектакль должен состояться во что бы то ни стало, хотя бы пришлось сделать невозможное. Помните, что от этого спектакля зависит все ваше будущее. Вы должны пережить свое “Пушкино”, которое в свое время было у нас перед основанием Московского Художественного театра. Если нельзя готовить спектакля днем, репетируйте ночью, до рассвета”. Так они и сделали».

Да, так мы и сделали. Мы работали, не замечая, что текут часы, что устали, что хочется есть, что за окнами репетиционной комнаты начинает брезжить рассвет... Мы надеялись. И что же скрывать — так жадно хотели, чтобы

«Надежда» приблизила нас к счастливым берегам.

И это случилось...

Поистине золотое детство было у Первой студии, пестрой — зрелость, сумеречным — вечер, и потому в конце концов такая неопределенность в оценке самого смысла ее существования.

Кроме главы о Первой студии МХТ в книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (если не считать огромного количества рецензий, особенно восторженных в первые годы существования студии), о ней в наши дни не пишется почти ничего, вернее, пишется и говорится пренебрежительно, без признания каких бы то ни было заслуг ее и достижений. Обходить молчанием Первую студию или же говорить о ней враждебно мне кажется неверным, глубоко несправедливым. Она должна быть беспристрастно оценена. Пусть будут взвешены все ее вины, но не зачеркнуты напрочь ее бытие и деятельность, не отнята честь хотя бы из уважения к ее организатору и вдохновителю — Станиславскому.

Не только воспоминаниями зрителей, былых поклонников искусства студии, не только лирической памятью студийцев, теперь уже немногих, должны быть удержаны следы существования студии, — она была и потому должна быть достойно упомянутой хотя бы в истории театральной педагогики или же надо изъять главу о Первой студии из книги Станиславского.

Да, в студии были ошибки, были невольные, но от этого не менее тяжкие заблуждения, все же она была создана Станиславским, и ясный образ основателя не мог совсем уж не отразиться на его творении. Пусть единственной заслугой студии будет то, что она активнейшим образом участвовала в разработке и утверждении «системы» Станиславского, это одно уже делает Первую студию не лишней в истории развития театральной культуры.

С чувством огромной ответственности принялась я за рассказ о ней. Посягательства мои на вполне достоверное написание истории Первой студии были бы в высшей степени бестактны. История не может опираться на воспоминания молодости, и посейчас мне бесконечно дорогие. И потом все это было так давно...

Все же хочу надеяться и надеюсь, что свет сегодняшнего дня поможет мне разобраться в дне позавчерашнем и сделает мой рассказ о студии, если и не безусловно достоверным, то, во всяком случае, не лживым. Вопросы театра задевают меня не узко, не только лично. Я понимаю, что не смею быть пристрастной к Первой студии, понимаю, что не вправе скрывать ее провинностей, но ясно мне, что так же не вправе я презреть рациональное зерно творческой практики этого неповторимого театрального учреждения предреволюционных лет.

В том, что Первая студия МХТ создана была К. С. Станиславским не как театр, а как лаборатория театрального искусства, — в этом, мне думается, причина ее минусов и плюсов. Как лаборатория театрального искусства, студия была изолирована от действительности и была почти безучастна к идейному и политическому движению, какое уже во всей силе происходило в те годы в России. Но (это прозвучит парадоксально), как

лаборатория театрального искусства, студия деятельно и искренне решала вопросы нового творческого метода, а в неизбежной связи с этим — и вопросы нового облика актера, новых отношений сцены со зрительным залом, новых взглядов на труд в искусстве.

Ее сосредоточенность на задачах профессии возникла из осознания общественного значения театра и его деятельности.

Интуитивно Станиславский понимал запросы времени. Он был истинным художником-патриотом и истинным реалистом. И потому никогда не удовлетворился он достигнутым в искусстве.

«Актеры Художественного театра, прослужившие там десять — двенадцать лет, естественно, могли довести приемы своего искусства до крайней натурализации, даже до отождествления жизни со сценической простотой.

И неизвестно, куда бы завели эти приемы, если бы Станиславскому не пришла мысль создать лабораторию, где разрабатывались бы новые подходы в этом искусстве актера»⁶.

Не раз обращусь я к Станиславскому, к его книге «Моя жизнь в искусстве», чтобы сверить свой рассказ о студии не только с автором этой изумительной книги, но и с автором самой Первой студии. Через эту книгу, заново и по-особому пристально перечитанную мной сейчас, полнее ощущаю я то, что было причиной рождения Первой студии.

В главе «Открытие давно известных истин» Станиславский пишет:

«... как постигнуть природу и составные элементы творческого самочувствия? Разгадка этой задачи стала “очередным увлечением Станиславского”, как выражались мои товарищи. Чего-чего я ни перепробовал, чтобы понять секрет. Я наблюдал за собой — так сказать, смотрел себе в душу — как на сцене, во время творчества, так и в жизни. Я следил за другими артистами, когда репетировал с ними новые роли. Я наблюдал за их игрой из зрительного зала, я производил всевозможные опыты как над собой, так и над ними, я мучил их; они сердились, говорили, что я превращаю репетицию в опыты экспериментатора, что артисты не кролики, чтобы на них учиться»⁷.

В Художественном театре «системы» Станиславского сначала совсем не поняли... И не приняли. Константин Сергеевич рассказывает об этом так:

«Целые годы на всех репетициях, во всех комнатах, коридорах, уборных, при встрече на улице я проповедовал свое новое credo — и не имел никакого успеха... Между мной и труппой выросла стена...»⁸.

Теперь применение «системы» кажется необходимым, безусловным, тогда же вопрос «системы» был спорным и даже болезненным как для Станиславского, так и для некоторых, даже лучших актеров-мастеров: в

⁶ Из речи Вл. И. Немировича-Данченко на 10-летнем юбилее Первой студии МХТ. Программы московских государственных и академических театров и зрелищных предприятий 1 – 13 февраля 1923 года. (Вып. 5-й, стр. 49).

⁷ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 300.

⁸ Там же, стр. 347 – 348.

«систему» они не верили и не могли кривить душой.

«Не добившись желаемых результатов у своих сверстников-артистов, я с Л. А. Сулержицким обратились к молодежи, избранной из так называемой *корпорации сотрудников*, т. е. из статистов при театре, а также из учеников его школы... Следя за работой Сулержицкого в школе Адашева, слыша отзывы учеников, некоторые из неверующих обратились к нам с просьбой дать и им возможность учиться по “системе”. В числе примкнувших к нам тогда были артисты, которые получили теперь известность в России и за границей: М. А. Чехов, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, А. И. Чебан, В. В. Готовцев, Б. М. Сушкевич, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман и другие»⁹.

За свою жизнь я не видела человека театра, талантливее Станиславского, неколебимее в творческих и нравственных убеждениях и в то же время так тяжело ранимого каждым недобрым словом и так радующегося самой маленькой поддержке.

Это оттого, что Станиславский жаждал жизни своей «системе», добивался утверждения правоты своих открытий. Его мысль о новом актере была героически дерзостной, но хрупкой. Глаза тех, кто смотрел на него с верой, поддерживали его. Он пишет в своей книге, что «молодежь верит на слово, без проверки. Поэтому нас слушали с увлечением, и это давало нам бодрость».

Молодежь, неопытная, но взволнованная Станиславским, своим увлечением помогала великому артисту проверить его предположения. Было мнение, что мы — кролики, на которых выверялось действие его театральной системы. Это неверно. Огромная возможность творческой инициативы была дана Станиславским нам — тогда двадцатилетним: по его просьбе мы «систему» выверяли, а это недоступно кроликам.

Да, Станиславский добивался от нас активной критики будущей «системы».

Если у нас не хватало мужества и достоинства произнести критику вслух, Станиславский читал и наше молчание и делал свои выводы.

Но мы нередко отваживались и на критику.

Вот запись в дневнике Вахтангова (июнь 1918 года): «6, 7 и 8 июня все вечера до поздней ночи провел у Константина Сергеевича: читал он нам (Бирман и Чебан) свои лекции. И мы — нахалы — поправляли ему план и давали советы. Он — большой — слушал нас и верил нам».

Если б не эти напечатанные уже строчки, я не решилась, ни за что не решилась бы вспомнить об этом, но так в самом деле произошло — Станиславский советовался с нами.

Некоторое добавление к записи в дневнике Вахтангова: главным критиком, притом придирчивым, был Вахтангов. Чебан молчал, я рискнула на несколько коротких реплик.

Конечно, мы не были первыми, кому читал Станиславский изначальные наброски будущего своего титанического труда, но, очевидно, и с нами он хотел

⁹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 348 – 349.

посоветоваться, так как именно молодым посвящал этот труд. Он хотел, чтобы его слова доходили не только до сознания начинающих актеров, но и до их сердец, до всего существа.

Я не согласна с определениями Вахтангова — «нахалами» мы не были, но мы не оценили огромного значения происходящего: книга о труде в искусстве, о труде искусства в восемнадцатом году была только мечтой Станиславского. Она была, как мираж, что только чудится и так легко может исчезнуть. Мы были неосторожны с мечтателем, и он, глядя на нас почти умоляюще, произнес: «Ребятишки, может быть, мне не писать? А?»

Мы опомнились...

Умение трудиться — это ведь тоже талант, говорил Станиславский, — и громадный талант! В результате его рождается вдохновение. И вот студии, 1-я, 2-я, 3-я, 4-я, стали теми лабораториями, теми опытными участками, на почве которых Станиславский хотел взрастить актеров, новых по мастерству, этике, новых по приемам труда.

Переворачиваю страницы книги Станиславского и читаю: «... лабораторная работа не может производиться в самом театре, с ежедневными спектаклями, среди забот о бюджете и о кассе, среди тяжелых художественных работ и практических трудностей большого дела».

И вот, наконец:

«... я решил, невзирая на уроки, данные мне раньше жизнью, еще раз попытать счастье в создании студии для молодежи вне стен Художественного театра».

И Станиславский создал эту студию...

«Самое невозможное, то есть сама студия с ее организацией, с ее спектаклями, труппой, бюджетом, ее взаимоотношениями, оказалась не только возможной, но существующей и процветающей. Разве это не чудо?» — спрашивал Сулержицкий. Не чудо, отвечаю сейчас я на этот вопрос, — не чудо, а результат великого труда и целеустремленности Станиславского, Сулержицкого, Вахтангова. И результат нашего нелицемерного увлечения «системой».

В Первую студию в большинстве случаев попали сотрудники и молодые актеры МХТ со знаком «птички» против своих фамилий в списках труппы. Не «чайки», а именно «птички», то есть предназначенные «на вылет» из театра. В конце каждого сезона Общество пайщиков Художественного театра, куда входили и все его ведущие актеры, тщательно пересматривало состав труппы. Затем актерам, намеченным к отчислению, В. В. Лужский посылал деликатные (говорю это без иронии) письма. Варьировались имя, отчество адресата, но смысл писем был один и тот же, а именно: «Вы талантливы, но... более, чем МХТ, вы бы подошли бы какому-нибудь другому театру».

Уйти из Художественного театра? Куда? В Москве тогда существовала актерская биржа. Там нарумяненные и не совсем сытые актрисы должны были, «нанимаясь на службу», поворачиваться по требованию театральных предпринимателей то профилем, то фасом, демонстрировать грацию фигуры и

походки, красоту голоса. Чтобы получить «ангажемент», надо было уверить ценителей в победоносном своем обаянии.

Идти на биржу? Грозный вопрос!

Жизнь на него ответила. Станиславский основал Первую студию, и по его зову, как в родной простор, туда влетели молодые с «птичками» и без «птичек».

Почему Станиславский позвал нас к себе? Он полагал, что в молодости — взрывная сила стремлений к истине, к новому, к небывалому.

«Девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу...», — пишет Станиславский. Конечно, он переоценивал нас. Это оттого, что он жаждал, чтобы мы были именно такими и он мог бы доверить нам свое заветное, свое самое дорогое. Создавая МХТ, Станиславский создавал и самого себя, как актера и режиссера, — в Первой студии он выращивал нас, но главным образом с нами и на нас разрабатывал новый творческий метод, складывал первоначальные основы науки об искусстве.

Из чистейших рук Станиславского получили мы зерна знаний об искусстве актера. С молодыми хотел он решить: какими способами подчинить фантазию разуму, интуицию — сознанию?

Тем, кто хоть раз встретился со Станиславским в репетиционной работе, нечего было и помышлять о неге самоуспокоения. Неминуемо было и их отречение от надежд на «авось», «небось» и «как-нибудь».

Тревожно, но непреодолимо стремился Станиславский к «изучению творческой природы не для того, чтоб творить за нее, а для того только, чтоб найти к ней косвенные окольные пути, то, что мы теперь называем “манками”. Я, — писал Константин Сергеевич, — нашел их мало. Знаю, что их гораздо больше, что наиболее важные их скоро откроют. Тем не менее кое-что я приобрел в моей долгой работе и этим немногим я пытаюсь поделиться с вами»¹⁰. Станиславский приглядывался к величайшим артистам своего времени. Он смотрел на них из зрительного зала, наблюдал за тем, как они вели себя за кулисами. Из частного он выводил общее, из сущего — должное. Он подмечал все, что мешает творчеству, и все, что ему помогает. Самое ценное, непреложное в творческой работе и в нормах поведения брал он от немногих, чтобы сделать это достоянием бесчисленно многих.

Станиславский отвоевывал независимость артиста от «Аполлона». «Система» Станиславского должна была помочь и среднему актеру после большой работы над собой добиться творческого самочувствия «нашими человеческими средствами». Неведомые пути к творческому самочувствию Станиславский решил сделать всем ведомыми, после того как он сам тщательно исследовал их.

«Система» отнюдь не умаляет значения интуиции в творчестве, но в основу ее Станиславский клал признание величайшего могущества человеческого разума и в творчестве.

Что знал Станиславский о Мичурине? В те годы — ничего. Они не были

¹⁰ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 3, М., «Искусство», 1955, стр. 318.

знакомы друг с другом, эти два «садовника». Но одну мысль, хотя и разными словами, высказывали они: «... мы не можем ждать милостей от природы; взять их у нее — наша задача».

«Системой» отрицается как бесконтрольная стихийность творчества, так и мертвенный холод рассудочности.

Внося в творческий процесс актера высшую рациональность, «система» уничтожает рассудочность.

«Система» Станиславского, как истинное произведение высокой мысли, вся проникнута чувством целого. Связь и соотношение отдельных частей «системы» должны были бережно сохраняться Сулержицким и Вахтанговым, то есть теми, кому доверил Станиславский группу молодежи и самую судьбу «системы». Всякий просчет в оценке масштабов той или иной составной части «системы», тех или иных ее элементов, преувеличение или недооценка их значения грозили нарушением ее целостности.

Всякое выпавшее звено неизбежно нарушает контакт.

Анализ целого, разделение «системы» на элементы, возможен и нужен, но только для того, чтобы учесть связь элементов, чтобы хорошо знать путь к синтезу. Это несколько похоже на то, как, овладевая грамотой, мы сначала знакомимся с буквами, с каждой отдельно, и остро запоминаем отличительные признаки каждой. Но наступает момент, когда буквы (две и больше) складываются в слоги, затем слоги составляют слово. Первое прочитанное слово вызывает огромное волнение, почти нравственное потрясение и в ребенке и во взрослом человеке. Сам алфавит недвижим и нем, и только внутренняя связь, только взаимодействие букв алфавита рождает слова, понятия, образы.

Если творческое состояние есть следствие тех или иных внутренних и внешних причин, то следует изучить все эти причины, все до одной, чтобы по этим причинам было возможно добраться до полной внутренней мобилизации актера, до творческого самочувствия, до вдохновения.

Через века перекликаются таланты — разве не принял Станиславский эстафету от Белинского?

«Без вдохновения нет искусства; но одно вдохновение, одно непосредственное чувство есть счастливый дар природы, богатое наследство без труда и заслуги; только изучение, наука, труд делают человека достойным и законным владельцем этого часто случайного наследства; — и они же утверждают его действительность, а без них оно и теряется, и проматывается. Из этого ясно, что только из соединения этих противоположностей образуется истинный художник, которого, например, русский театр имеет в лице Щепкина».

Работа актера, по Станиславскому, делится надвое: внутреннюю и внешнюю работу над собой, на внутреннюю и внешнюю работу над сценическим образом.

Обе эти работы пожизненны. В работе над собой артист совершенствует себя, как инструмент (дикция, пластика, голос, тело) и как исполнителя, то есть развивает в себе силы внимания, воли, фантазии. В работе над собой артист вырабатывает в себе зоркое внимание, чуткий слух к действительности и к самому себе. Без прочной дисциплины мышления не добиться точности в

отображении действительности.

Только изучив самого себя путем самонаблюдения и самоиспытания и развив в себе все средства сценической выразительности, можно приступить к работе над образом, то есть к искусству перевоплощения, к тому чудесному, весь спектакль длящемуся сценическому самочувствию, в каком артист получает право и счастье сказать: «я (то есть сценический образ) — емь». Я существую.

Станиславский решил «поверить алгеброй гармонию». Если творческое самочувствие как бы складывается из отдельных элементов, то возможен ли обратный путь? То есть, выполняя отдельные элементы, можно ли в итоге добиться творческого самочувствия?

Станиславский хотел знать: дает ли его «система» актеру руль к управлению своей психикой?

Это должна была решить студия.

В нас было чувство значительности происходящего.

Бывало, что мы ощущали значительными самих себя, не учитывая точной меры нашего участия в истории развития «системы» Станиславского, но Сулержицкий часто предостерегал нас, советовал не думать, что такие уж мы изумительно хорошие, такие уж «распреталантливые».

Условия для нашего артистического роста были исключительно благоприятны. Мы были сотрудниками-стажерами в прогрессивнейшем театре страны и под руководством создателя «системы» овладевали в студии-лаборатории новым в профессии актера.

У нас были две сцены: сцена МХТ и сцена студии.

На сцене студии мы исследовали под руководством Станиславского законы творчества и применяли на практике новые приемы актерской игры. Сценой МХТ испытывались не только наши силы, но и ценность студийных приобретений.

Студия учила нас искренне «чувствовать», театр оттачивал наши выразительные средства.

Таким образом, мы избегали опасности школы, совсем изолированной от театра и от возможности проверки себя на зрительном многолюдном зале. Замкнутая школа легко льстит молодежи. Снисходительность зрителей, какую можно наблюдать на школьных экзаменах и спектаклях, к сожалению, нередко принимается учащимися как результат воздействия на аудиторию их творческого могущества. Теряется от головокружения баланс. Неточно определяется мера собственного артистического веса. А это приводит к ошибочным самооценкам: «Какой-то муравей был силы непомерной». Махровым цветом в юной студийной «знаменитости» расцветает самомнение, самовлюбленность, что ведет к болезни неизлечимой — к параличу «трудовой мышцы» будущего актера. Без этой работоспособной мышцы актер «не сбудется». Самолюбующаяся «знаменитость» категорически перестает работать из боязни свергнуться с призрачной высоты достигнутого.

Студию можно сравнить с купальней: студийцы держатся на воде, можно сказать — плавают, но они не рассекают волн, как приходится актерам рассекать

их в «открытом море» театра.

Но рискованна судьба молодого существа, не умеющего держаться на воде, сразу брошенного в «открытое море», то есть сразу попавшего во вспомогательный состав театра.

Без предварительного обучения в драматической школе или в студии, без специального педагогического внимания к каждому учащемуся отдельно у молодого существа, принятого в театр, легко может выветриться вера в себя. Театр ведь не питомник, и молодой росток будущего актера подвергается опасности быть затоптанным в деловой, а иногда и штормовой атмосфере зрелищного предприятия.

Первое помещение нашей студии снято было в доме на Тверской, против теперешнего Гастронома № 1. Оно состояло из трех комнат. Мы там еле разместились. Не хватало места, когда должны были работать разные. Страдали от миниатюрности студии, но, пишет Станиславский, «малые размеры помещения были нужны нам не только по материальным соображениям, но и по художественно-педагогическим... Сцена больших размеров требует большего, чем может дать начинающий артист, она насилует. На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, посильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель».

Да. В студии мы были защищены от сквозняков, от бурь и непогод. В студии мы были, как в теплице. Но сцена МХТ не допускала самодовольства, самомнения. Там в полной силе был свод обязанностей актера, там не смягчали высоких требований к сценической профессии.

В большинстве случаев мы осознавали и бывали принуждены осознать пользу такой переоценки ценностей.

Студия стала нашим собственным домом, пусть Домом с большой буквы, но Художественный театр оставался для нас торжественным зданием, и нельзя было непочтительно, без особого трепета переступать через его высокий порог.

Сотрудники Художественного театра стучали за кулисами («рубят вишневый сад»), звенели там же, за кулисами, чайными ложками в «Живом труппе» (картина «Ржановка»), изображали «Ужасы» в «Синей птице» (для этого влезали в пустые футляры огромных кукол, и тогда лица сотрудников опять-таки не были видны зрителям).

Выходить «Первым ужасом» в «Синей птице» считалось величайшей честью. Чудесным было то, что каждый вершок удачи добывался там молодыми с бою, с благородного бою, хотя Художественный театр быстро умел заметить малейшие проблески дарования.

Мы шумели, звенели, стрекотали, стучали, кричали за сценой, мы молчали на ней, но все это проделывали с увлечением, редко со скукой, и этим не только честно служили театру, но сохраняли творчески и самих себя. Хочется верить, что зависть к старшим актерам не так уж часто терзала нас. Не помню, чтобы мы злословили или роптали на отсутствие «выигрышных» ролей — мы только мечтали о них, как о прекрасном, но несбыточном.

Конечно, на бумаге получается все глаже, чем в действительной жизни, по присловию: «Вышло гладко на бумаге, позабыли про овраги, а по ним ходить».

Были в нашей актерской молодости «овраги», и будут они для грядущих молодых актеров.

Будет еще долгое время неизжитым несоответствие между величиной желаемых ролей и объемом творческого и профессионального опыта начинающих артистов. Редко кто в молодости терпелив и привержен «дальнему счастью» — увлекают «близкие» радости, те удовольствия, до которых рукой подать.

Я обязана вспомнить куплет, который распевался нами на шуточных вечерах драматической школы Адашева (имя автора, хотя его давно нет на свете, все же утаю):

Сотрудников ярлык
Должны они носить,
И скоро их язык
Забудет говорить.

Звучит грубовато, хотя вызвано это было исключительно зудом острословия — и ничем больше. Но куплет отражает все же и некоторую усталость молодежи от долгого молчания на сцене МХТ.

Мы не ревновали к ролям «стариков», как скоро стали знать актеров, что были в труппе Художественного театра с его основания. Знали, что большие задачи на сцене такого театра мы еще не в состоянии достойно выполнить, но рождались уже и желание играть роли со словами, и боязнь остаться творчески нераскрытыми, стать лишними. Искусство жестоко: сострадание к неудачнику и требование профпригодности — в вечной и мучительной вражде. Вот мы и торопились быстрее обнаружить себя, добиться доверия МХТ, получить право жить на сцене на глазах тысяч. По этой причине мы, сотрудники Художественного театра, начали усиленно работать над собой даже еще до возникновения Первой студии, поэтому бескорыстно и корыстно мы стали первыми «партизанами» «системы» Станиславского.

Занятия по «системе» начались на квартире молодого артиста МХТ Бориса Михайловича Афонина в конце 1911 года. Уроки вел Вахтангов. Он был принят в МХТ за полгода до окончания им драматической школы Адашева и совмещал какое-то время театр и школу. Он получил право присутствовать на интимных репетициях театра, то есть на репетициях с исполнителями главных ролей, на которые обыкновенным сотрудникам доступа не было. Вахтангова сразу же заметил Станиславский и в знак высшего доверия поручил ему вести уроки по своей «системе».

В конце каждого театрального сезона группа пайщиков МХТ обсуждала сценические возможности и дальнейшую перспективу каждого сотрудника. Протоколы с оценкой пайщиков посылались на заключение Станиславскому.

«... Забыт как актер. На выходы не занимать. Прибавить» — сот одна из строчек, выражающих мнение Станиславского о Вахтангове. А выше рукой Станиславского начертано: «Крайне необходим в Студии. Может выработаться в хорошего педагога и режиссера». Глаза провидца, пророческие слова.

Вахтангов оправдал доверие учителя. Мы, «подопечные», вверились

Вахтангову. С какой-то особой легкостью завоевал он незыблемость авторитета.

Вахтангов вел занятия по «системе» осторожно и вдохновенно. Когда плывешь по зыбкому морю воспоминаний, хочется вытянуть ногу в желании ощутить плотность земли. И я обращаюсь в подтверждение сказанного мной к книге Станиславского: «... многие из учеников Сулержицкого (в школе Адашева. — С. Б.) были приняты в театр: в числе их оказался покойный Евгений Багратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев “системы” он явился ее ярым сторонником и пропагандистом».

Станиславский высоко оценил талант Вахтангова. Помню день, когда праздновалось десятилетие театральной деятельности Вахтангова, утреннее собрание по этому поводу. Помню большую комнату Первой студии, носившую громкое имя «фойе», помню, что сгрудились студийцы вокруг Вахтангова, но отдельных лиц не вижу, не вижу даже лица юбиляра... А вижу большие руки Станиславского; руки прикалывают к борту пиджака нашего Жени «чайку». Станиславский только что снял ее со своей широкой груди. Знак основателя Московского Художественного театра и по размеру больше обычных, и золотой. Сам еще полный жизни, дерзаний, надежд, Станиславский благословил молодого Вахтангова этим знаком первооткрытий, тем обрекая на труд, творчество, искания, тем даруя молодому сердцу терпение, надежды и силы.

Хорошо помню уроки Вахтангова. Не было еще определенного плана, но приходили мысли, которые никогда не возникали раньше, а мысли обладают взрывной силой. Брало начало новое воззрение на театр, на самый смысл профессии. Возникло стремление к правде, глубине. Презиралось «механическое выражение несуществующих чувств». Думаю, что Вахтангов лучше всех нас понимал значение происходящего. Годами он был старше нас не намного, но много старше умом и сердцем, что мы с радостью, как было уже раньше сказано, признавали.

В поисках правды и естественности Вахтангов иногда едва ли не становился сторонником натурализма.

Дважды, помнится мне, я вступила с ним в спор. Первый раз: надо ли смазывать края стакана хиной, чтобы актер действительно мог почувствовать и передать горечь?

Вахтангов говорил: «да».

Я — «нет!»

Второе разногласие: молодая сотрудница Тамара Юркевич умела «гадать» по линиям руки. В ее «предсказания» мы не верили, но все же, протягивая ей руку, мы волновались. Вахтангов вызвал Юркевич и партнера на этюд «Гадание». Этюд прошел великолепно. «Круг внимания» у обоих участников этюда был плотный. Вахтангов высоко оценил сосредоточенность Юркевич и гадающего о своей судьбе.

Я протестовала: в этюде, по-моему, не было сценического внимания. Оба гадали на самом деле. «Где же здесь игра?» — задала я вопрос.

Я не понимала, что в борьбе Давида — театра переживаний с Голиафом — театром представления не может быть половинчатости.

«Круг внимания» на первых порах изучения «системы» замыкался на сцене, не захватывая зрительного зала. Быть может, это было фанатичным, но такое восстание против «лакейства» актеров перед зрителями вызывалось необходимостью. «Служить бы рад, прислуживаться тошно».

«Кругом внимания» восстанавливалось достоинство актера-творца. И Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко с почтением, больше того, — с благоговением поминали великих актеров прошлого, и они захотели творческую сосредоточенность великих через работу над собой сообщить и «обыкновенным талантам».

И вот молодые и более или менее способные актеры увлеклись плотностью «круга», отринув интересы зрителей. Таким было и устремление молодой режиссуры.

Занятия по «системе» начались уже с 1911 года, но до формального открытия студии в 1913 году, до первого ее спектакля молодые сотрудники появлялись на сцене МХТ без слов или же с двумя-тремя словами.

Приведу для примера исполнителей таких ролей:

С. В. Гиацинтова — Маша, горничная («Нахлебник», 1912 г.).

Е. Б. Вахтангов, А. И. Чебан — дворецкий («Где тонко, там и рвется», 1912 г.).

В. А. Попов, А. Д. Попов, Б. Г. Добронравов — Аполлон, мальчик Ступендьевых («Провинциалка», 1912 г.).

К. А. Воробьева, С. Г. Бирман — мать Сольвейг (бессловесная роль).

В. В. Соловьева, Н. Н. Бромлей, М. Н. Кемпер — пастушки («Пер Гюнт», 1912 г.).

О. В. Бакланова, М. А. Дурасова — горничная Коромыслова («Екатерина Ивановна», 1912 г.).

Н. Ф. Колин — Флеран, аптекарь («Мнимый больной», 1913 г.).

Б. М. Сушкевич — Г-н Бонфуа, нотариус («Мнимый больной», 1913 г.).

В 1913 году начались спектакли Первой студии, и театральные программы с очевидностью градусника показывают, как возрастает мера участия молодежи в спектаклях МХТ:

«Хозяйка гостиницы» (1914 г.). Деянира — М. Н. Кемпер; Гортензия — С. Г. Бирман.

«Мысль» (1914 г.). Крафт — Е. Б. Вахтангов; Федорович — Г. М. Хмара; Маша, сиделка, — В. В. Соловьева.

«Смерть Пазухина» (1914 г.). Леночка Лобастова — С. Г. Бирман; Фурначева — Ф. В. Шевченко.

Это уже значительные роли, а дальше имена молодых все чаще сплетаются с именами корифеев Художественного театра.

Спектакли студии посещались и руководством и труппой МХТ. Творческие возможности студийцев становились определеннее.

Но этого мало, это все же частность, главное то, что студия именно во младенчестве всколыхнула театральный мир.

Мысль Станиславского о высокой правде искусства была могучим порывом ветра, сметающим привычное.

28 января 1913 года перед началом спектакля «Гибель “Надежды”» тихо раздвинулся легкий занавес и так же тихо задвинулся по окончании его.

Но скольких споров, какой борьбы мнений движение этого занавеса было причиной!

ЛЕОПОЛЬД АНТОНОВИЧ СУЛЕРЖИЦКИЙ

Леопольду Антоновичу Сулержицкому, в звании заведующего студией, доверил Станиславский свое новорожденное детище и нас. «... моя “система” получила, как мне казалось, полноту и стройность. Оставалось провести ее в жизнь. За это дело я взялся не один, а в близком сотрудничестве с моим другом и помощником по театру — Леопольдом Антоновичем Сулержицким»¹¹.

«Заведующий студией» — скромное звание, но Сулержицкий деятельностью своей обрел право чувствовать: «Студия — это я».

Станиславский — замысел. Сулержицкий — воплотитель замысла.

Станиславский был «закройщиком», Сулержицкий кропотливо «сшивал» нас шов за швом, штопал дыры на нашей человеческой и профессиональной совести. И все это совершенно бескорыстно!..

Удивительно бескорыстно! Я понимаю, что человек может отдать другому половину своего хлеба, уступить постель уставшему, но не представляю, как можно так легко, так щедро отдать свою жизнь — всю, день за днем, весь свой труд другим и ничего не ждать для себя?..

Кто может точно определить Сулержицкого?

Мне кажется — никто. Он казался всем разным и потому ушел из жизни неузнанным.

Его привыкли считать толстовцем, потому что Сулержицкий любил Толстого, а Толстой — Сулержицкого. Но разве любовь к Толстому, к живому, неповторимому Льву Николаевичу Толстому, делала Сулержицкого «толстовцем»?

Любя страстно жизнь во всех ее проявлениях, любя людей со всеми их недостатками, достоинствами, из которых главное — стремление к лучшему, Сулержицкий не разглагольствовал, а действовал.

Темперамент у него был боевой, отнюдь не вегетарианский. Ему была свойственна стоическая вера в человека. В природе он умел получать подтверждение, что жизнь может и должна быть прекрасной, если бы только не исказили ее «враги жизни».

Толстой в разговоре с Чеховым так высказался о Сулержицком: «... Сулер — он обладает действительно драгоценной способностью бескорыстной любви к людям. В этом он — гениален. Уметь любить значит — все уметь...»

Другом звали Сулержицкого Станиславский, Толстой, Горький, Чехов, Шаляпин, Каждый из великих по-своему ценил Сулержицкого, понимал, что

¹¹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 347.

человек он — незаурядный. И все они, без исключения, звали его «Сулером», а «Сулер» — это не только нежно, но и как-то уменьшительно. Он казался им ребенком, мудрым, но ребенком. Он, вероятно, умел развлекать собой. «Огня жизни так много, что он, кажется, и потеет искрами, как перегретое железо», — писал о Сулержицком Горький. Но и такие слова находятся у Горького для Сулержицкого: «Сотня таких людей, как он, могли бы изменить и лицо и душу какого-нибудь провинциального города. Лицо его они разобьют, а душу наполнят страстью к буйному, талантливому озорству». Или: «Сулер — ненадежен. Что он сделает завтра? Может быть, бросит бомбу, а может — уйдет в хор трактирных песенников».

Таких, как Сулержицкий, вряд ли можно счесть приверженцами заповеди Толстого о непротивлении злу.

И самая веселость Сулержицкого мне видится сейчас как сопротивление отчаянию.

Есть стихотворение негритянского поэта Хьюза, помню две строчки из него: «И для того, чтоб не было слез, открываю рот и смеюсь». Вот так смеялся Сулержицкий, человек с врожденным чувством жизнерадостности, одаренный юмором и чувством собственного достоинства, но человек, сраженный бесчеловечием своей эпохи.

Было время, когда Сулержицкий отказывался от службы в царской армии, за что сидел не только в тюрьме, но и в доме умалишенных. По всей вероятности, до конца дней своих он не заслони́л от себя кошмары тюрьмы, не изгнал из памяти ужас «желтого дома». Кочевой человек, исходил он Россию с юга на север, с севера на юг, Россию, такую разную, но повсюду с одинаковыми полицейскими и жандармами.

Приходят на ум слова Лермонтова:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, послушный им народ.

Быть может, за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

Лермонтову укрыться не удалось...

В мир искусства Сулержицкий пришел, испуганный действительностью, разуверившись в своих силах непосредственно участвовать в переделке жизни средствами политической борьбы. Но он продолжал бороться — иначе, но бороться. Теперь я вполне понимаю, как раздираем он был противоречиями, но и тогда, давно, мы, студийцы, всегда и вполне отчетливо чувствовали, что Сулержицкий, испуганный страшной и грубой силой царизма, все же готов сопротивляться этой силе, хотя бы через искусство. Он мечтал, чтобы театр, великолепно организованный, мог бороться с пошлостью, насилием и

несправедливостью. Не только мечтал, а бился за это, отдавая этой цели свою жизнь.

Он, конечно, знал, что меньше всего можно воздействовать искусством на жандармерию. Но «не вся земля в твоём участке, дядя», — как говорит Лука в «На дне». И это сознание поддерживало в Леопольде Антоновиче энергию.

И когда сейчас я ставлю перед собой вопрос: Сулержицкий наступал искусством театра на темные стороны действительности или же от этих темных сторон действительности отступал в искусство театра, — не смогу решительно ответить «наступал», но ни за что на свете не позволю себе и другим назвать Сулержицкого дезертиром. Протестую против этого всеми силами.

Было бы жестокой несправедливостью счесть его беглецом от действительности. Если он и бежал от нее, то не как дезертир, заслуживая пули в спину, а как боец, который покидает поле жизненной борьбы лишь смертельно раненным. Так позволяют думать собственные слова Сулержицкого в письме к Станиславскому: «Вспомнилась вся наша молодость, все наши порывы, труды, даже жертвы и как все это было сломано и унесено потоком жизни — все наши попытки идти против ее течения. Как все ослабели, сдали, сломались и несемся черными обломками, куда нас несет».

Но то, что он «сломан, ослабел», не является для самого Сулержицкого обстоятельством, смягчающим вину его отступления от политической борьбы против царизма. Он не прощает себе, что «несется черным обломком, куда несет». И вот работа в театре, искусство, созвучное прогрессивным силам жизни, становится для Сулержицкого если не возможностью оправдания, то возможностью сохранения смысла своего существования.

Сулержицкий умер в 1916 году. Мне верится, что не отринули бы Сулержицкого в семнадцатом году, не отринули бы именно потому, что так добивался Сулержицкий человека в художнике. Этика Сулержицкого не расплывчатое «совершенствование» — это человеческая и гражданская вооруженность, мобилизованность художника. И ни в коем случае нельзя назвать оловянным или игрушечным оружием, каким боролся Сулержицкий за честное искусство, за честного человека театра, за гражданина-художника. Он знал, что не вернет себе честь молчаливым раскаянием, и потому боевой доблестью последних лет своей короткой жизни счел борьбу со злом, пошлостью, корыстью, с душевной ленью в нас — студийцах.

Сулержицкий заботился о нас — людях, пожалуй, больше, чем о художниках сцены. Этим он чрезвычайно разнился от других режиссеров и других театральных воспитателей. В преследовании этических целей Сулержицкий шел гораздо дальше, чем сам Станиславский.

От надежд на себя он отказался давно. Но тем более надеялся на нас, верил в то, что студийцы станут настоящими людьми, не только настоящими артистами. Он всеми силами добивался желаемого.

Мы — студийцы — знали Леопольда Антоновича другим, чем знали его Горький, Станиславский. Для них он был младшим сыном, для нас — отцом. И не только отцом, но и воспитателем и нянькой — к великой пользе нашей и часто к ущербу для самого себя.

Его любовь к студии, то есть к нам, была всепоглощающая. Даже при нашей огромной заинтересованности студией все же у каждого из нас была отдельная жизнь. Для Леопольда Антоновича студия была в с е й его жизнью. И хотя у него была семья и квартира, но сначала изредка, а потом и на целые месяцы застревал он в студии, проводя в ней дни и ночи. Была там узкая, скромная комната. В этой комнате днем репетировали, а после спектакля на диване для Леопольда Антоновича устраивалось походное ложе: стлалась простыня, бросалась в изголовье небольшая подушка. Покрывался Сулержицкий тонким старым пледом.

Когда расходились зрители, когда разгримировывались и разбегались по домам актеры, когда из зрительного зала испарялась теплота человеческих дыханий, тогда в опустевшей студии оставался один Сулер (и мы разрешали себе иногда так звать его). Я видела его не раз в эти минуты. Задержишься иногда и, уже в пальто и шляпе, спешишь к выходным дверям — вдруг завидишь его фигурку. Все знавшие Сулера помнят синюю его фуфаячку, помнят и красный шерстяной домотканый пояс. Леопольд Антонович не мыслится без этого красного пояса. Он говорил, что носит его из-за почек, как согревающий компресс. Болезнь долго терзала его, она же в конце концов и свела в могилу.

Бродит, бродит, бывало, как домовый, но не в своем доме. Он уже знал тогда, что недолговечен, вот почему я уверена, что в такие ночи он думал о нас. Выращивал нас как свое будущее, как тех, кто памятью о нем продлит его короткую жизнь.

Сулержицкий давно уже слился всей своей жизнью с исканиями Константина Сергеевича.

Поручение Станиславского создать актеров нового типа, вырастить поколение верных последователей нового учения стало собственной творческой целью Сулержицкого.

Он чтит труд, трудился сам и заставлял трудиться нас. Работы было много: «Сулержицкий... по моим указаниям, производил всевозможные упражнения по созданию творческого самочувствия, по анализу роли, по составлению волевой партитуры на основах последовательности и логики чувства»¹².

Станиславский соединял в себе теоретика и практика театра, поэтому перед Сулержицким и перед студией он поставил две задачи: 1) разработать творческий метод (науку о творчестве актера), 2) создать сильные кадры молодых актеров.

22 сентября 1914 года Леопольд Антонович написал в своем дневнике:

«Вчера К. С. был в Студии. Были собраны все молодые для разговоров о народной сцене на балу у Фамусова. В конце зашел разговор о б у п р а ж н е н и я х по “системе”. Почему нет задачника? Почему до сих пор не установлен регулярный, ежедневный класс, в котором производились бы эти упражнения как молодыми, так и старыми актерами?

Я знаю, К. С. мечтает, что когда-нибудь установится класс такой, куда ежедневно вся труппа Х. Т. будет ходить на полчаса, скажем, до репетиции или между ними, и где именно

¹² К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 353.

эти упражнения будут производиться строго по “системе” всеми, как певцы поют вокализы (сравнение К. С.), несмотря на то, какие бы партии они ни пели.

Упражнения должны быть отдельно: на ослабление мышц, на введение себя в круг, на утверждение себя в вере, наивности, на умение привести себя в ощущение того, что К. С. называет “я есмь”, при разных, имеющихся налицо, тех или иных комплексных случайностях и т. д., на установление живого объекта и на возбуждение в себе всеми этими путями работоспособного состояния и т. д. Кроме того, все эти задачи должны быть увлекательны, должны заинтересовать волю, так как, по выражению К. С., всегда им высказываемому, воле творческой приказывать ничего нельзя, — можно только увлекать ее. А я бы еще прибавил, что, пожалуй, надо, чтобы эти задачи были увлекательны также не только для актера, но и для наблюдающего за этими упражнениями режиссера или преподавателя. К. С. считает, что пока эти душевные вокализы, впрочем, он сказал не “душевные”, а вокализы для воли, творческой воли, не осуществляются в таком систематическом, строгом порядке, до тех пор нельзя считать, что драматическое искусство стало искусством настоящим, а не дилетантством».

Вот еще выписка из дневника Сулержицкого (1914 г.):

«... единственное средство помочь среднему дарованию стать хорошим актером, работающим корнями в искусстве, стать художником настоящим, а не демонстрирующим собственные качества и свойства, — это найти способ поднять и расширить мирозерцание, найти способ углубить взгляд на жизнь и отношение к ней, развить более широкое отношение к философским, нравственным, общественным вопросам, поработать над интуицией во всех областях человеческого духа и природы...

Конечно, все, что только можно, все должно делаться интуитивно, но не все равно наделены ею, да и, кроме того, сама интуиция в значительной мере может быть возбуждена, расшевелена через ум, “через сознательное к бессознательному”, как говорит Константин Сергеевич в своей “системе”. Владимир Иванович еще на открытии Студии говорил об интуиции, и это порадовало мою душу — я всегда, всю жизнь ненавидел ум, когда он становится хозяином, но слуга он отличный, и надо уметь им пользоваться. Очень хорошо у Чехова в IV сборнике писем: “Григорович думает, что ум может пересилить талант. Байрон был умен, как сто чертей, однако же талант его уцелел. Если мне скажут, что Икс понес чепуху оттого, что ум у него пересилил талант или наоборот, то я скажу: это значит, что у Икса не было ни ума, ни таланта”».

В отрывке не то удивительно, что кое-какие формулировки Сулержицкого кажутся нам сейчас неточными, сбивчивыми, а то, что в главной своей направленности его рассуждения о значении развитого мировоззрения для художественного творчества так близки и так понятны современным актерам.

В те годы в Художественном театре пытались определить роль и значение интуиции в творчестве. И по всему ходу мыслей Сулержицкого видно, что он не отрицает, а признает активную деятельность ума, сознания и если он и оговаривается при этом, что ум не должен быть «хозяином» художника, то не призыв к бесконтрольной стихийности творчества надо расслышать в этой оговорке, не отрицание могущества разума, а лишь предостережение против рассудочности. Одна из заслуг «системы» Станиславского в том и состоит как раз, что, внося в творческий процесс актера высшую рациональность, она уничтожает рассудочность.

Театральщину собиралась взорвать на воздух молодая студия. «Огонь!» — командовал Сулержицкий. Он знал, на что направить огонь: на штампы, на все

предвзятое, на спекуляцию нервами, на нервическую возбужденность, уживающуюся с холодом цинизма, на всяческое выражение лжи. Он знал, в чем сущность репетиционного и сценического самочувствия. Он стремился затронуть в неопытных студийцах пружины их творческой воли, сдвинуть «колеса духовной жизни» самих студийцев и «колеса духовной жизни» сценических образов. Он стремился затронуть в артистах их творческую природу на репетициях и на спектаклях: пробужденная и побужденная к действию — она могущественна, неустанна в созидании нового.

Леопольд Антонович был против нажима, против штампов:

«В штампах и напряжениях, — писал он, — бывает два рода: мышечный и нервный. Мышечный — это когда человек, ничего не чувствуя, старается по памяти головой заставить мышцы, участвующие в выражении того или другого чувства, сокращаться и таким образом передавать чувства...

Другой же штамп — нервный, когда актер находит живые чувства через правильный анализ пьесы, зерно, сквозное действие, через задачи и т. д., т. е. правильным путем найдя в себе живые чувства, потом, постепенно забывая, для чего эти чувства, начинает жить только чувствами, раздражая себе чувствующие нервы...

Первый штамп может быть без всякой работы над ролью, второй же образуется на спектаклях. Первый, мне кажется, похож на человека, который руками тянет цветок из земли, чтобы он вырос, пальцами расправляет бутоны и т. д., совершенно не думая о корнях; второй посадил семя, ухаживает за корнями, поливает, окапывает до тех пор, пока цветок не вырос. Когда же вырос, то забрасывает понемногу корни и все внимание обращает на цветок и, чтобы он был красивее, начинает его красить масляными красками; от этого корни сохнут еще больше и, в свою очередь, от этого еще бледнеют и цветы. Тогда их подкрашивают еще больше, и все растение совсем засыхает, и остается одна мертвая, противная, размалеванная кукла.

А где же тот, который всегда будет ухаживать только за корнями и добьется пышного расцвета всего растения? Таких мало. Это удел больших дарований или отчасти людей если и не очень больших дарований, то крупного значительного мирозерцания, для которых никогда его чувства, сила их, показывание этих чувств толпе и, таким образом, превозношение себя перед ней не будет на первом плане и не затмит того, ради чего ему приятно и радостно переживать эти чувства на сцене».

Строгости к себе в «высшем месте» театра требовал от нас — студийцев — Леопольд Антонович.

Самопоказывание артиста каралось в студии как явление антиобщественное.

Станиславским, Сулержицким и нами — студийцами — были созданы и приняты к исполнению самые строгие правила поведения как на сцене, так и за кулисами. Перед спектаклем и во время спектакля в стенах студии не смел быть ни один человек, не занятый в данном спектакле. Это на первый взгляд чисто административное постановление имело целью предотвратить вред, какой вносят «праздношатающиеся», препятствующие сосредоточенности занятых в спектакле. Стремление к тишине за кулисами, бывало, доходило до абсурда. Был такой случай. На один из спектаклей в гримировальную комнату зашел наш студиец. Он не рассказывал анекдотов, не говорил о ценах на рынке или же о своих любовных делах — он тихо читал газету. И все же был изгнан Леопольдом Антоновичем из артистической уборной как «посторонний элемент». Студиец

оскорбился и излил сердечную обиду в «Жалобной книге» на страницах нашего студийного «журнала».

Завязалась переписка.

Сулержицкий ответил студийцу: «Известно ли вам, что на сцене актеры Художественного театра, не занятые в данной пьесе, быть не могут, не имеют права, что они “посторонние элементы”, что К. С. Станиславского помощник режиссера имеет право, и были случаи, удалял из-за кулис во время той самой пьесы, которую он ставил, потому, что он, безусловно, “посторонний элемент”.

В уборных перед началом спектакля и во время спектакля не должно быть никого, кроме лиц, непосредственно необходимых актеру. Все остальные, как бы близка студия им ни была, есть “посторонний элемент”, очень мешающий и очень опасный».

(То, что помощник режиссера удалил из-за кулис постановщика спектакля, это невероятно, но объяснимо только тем, что Станиславский бывал донельзя взволнован во время ответственных репетиций, и помощник режиссера, щадя сердце Станиславского, именно выгонял его.)

Сущность трудовой этики, к какой тогда звал Сулержицкий, то есть неуклонное сохранение всех условий, внешних и внутренних, благоприятствующих творчеству, не подвергается и сейчас сомнению.

И если во времена Сулержицкого атмосфера студии имела несколько «монастырский» оттенок, смешной, ненужный и даже вредный сейчас, — самую сущность трудовой этики — ответственность каждого пред всеми — необходимо сохранить и в современном театре. Ведь дисциплина актера — бойца идеологического фронта — стала близкой к боевой дисциплине. Советский актер не смеет демобилизовываться до тех пор, пока в строю, то есть до тех пор, пока он участвует в спектакле.

Архаичен стиль Сулержицкого, но то, что он требовал от своих учеников не рассеиваться на работе, не расхлестываться во время спектакля, должно быть и нашим требованием к любому современному актеру. Сцена — передний край. Кулисы — тыл.

Смешными могли быть отдельные крайности тогдашнего нашего поведения на сцене, но самая сущность нашей профессиональной этики, нашего отношения к творчеству во многом была правильной.

Я не зову нынешнюю театральную молодежь во всем подражать нам — тогдашним. Во многих из нас (я говорю о студийках-актрисах) была, вероятно, излишняя восторженность, неприятная, потому что излишняя. Некоторые из нас целовали втихомолку декорации Художественного театра, прикладывались к надписям «левая сторона», «правая сторона» и прощались (в буквальном смысле слова) со стенами театра, уезжая в отпуск. Все это было наивно. Пусть нынешние молодые приверженность свою искусству выразят по-своему и в новых формах. Но есть такие законы искусства и отношения к труду, которые молодым актерам нельзя забыть. Взрослые актеры пусть встречают молодых, пусть переведут их за руку через порог сцены, пусть благословят на пожизненный труд, дающий минуты вдохновения, пусть помогают их росту, как делали это Станиславский и Сулержицкий.

Но любовь и уважение к людям и искусству молодые пусть несут с собой. Любовь учит, но любви учить нельзя.

Леопольд Антонович часто говорил: «Актер либо священнослужитель, либо гаер — середины нет». Слово «священнослужитель» не должно обманывать относительно истинной сути его: Сулержицкий говорил не о служении богу, а о служении людям через искусство.

Он хотел изгнать безответственность и легкомыслие актеров.

Требования профессиональной этики сливались для Сулержицкого с бескомпромиссными требованиями к нам как к людям.

Однажды Леопольд Антонович написал нам такое письмо:

«Господа студийцы,

обращаю ваше серьезнейшее внимание на вещи, которые позорят вашу Студию или если это слишком сильно, то, по крайней мере, не дают ей возможности стать такой, какой вы ее хотели бы считать. Это ваше отношение к прислуге. Нельзя пользоваться трудом людей, не обращая внимания на то, как эти люди живут, в каких условиях, как спят, как одеты, как отдыхают, есть ли у них место и время пообедать, не в грязи ли они и т. д. Труд их очень напряженный. Вы берете у них и день и ночь, а даете только жалованье, а дальше вам совершенно наплевать. Я понимаю, что спрашивать человеческого внимания к ним, к каждому отдельному человеку, как человеку — трудно, так как мы и к более близким людям недостаточно внимательны, но быть теми, как в Англии называется, “выжимателями пота”, все-таки довольно позорно.

Человеческое начинается только с момента, когда хоть маленькое, минимальное внимание затрачивается лично на личную жизнь каждого, хоть минимальное. Вы слишком богаты духовными радостями и богатствами по сравнению с ними. Пусть и им хоть немного померещится, что у них есть “дом”, пусть хоть изредка, ложась после трудного дня, он (истопник. — С. Б.) почувствует, что кто-то хоть немного подумал о нем, и заснет с сознанием, что за этими стенами (за стенами студии. — С. Б.) все-таки хоть немного теплее, чем там, на улице, где все борьба, где нужны только его руки и ноги, где хотят как можно больше от него взять и как можно меньше дать. Я не сентиментальничаю.

Не поступайте, как худшие из рабовладельцев. Хотелось бы, чтобы каждый служащий мог сказать: “Наша Студия” — с любовью и с теплым чувством».

Письмо Леопольда Антоновича было помещено в студийном журнале для общего прочтения. Это письмо очень быстро было испещрено (на полях) всевозможными комментариями студийцев.

Через тридцать с лишком лет ко мне попала в руки тетрадь-журнал с этим письмом Леопольда Антоновича, с карикатурами, надписями, анонимными приписками студийцев. Письмо было названо каким-то шутником «Шаньсонтрист» — печальная песня. Особенно отвратительным мне показался мягкий знак в слове «шаньсон».

Леопольд Антонович узнал об этом и оскорбился. Последовал его ответ, который кончался так: «Я знаю, что, конечно, не все держатся такого тона, который обнаружился в этих приписках и пририсовках, но как раз почему-то мне кажется, что это именно лучшие этим занялись, это-то мне особенно больно, тяжело и безрадостно, и действует так угнетающе. И я, который говорил в предыдущем обращении к вам о вере, надежде и любви, уже теперь так твердо произнести этого не могу, — высыхает понемногу. Может быть действительно

все это ненужный вздор, который не должен иметь места в “деле”, но для меня этот “вздор” так существенно необходим, что отказаться от него совершенно не могу и должен поэтому взять другую линию своего поведения в отношении к этому делу и людям, работающим в нем».

Эта угроза не была осуществлена.

И Константин Сергеевич и Сулержицкий мечтали, чтобы, помимо закулисной жизни, студиицы встречались «в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, — их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию»¹³. Близ Евпатории была куплена небольшая дача — на средства Константина Сергеевича? Или Художественного театра? И предоставлена была эта дача в распоряжение студии. Она носила шутовское название «Робинзон», так как стояла одинокая в степи, у моря, далеко от жилья. Несколько студийцев, и я в том числе, вместе с Леопольдом Антоновичем провели там отпуск летом пятнадцатого года — второе лето войны. На нашей даче жилось так удивительно тихо, так бездумно... Невдалеке от нас было полувысохшее солончаковое озерцо. По нему, как аист, ходил иногда землемер из Евпатории под большим белым зонтиком; он лечил ноги — страдал ревматизмом. Зной... пески, колючки... блеск озера — и человек под зонтом, а пиджак на нем чесучовый...

Мы сбросили городские платья и городское обличье: Леопольд Антонович был костюмирован героем приключенческих романов Жюль Верна: мокасины и шляпа остались у него еще от тех времен, когда по поручению Толстого он переправлял духоборов в Канаду.

Мы носили выдуманные имена: Леопольд Антонович назывался Великий Шаман, Соловьева — Равэ (перевернутое имя Вера), Болеславский — Тиоксу (чистая фантазия), я — Намриб (перевернутое «Бирман»), Мария Ефремова — Марамба. Вера Соловьева и я таскали по приказанию «шамана» огромные камни. Из них Болеславский, Ефремова, Лобаков и Тезавровский построили себе «вигвам». Обедали молча, так как хлеб требовал, по убеждению Сулержицкого, глубочайшего уважения. Ложились рано, вставали с солнцем.

«Отрекся» от цивилизации даже такой истый горожанин, как Болеславский. У него был громадный дог. Из нарядных платьев жены, из ее шляп со страусовыми перьями, ягодами и цветами он устроил ложе догу. И когда бывшая обладательница бывших туалетов горестно всплакнула, Болеславский остался при своем мнении: «Довольно тебе рядиться индейским предводителем дворянства, походи по-человечески».

Леопольд Антонович весь срастался с природой. Он научил нас называть по именам ветры, что дули над морем. Казалось, что дача наша за сотни верст от городов и сел, а время — за многие сотни лет от XX века. И только когда изредка из Евпатории наезжали к нам гости — «белые люди», они напоминали нам о времени.

Приехал на день дорогой нам человек — Вахтангов.

¹³ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 355.

Вахтангов знал цену шутке и фантазии. Он описал однажды лето, вместе с Сулержицким и Москвиным проведенное в Каневе, на Днепре. Там тоже «играли в жизнь». В нашу «индейскую» жизнь он быстро втянулся и украсил собой весь день своего с нами пребывания.

Он оставил запись в нашем шуточном дневнике:

«Желторожие братья!

Пластаюсь у порога вашего уютного вигвама!

Пластаюсь так, как делал я это раньше, когда был желторожим. Там, в Европе, у нас другие порядки, и разве могу быть остроумным сейчас, когда вижу в вас то, чем был я когда-то.

Если я буду неостроумен, то это неприятно мне, если я буду более остроумен, чем выше писавшие леди, то я преступлю долг вежливости пред прекрасными индейками.

Европеец в брюках (но в жилах моих течет черная кровь отцов наших).

Ныне Е. Вахтангов,
раньше Араб-багра».

Навестил нас и К. С. Станиславский.

Я Константина Сергеевича больше видела при электричестве, горевшем в зрительном зале, или на сцене, или в репетиционной комнате. Один только раз видела его в Крыму, у моря, под ярким солнцем. Тогда я как-то не поняла: какой он? Как относится к настоящему морю? К настоящему солнцу? Любит ли он их?

И лишь когда на сцене искал он свет солнца, отрицал или утверждал то или иное подражание шуму моря, лишь тогда можно было понять, что не только горячо любит он солнце, море, лес, поля, но как все это он знает и как потому угадывает сходство.

В Евпаторию мы отвозили Константина Сергеевича на лодке. Константин Сергеевич начал рассказывать какой-то анекдот, давно уже всем знакомый, но он, чистый и целомудренный, опустил в анекдоте то, что было «солью», и Ричард Болеславский нырнул в море: «Я задохнулся бы от смеха, если бы не нырнул, — пропустить самую соль!»

«Сегодня дует сердитый Монстра, и опять мокро в вигвамах наших, в животах наших, и на коленях наших роса. И завтра будет мокро везде, и белые люди не придут смотреть нас больше», — писал в нашем дневнике «шаман».

Монстра не вечен, он сменился безветрием, и мы не избегли нового визита «белых людей». Дуван-Торцов, известный антрепренер, потом ставший актером Художественного театра, с шумной компанией приехал в Евпаторию на нашу «дикую» дачу; он пригласил нас принять участие в «капустнике»: гарантировал солидный гонорар. За немногими исключениями, мы были «не богаты», чтобы не сказать больше. И не были героями. Мы разорвали нити игры, нами созданной, и приняли участие в махровой пошлости евпаторийского «капустника». Белили загар, густо румянились, в полном смысле этого слова — перегримировались.

Константин Сергеевич участвовал в первой части концерта и остался смотреть наше выступление в «капустнике» (он называет капустник «кабаре»). Боже мой, как мы огорчили, оскорбили Станиславского своим выступлением!

В письме к М. П. Лилиной из Евпатории (3 июля 1915 г.) Станиславский на двух страницах описывает наше позорище. Не стану приводить всю рецензию Станиславского (письмо напечатано уже), а приведу несколько строчек:

«... весь кабаре вышел очень нехорошо. Все это было скучно, неталантливо, пошло и нехорошо, несерьезно по времени. Целый вечер и день после я чувствовал себя нехорошо, и те, кто понимает что-нибудь, избегали встречаться со мной. А в газетах — местных, конечно, — расхвалили».

И все же этот «капустник» принес некую, хотя и горестную, пользу — очнулись, а нам давно пора было очнуться: взрослые «заигрались» слишком уж по-детски. А может быть, именно потому, что мы были взрослыми и актерами, наша игра достигла почти реальности. Этому чрезвычайно способствовал Леопольд Антонович.

Мне кажется, свободным Сулержицкий был только в мечтах и в мире фантазии. Людьюми, даже теми, кто его любил и кого он любил, Сулержицкий бывал как-то стиснут.

Искренне веселым он был только в искусстве, во всем том, что касалось творчества. Но просто в жизни Сулержицкий тосковал. Чувствовала это и знаю, потому что видела раз его глаза в минуту, когда он не знал, что на него смотрю. Это было в то же евпаторийское лето.

Как-то ночью пошли мы компанией к морю, и Леопольд Антонович с нами. Мы расположились на песке. Море весь тот день было тихое, солнце жаркое, так что песок даже около самой воды был сухой и все еще теплый.

Днем неугомонные и говорливые, сейчас мы не двигались и молчали. Ночь, в ней только море, небо, а в небе — звезды.

Вглядываешься в звезды, будто что-то в них читаешь.

Прочтешь, поймешь на один миг, а забудешь... навсегда.

Кто-то закурил. Пока горела спичка, я видела глаза Леопольда Антоновича. Скорбные. Кроме тоски, в них было еще и какое-то напряженное недоумение. Спичка погасла. Папироса светит слабо, да я больше и не смотрела на Леопольда Антоновича.

Стояла тишина...

Заговорить решился только один из нас — наш молодой художник студиец Михаил Вадимович Либаков, немножко поодаль от всей группы простерший на песке свою длинную фигуру.

Погруженный в некое внутреннее созерцание, Либаков изрек голосом задумчивым и медлительным: «По-моему, шум моря... имеет некоторое сходство, я бы сказал, и не очень отдаленное сходство, с... бурчанием в животе».

Печальна участь заговорившего невольник! Михаил Вадимович не успел закончить глубокомысленной сентенции, как Сулержицкий бросился на него и стал не больно, но бешено колотить его маленькими своими кулаками, приговаривая: «Бурчание? Бурчание? Море, красота, а он... бурчание?»

«Виновный» не менял позы, выказывая полное «непротivление злу». Леопольд Антонович стукнул «лирика» в последний раз, поднялся, стряхнул с себя песок и умиротворенно сказал: «Ну, давайте петь».

Песня построилась и снова притянула к нам вспугнутую тишину.

В Москве так и тянуло в воздух робинзонады, к морю, к песку, в безлюдную пустыню, к бездумью, к лени...

От жизни не приходится отлынивать, в особенности в молодости. Надо было жить, а для нас это означало учиться, досконально разобраться в своей профессии, а главное, разобраться в самой действительности, такой сложной и такой нам неведомой.

И Сулержицкий стал другим в Москве. Он не носил мокасин и ковбойской шляпы — в городе он надевал свой обычный костюм и свою обычную маску, маску весельчака. Многие верили этой маске или просто свыклись с ней. Я — нет. Я уверена, что Сулержицкий носил в себе горе, но не хотел в этом признаться другим (был самолюбив) и самому себе иногда боялся признаться. Мне кажется, он был «пленным». Не знаю, сколько лет просидел он в тюрьмах и в какой был заточен крепости (слыхала, где-то на самом краю света, туда посылали вместо смертной казни), но чувствовалось — физически свободный, духовно он продолжал быть в тюрьме. Не был он тем, каким знал Сулержицкого в далекие времена Горький: «Сулер — какая-то восхитительно вольная птица чужой, неведомой страны».

Очень редко Сулержицкий давал себе отпуск от сосредоточенной работы мысли. Когда же позволял себе отдохнуть от дум, закрывал глаза и как будто засыпал.

Лицо Леопольда Антоновича становилось в такие минуты бледно-серым.

Шел 16-й год. Болезнь Сулержицкого прогрессировала... Сулержицкий потерял перед смертью дар речи. У его койки стояли: его жена — Ольга Ивановна Сулержицкая, Ольга Леонардовна Книппер, артистка Вера Соловьева и я. Леопольд Антонович был весь неподвижен, только жадными, все запоминающими глазами оглядывал нас. Жене он губами послал поцелуй, чуть заметно, одними веками глаз, но изумительно почтительно поклонился Ольге Леонардовне, долго смотрел на Соловьеву. Когда я попала в круг его внимания, он как-то весь изменился в лице. Он был уже за гранью юмора, за чертой улыбок. И все же мне он улыбнулся. Я его всегда чем-то смешила. И тем, что хотела играть самые жестокие трагедии, и чопорностью, и бог уж там знает чем, но он улыбнулся мне в свой последний час.

Константин Сергеевич хотел говорить у гроба Сулержицкого, но не смог — рыдал...

Последние годы своей жизни Сулержицкий отдал студии так же без расчета, без какой-либо корысти, как первые годы своей театральной деятельности отдал он Художественному театру.

Он был душой студии, всем в ней, но не носил высокого звания художественного руководителя, а значился только заведующим. Годы своей жизни он горел в работе над спектаклями Художественного театра и Первой студии. Но не помню, чтобы участие его в работе четко было бы зафиксировано в театральных афишах.

Невольно и не тогда, когда он жил, а сейчас возникает вопрос: почему Леопольд Антонович Сулержицкий, так много отдавший искусству, в искусстве почти безымянен?!

Считаю долгом тех, кто как человек и художник так многим обязан Сулержицкому, выразить ему громко свою благодарность. Это очень скверная черта — не ценить тех, кто дает тебе, ничего не требуя в ответ, тех, кто не кричит о своих трудах и заслугах.

И если покажется читателю этих строк кое-что сентиментальным в моих воспоминаниях о Сулержицком, то это будет моей виной — не сумела, значит, описать трагическую, с моей точки зрения, жизнь.

Чувствую обиду за Леопольда Антоновича: разменял он свое многообразное дарование человеческое и художественное, рассеял его...

А есть ли человек, который не ждет признания многих и своего собственного внутреннего убеждения, что недаром прожита им жизнь?

Года два назад я открыла «Ежегодник МХТ» за 1944 год, перечла переписку Леопольда Антоновича с К. С. Станиславским: Крэг был против имени Сулержицкого на афише премьеры «Гамлета», а К. С. не противоречил Крэгу.

«Крэг не захотел, чтобы я был на афише, — после 2 лет работы тяжелой и трудной, — пишет Станиславскому Сулержицкий, — после многих, скажу, жертв Крэгу, сознавая, что без меня вряд ли у нас в театре ему удалось бы довести свое дело хотя бы до такого конца. — Это для меня неожиданно.

И только.

Но не обидно...

А на Вас (на К. С. Станиславского. — С. Б.), ей богу, не обижен — это не в первый и не в последний раз. Так будет всегда. Нет во мне чего-то такого, что мешало бы так относиться ко мне.

Тем более, что Вы даже не замечаете таких случаев. Сделать тут ничего нельзя. А если наберется слишком много таких царапин, так много, что они сольются в одно целое, тогда, вероятно, наши хорошие отношения остынут.

Но жизнь коротка, а такие случаи не часты, так что места для царапин хватит с избытком, и, значит, все идет по-старому.

Обнимаю Вас

Сулержицкий».

Как надо было действительно любить людей, чтобы эти обиды, горькие обиды, забывать с такой скоростью и легкостью, с какой забывал их (а не «прощал») Сулержицкий.

И вот он ушел от нас...

Заботился о нашем будущем, думал о нас уходя.

«Поглядите друг другу в лицо, почувствуйте, что вас уже не шуточная группа и не слюнями уже склеенная, а чем-то покрепче, поскорее почувствуйте свою силу, а для этого чаще ощущайте друг друга, скорее бейте заклепки на скрепах нового корабля “Студия” и двигайтесь дружно, поднимая флаг: “Вера, Надежда, Любовь”», — писал он нам за год до своей кончины.

Началась жизнь студии без Сулержицкого...

Но прежде, чем начать говорить о том, как мы жили, как работали без Сулержицкого, следует сказать о спектаклях студии, созданных еще при его жизни и при его непосредственном участии.

«ПРАЗДНИК МИРА»

«Праздник мира» — второй спектакль студии — был поставлен Евгением Вахтанговым.

Когда Вахтангов показал свою работу актерам Художественного театра, все высказались против.

Только Качалов был за.

Качалов всех и переубедил.

Спектакль пошел, но в то время, как «Гибель “Надежды”» утвердила все наши надежды и вызвала целый рой новых, самых радужных, «Праздник мира» ни мира, ни праздника нам не принес.

Причиной неуспеха «Праздника мира» было то, что мы — исполнители — шли от себя, переживали для себя, стремясь забыть присутствие зрителей в зале. Правда, мы делали это во имя зрителей, а не от пренебрежения к ним, но не осознали мы того, что одиночество актера на театральной сцене — публично.

В те годы молодой наш режиссер, признав приоритет переживания, поставил мастерство профессии на второе место. И мы были согласны с его взглядами. Он, ощущающий форму как плоть содержания, он в «Празднике мира» как бы отказался от сценичности во имя подлинности переживаний актеров.

Правда переживаний — ценный багаж, но не двигатель. Двигатель — идея пьесы.

Всего этого я тогда абсолютно не понимала. Чувствовала, что «не ладится», чувствовала, что не радуемся в спектакле и не радуем.

Закономерно то, что индивидуальность Вахтангова привлекла к себе внимание Станиславского. И неизбежно то, что с такой страстной влюбленностью отнесся Вахтангов к Станиславскому, с такой страстной преданностью к творческим его стремлениям.

Вахтангов с радостной готовностью обратился к театру переживания. Искренность актера стала для него ценнее мастерства, естественность — дороже сценичности. Он боролся с театром искусного обмана жизнью актера «в образе». Искренняя жизнь «в образе» явилась фундаментом нашего формировавшегося театрального мировоззрения.

На фундаменте прочного бытия «в образе» Вахтангов впоследствии построил кружевное, воздушное, но крепкое здание «Турандот», где актеры и воздействовали «образом» и где одинаково интересны были творящий актер и творимый им образ.

Да, «Турандот» — для зрителей, но зрители ничего не увидели бы, ничего не услышали, ничего не почувствовали, если бы Вахтангов в своей молодости так страстно не полюбил Станиславского, не уверовал в его «систему», не оценил значения работы над собой, предшествующей работе над ролью.

Как сын, любил Вахтангов Станиславского и, как сын, иногда его позабывал.

Нам в «Празднике мира» следовало строго держать курс на объективность создаваемых нами образов, чтобы не наткнуться на мель натурализма.

Зрителям нужен Театр: одних актерских «переживаний» мало, нужен еще со сцены посыл, нужно, чтобы через пьесу, через роль с ними вели разговор о человеке, о жизни.

Мы сшибались с курса, играли неврастенично, чем вызывали не раз истерики в зале и разгром со стороны Сулержицкого.

Он писал в своем дневнике 9 декабря 1914 года:

«На предыдущем “Празднике мира” с одной дамой в публике случилась истерика (в конце второго акта). Мне это было неприятно.

Считается, будто истерика есть показатель глубокой потрясенности души, будто она указывает на большие духовные переживания, на интересный, тонкий и глубокий духовный мир человека. А, между тем, это громадная ошибка... Актеры ужасно любят, когда в публике истерики, — это считается известного рода доказательством необычайно сильной игры, глубокого вдохновения, искреннего переживания и т. д. — “Сейчас было две истерики, вот как игранули”.

А между тем мне кажется, что истерики в публике доказывают как раз обратное.

Когда актер действительно живет глубоко, когда его игра есть “творение”, то как бы сильно он ни взволновал зрителя, истерик не будет. Я вспоминаю Дузе, даже Грассо и других великих актеров, как Шаляпина, Никита или актеров Художественного театра, в лучших ролях и моментах — и не могу вспомнить и даже представить себе, чтобы их искусство вызывало истерики. Наоборот, люди даже с растрепанными нервами, поддаваясь их искусству, получали духовное удовлетворение и успокаивались душевно.

Актер заражает публику теми чувствами, какими он сам живет. И независимо от размера дарования у всякого актера есть лучшие способы воздействия на публику и худшие.

Когда в “Празднике мира” жили глубже, жили задачами, вытекающими из основной идеи пьесы, когда задачи эти шли от зерна роли, вытекающего так или иначе из сквозного действия пьесы (то есть — прекрасные по душе люди стараются удержаться в добре, но не могут совладать с собой и от этого глубоко страдают), эти задачи волновали зрительный зал благородно, как должно волновать искусство, и вызывали даже у меня слезы о том, что мы так несовершенны. Каждый узнавал себя, свою душу в героях пьесы и страдал и за них и за себя в этой борьбе со своими страстями и недостатками и скорбел, и так или иначе в душе от спектакля оставался след: “Да, мы таковы, и жалко нас всех, и что можно было бы сделать, чтобы было лучше? Или нельзя лучше? Автор говорит, что нельзя, так как все зависит от физической организации и от внешних условий, а так ли это?”»

Запись в дневнике Сулержицкого — рецензия, причем рецензия особого свойства. Будто Сулержицкий увидел нас изнутри, понял все причины нашего отклонения от подлинного реализма.

Да, в вечер спектакля, о котором идет речь, мы наткнулись на мель натурализма.

Почему так случилось?

Ведь Вахтангов был умным, вдумчивым и взыскательным режиссером, а не сумел глубину содержания пьесы превратить в высоту ее сценического выражения.

Мы ли — исполнители пьесы — помешали ему?

Думаю, что вину надо разделить пополам, половину вины легче вынести. «Праздник мира» — всего лишь второй спектакль студии, и естественно, что не было, и не могло быть, у нас того режиссерского и актерского умения, какое делает для зрителя радостным восприятие самых мрачных пьес. Очевидно, в вечер того спектакля, о котором писал Сулержицкий, да и в другие вечера мы разбредались в стороны от «зерна» и от «сквозного действия» пьесы каждый «по своим углам», то есть каждый бередил себя, стремясь играть сильно и потому забывая жить верно.

Что я помню о своем репетиционном и сценическом самочувствии?

Я играла Августу Шольц.

Ей около тридцати лет. Она не замужем. Значит, по прежним временам, она «старая дева».

Значит, предмет насмешек.

Налима — рыбу — бьют, чтобы от боли и жажды мести за причиненные людьми мучения у него посильнее вспухла печенка. Это жестоко, но понятно, так как в налиме ценится именно его печенка. Но какой смысл в насмешках над девушкой, опоздавшей выйти замуж? — Мне неизвестно, неизвестно было и Августе.

Я чувствовала степень ее отчаяния, меру душевного гнета.

Стремилась пережить страдания Августы. Сочувствовала ей, но не действовала за нее.

Изображала ее страдания, пренебрегая упорным и страстным желанием радости, неизбежным у несчастного человека.

В этом ее «сквозное действие» — добыть радость. К этому должно было мне направить душевную деятельность Августы.

Сначала сочувствие ее злой судьбе грело меня.

В дневнике Вахтангова высказываются им надежды, что роль у меня пойдет.

Да. Первое время я понимала ее. Очень многое в семье Августы напоминало мне мое детство и мою семью. В моей семье тоже были случаи взаимных душевных ранений, хотя все мы горячо любили друг друга.

Сходство некоторых «предлагаемых обстоятельств» в данном случае не помогло развитию роли. Наоборот, свое собственное, не претворенное искусством, стало балластом. Сострадание в «образе» отняло движение у «образа».

Сочувствие роли постепенно охладевает. Чтобы вызвать хотя бы подобие его, при повторении спектакля, требуется напряжение нервов, как бы взлом замка, от которого потерял ключ.

Я знаю теперь, что неизбежно придю к пустоте, если не действую в роли, или, что не лучше, — к нервной перенапряженности.

Теперь я понимаю, что играла Августу «метафизически»: была неподвижна, ничего не возникало, ничего не угасало.

Сочувствие «образу» я приняла за жизнь «в образе», но актер мало-мальски способный, не может остаться равнодушным к произведению драматурга, конечно, если автор пьесы не лишен драматургических данных.

И актер зацветает «первоцветом» — сочувствием к пьесе, ее образам, в особенности к своей будущей роли.

От повторности репетиций сочувствие «образу» постепенно начнет убывать, а первоцвет — осыпаться. И это в порядке вещей: репетиции ведь сейчас частые. В прежние времена в тогдашней провинции можно было продержаться две-три репетиции, два-три спектакля на первоцвете, на «нерве». Сейчас это невозможно. Только в «халтурах» все расчеты актеров на первоцвет.

Сочувствие — в каком-то роде цветение душевное, душевный подъем. Оно необходимо в начале работы над «образом». Но сценическое перевоплощение требует действий «образа».

Первое, отгаданное актером действие «образа» становится завязью жизни персонажа пьесы.

А я не обрела рычагов и мотивов действий Августы. Не привела в движение внутренний механизм ее. Потому роль не двигалась.

Двигаться в роли мне хотелось. Идти — шла, да не в ту сторону.

Я знала, что не было встречи между мной и Августой. Мы не слились. Мы двоились, как бывает при фотосъемке, когда фотографируемые шевельнулись.

А может быть, объектив захватил меня одну, пропустив Августу.

«Праздник мира» шел не часто и не задержался в репертуаре студии, что хорошо — неверное сценическое самочувствие уродует натуру актера, как тело человека уродуют подагра и ревматизм. Недаром Станиславский советовал нам завести особый дневник: на одной стороне записывать спектакли с правильным сценическим самочувствием, на другой — с неправильным.

«Бойтесь неправильного самочувствия — один неправильный спектакль отбрасывает нас на двадцать шагов назад».

«Праздник мира» сошел со сцены. Думаю, что и Вахтангов если и любил эту свою постановку, то только, как «ком от первого блина».

Матильду в «Гибели “Надежды”» я играла лет двадцать. Около тысячи раз. Роль — эпизодическая, но это характер, цельный характер.

С годами ничего не изменилось, мне только меньше надо было гримироваться. Уверенность в жизни роли возросла. В Матильде я всегда была веселой и совсем непринужденной. Потому что моя Матильда — образ, близкий к объективности, а моя Августа — субъективная, в плену моей личности.

Августа не творение, а безрадостная работа. В своих воспоминаниях я удерживаю к ней благодарность за тягчайший урок профессии.

Леопольд Антонович смотрел каждое представление «Праздника мира». Спектакль был такой спорный, и, кроме всего, Сулержицкий любил Вахтангова. Режиссер Вахтангов интересовал заведующего студией. Сулержицкий торопил расцвет Вахтангова. Он был уверен в силе, которую Вахтангов лишь предчувствовал в себе. Вахтангов был молод так же, как и Болеславский, и, конечно, хотел счастья самому себе, и личного счастья и личного успеха, но не только своими личными интересами исчерпывалось его понятие о счастье, и это

в Вахтангове — основное. Как бы ни ошибался Вахтангов, его цели в искусстве были высоки.

Чувствую, что могу оказаться виновной перед памятью Болеславского, что выставляю на свет лишь его легкомыслие, беспечность, поверхностность, а в глубокой тени утаиваю и великолепнейшие внешние его данные, и несомненное актерское дарование, и способность мечтать о лучшем в искусстве, и его энергию в труде, и силу творческих преодолений. Но он был очень «благополучен» в дореволюционное время, очень наслаждался этим благополучием и потому уехал из Советской России, он — такой сильный, здоровый, энергичный человек...

Прошу извинить меня за отклонение от темы, но не такое уж это отклонение: ведь говорится о судьбах двух спектаклей, о личных и творческих характерах их режиссеров-постановщиков.

Вахтангов преимущественно ценил искусство в себе, Болеславский же — преимущественно «я» в искусстве.

Леопольд Антонович пригласил А. М. Горького посмотреть спектакль.

В газете «Раннее утро» (15 февраля 1914 г.) так было описано посещение студии Горьким:

«Особенно сильное впечатление на Максима Горького произвела постановка “Праздника мира”. За кулисами Горький под впечатлением спектакля расплакался и расцеловал молодого артиста, игравшего в “Празднике мира” главную роль (М. Чехова, который играл отнюдь не главную роль старого слуги. — С. Б.). Обращаясь к артистам, Горький благодарил их за минуты художественного настроения и заявил, что Студия — самый интересный из всех существующих театров.

Поразила Горького также и аудитория Студии. По словам писателя, вообще редко приходится наблюдать такое общение между сценой и аудиторией.

Студии Горький предсказывает громадное будущее. Его мечтой была бы постановка студийцами для широких общественных кругов и рабочих. По окончании пьесы Максим Горький долго беседовал с артистами Студии. Постановка “Праздника мира” студийцами выявлена ярко.

В противовес Вл. И. Немировичу-Данченко, М. Горький нашел в ярко выявленных тонах и “обнаженных ранах” семьи Шольца настоящее искусство, искусство протеста.

Вл. И. Немирович-Данченко высказался в том смысле, что следовало бы несколько стусевать тона драмы и не так сильно сгущать исполнение в драматических местах пьесы.

В Студии Максим Горький ознакомился и с новой системой игры, пропагандируемой К. С. Станиславским в Студии Художественного театра.

Максим Горький выразил желание еще побывать на спектаклях в Студии и посмотреть еще раз уже виденные им пьесы».

Горький нашел в «ярко выявленных тонах» и «обнаженных ранах» семьи Шольца настоящее искусство, искусство «протеста», но это он от полноты щедрой души своей. Нет, в нас не было мысли выразить спектаклем протест против условий капиталистического строя, уродующих жизнь многих тысяч таких семей, как семья Шольц. Мы «похоже» показали тяжелую жизнь этой одной немецкой семьи, для этого бередили свою нервную систему. Мы дали плохой фотографический семейный снимок без своего взгляда на изображаемое, без ракурса, избранного нами, без перспективы, вот почему, мне думается, наш

спектакль был без посылки зрителям и так оставался «лежащим камнем». В оправдание, нет, в объяснение этой неудачи еще раз напоминаю, что «Праздник мира» — второй лишь спектакль студии — театра-лаборатории.

В 1914 году студия перешла в другое помещение — в старинный дом на Скобелевской площади (ныне площадь Моссовета). Теперь на месте здания, в котором находилась студия, выстроен новый высокий большой дом.

Сцена студии помещалась на полу, места зрителей располагались на возвышении. В прежнем помещении у нас были невысокие подмости, мы были выше зрителей. Здесь же наоборот.

Никакого просцениума. Почти никакого расстояния от сцены до ног зрителей первого ряда.

Однажды во время «Праздника мира» загорелась елка. Поднялся переполох. Елку потушил какой-то молодой студент. «Помните, как я тушил елку?» — задал мне вопрос лет через тридцать пять после этого случая пожилой генерал медицинской службы.

Такое расположение сцены по-особому влияло на репетиционное и сценическое самочувствие студийцев.

Положительная сторона непосредственной близости к зрителям в том, что мы не должны были форсировать голос, чувства, не должны были заботиться о сценичности. Этому помогало и отсутствие рампы. Отрицательная сторона — та, что мы были дальше от Театра в его лучшем смысле. Мы ставили себе задачей по возможности забыть зрителей. Возможна ли и нужна ли в театре такая полная изоляция актеров от зрителей? Сцены от зала? Невозможна. И не нужна. Мера плотности «круга внимания» актера варьируется в зависимости от эпохи и жанра драматургического произведения. Герметически закупориваться на сцене в «образ» — значит нарушить природу театра. «Праздник мира» не перелетал от нас к зрителям, несмотря на то, что ноги зрителей первого ряда почти касались сцены.

Уже против «четвертой стены» Первой студии раздавались насмешливые, а иногда и просто глумливые голоса. Уже и в печати студия обвинялась в том, что зрители подсматривают ее спектакли «в замочную скважину». Даже среди студийцев были такие, что придерживались подобного мнения. Даже те, кто искренне хотел следовать учению Станиславского, не могли до конца умом вникнуть в смысл термина его «системы»: «публичное одиночество», не говоря уже об освоении одиночества на глазах нескольких сотен зрителей натурой актера.

Мы — студийцы — в постижении элементов «системы» бывали иногда и шатки, и неверны, часто рассеянны. Только беспредельная одаренность создателя «системы» Станиславского, только его долготерпение в насаждении ее, только самоотверженный труд Сулержицкого, только то небольшое, но лучшее, что было в нас, тогдашней артистической молодежи, привело к тому, что «система» утверждалась в театральном мире. Некоторые спектакли студии со всей очевидностью доказывали ценность открытия Станиславского.

И даже «Праздник мира», невзирая на его промахи, внес свой вклад в науку

театрального искусства: ведь отрицание чего-либо в то же время есть и утверждение чего-либо.

Интересно и дорого то, что мы — исполнители неудавшегося спектакля — остались верными своему режиссеру.

В дни неудачи не затоптали его, а понесли в душе вместе с Вахтанговым скорбь о несбывшемся.

Преданность и неверность в театральном мире — довольно близкие соседи, но в Первой студии никто не изменял Вахтангову. Сам он бывал к нам ближе и дальше, дружил и ссорился с нами, надолго иногда забывал о нас, увлекшись новыми театральными коллективами, но знал твердо, что мы — его кровные. А мы всегда и так же твердо знали, что он — наш лучший.

«СВЕРЧОК НА ПЕЧИ»

За «Праздником мира» следовал «Сверчок на печи» Диккенса. У «Сверчка» оказался голос такой силы, что в годы с 1914-го до 1917-го слышен был он не только «на печи», в комнате четы Пирибинглей, но во всей огромной Москве, в Петрограде, Харькове, Киеве и во многих городах нашей страны.

У этого спектакля в разные его возрасты совершенно разные судьбы.

Детство «Сверчка» было золотой его порой, золотой и невозвратной. «Высшим художественным достижением Первой студии была инсценировка повести Диккенса “Сверчок на печи”, переделанной для сцены Б. М. Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке. “Сверчок” для Первой студии — то же, что “Чайка” для Московского Художественного театра. В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце», — писал Станиславский¹⁴.

Действительно, в начале 1914 года «Сверчок» произвел на зрителей впечатление исключительное. Этот спектакль был крупнейшим событием всего театрального года: «О молодой студии много писали, много говорили в газетах, в обществе, в театре; иногда ее ставили в пример нам, старым артистам, которые почувствовали, что рядом с ними растет конкурент, а конкуренция, как известно, лучший двигатель прогресса»¹⁵.

М. А. Дурасова, исполнявшая роль Малютки — героини пьесы, стала знаменитой, ей посвящались подвалы в газетах. Вахтангов, Чехов, Хмара, Соловьева, Бромлей — то же.

Спектакль погружал взрослых в мир рождественской детской сказки.

А наяву?

А наяву шла первая мировая война.

В 1914 году Москва была глубоким тылом. Фронт был далеко. Ни самолеты, ни пушечные выстрелы не заглушали «чириканье сверчка» и «посапывание чайника», согревающегося на электрических углях театрального камина, и москвичи, попавшие на спектакль «Сверчок», чувствовали себя вполне уютно в

¹⁴ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 353.

¹⁵ Там же, стр. 354.

доме Пирибинглей.

Другим был зрительный зал 1915 – 1916 годов. Так же безмятежно на сцене чирикал «Сверчок», но теперь его слушали, чтобы заглушить тревогу. Тревога росла... Войну теперь стали ощущать. Хотя она оставалась позиционной и была где-то там, далеко, но в эту даль, на боевые позиции стали уходить отцы, мужья, братья, сыновья. Время разлук... Нарушались связи любви, дружбы...

Особенно же остро почувствовалась война, когда в Москву стали привозить раненых. Пройдя краткосрочные курсы, москвички стали работать в госпиталях. Это сделали и актрисы. Впервые мы глянули в лицо действительности, заглянув в глаза раненым. На койках и на операционных столах увидели мы подлинные страдания. От нас, «сестер милосердия», потребовалась реальная и немедленная помощь. Понадобились новые способности, как, например, обращение с больным телом раненых. Всякая неловкость в этом мешала восстановлению их разрушенного здоровья.

Иногда приходилось нам дежурить и по ночам. На дежурство в лазарет приходили сейчас же после спектакля. Контраст между театром и госпиталем, между искусством и действительностью, между воображаемым и существующим был разителен. Он всегда оставался резким, этот контраст, несмотря на частые рейсы из одного мира в другой. После люстр фамусовского бала так остро воспринимался синий огонек больничного ночника.

«Разрешите, я почищу вам руки?» — обращаюсь к раненому. Он лежит пластом. Как у мертвого, на груди сложены его руки. Оттого, что он давно болен, и оттого, что сегодня принял теплую ванну, на его ладонях, как у некоторых на пятках ног, — толстый слой кожи. Глаза больного закрыты. Приходится повторить вопрос; «Разрешите?» Отвечает, не открывая глаз: «Погоди, сестрица: как выживу — мозоль для работы сгодится, не выживу — и с такими руками пойду».

Открыл глаза, внимательно посмотрел на свои руки.

«Мне их не стыдно»... Чуть шевельнул пальцами, снова закрыл глаза. Долго молчал. И потом, как бы заканчивая внутренний разговор с самим собой, не то сказал, не то вздохнул: «Да... руки. Поработали... Да...»

Раны, перевязки, стоны, капли пота на вдруг побледневшем лице — все это было голосом реальности, которого раньше мы не только не слышали, но и боялись бы услышать.

Человеческая кровь, текущая при перевязке по твоим рукам, человеческая смерть, свидетельницей которой приходилось быть нередко, заставили настойчиво думать о том, о чем раньше не думалось, — о действительности.

Не скажу, чтоб я сделала тогда какие-то решающие выводы, нет, — но чувствовала: теперь иначе будет житья... Не знаю, как, только знаю — иначе. В наши теперешние дни действительно каждый пионер лучше разбирается в общественных вопросах, чем разбиралась в них тогда, например, я, вполне ведь уже взрослый человек. Во время этих ночных дежурств раненые, в бреду ли, во сне или же бессонные, но молчаливые, без слов ставили передо мной сложнейшие вопросы. Я была не в состоянии ответить строгому экзаменатору, но стала упорно думать над их разрешением. Больничные палаты стали для меня

аудиторией, факультетом жизни.

Вся жизнь становилась напряженной. Предчувствовался какой-то перелом, неизбежность его...

А «Сверчок» продолжал делать аншлаги... Студийцы искренне, даже самозабвенно говорили о любви, о могущественном добре, которое само по себе побеждает зло... И, вероятно, те, кто так стремился на этот спектакль, хотели убаюкивающей лжи. Удобно верить, что жестокие фабриканты Тэкльтоны превращаются в добрых под влиянием простодушной четы Пирибинглей. Зрители хотели счастливых концов хотя бы на сцене, потому что не слишком надеялись на них в жизни.

Госпиталь... Умирает человек. Он — унтер-офицер: об этом свидетельствует его фуражка. Она на узенькой полочке над дверью палаты.

Раненый смотрит на фуражку не моргая. Глаза его почти выходят из орбит. В таких случаях, знаю, не надо трогать человека. Но почему, не отрываясь, смотрит умирающий на фуражку? Двигаются его губы... Наклоняюсь над ним.

«С кокардой!.. Ненавижу... Ненавижу...»

До войны я была устремлена только к театру. Идеалы свободы, правды, красоты и добра жили в моей душе, как абстракция. Я не знала, что свобода, правда, добро и красота достигаются только длительной и беспощадной борьбой между теми, кто хочет справедливости для всех трудящихся, и теми, кто все блага жизни желает захватить для очень и очень немногих, для якобы «избранных».

Понимали ли мы, актеры Первой студии, чем были те годы для России?

Задумывались над этим, но редко и, потоптавшись мыслью у острых вопросов, отступали в знакомое, обжитое.

Была в студии большая канцелярская книга в картонном переплете: туда заносились предложения, записывались шутки, помещались карикатуры, изливались печали, личные и творческие. «Пестрой» была эта книга и по переплету и по содержанию. Сейчас от нее остался переплет и несколько разрозненных страниц. Случайно она очутилась у меня в руках. Я прочла в ней одну заметку, о которой или ничего не знала, или знала, но совсем забыла. Поместил ее в «Жалобную книгу» Александр Александрович Гейрот — талантливый актер, человек острой, но «порхающей» мысли.

Вот с чем обратился он к студийцам:

«Подумай о том, актер, что ты дашь, ты, который не сражался, не искалечен, — тем, которые за тебя, за твою свободу сражались и вернулись калеками?.. Кошмар — когда подумаешь — подумай (не шути, не язви, это глупо язвить), подумай — МХТ и мировая война. Должно явиться что-то в театре, в нашем творчестве такое (в исканиях хотя бы), что отразило бы эпоху. Или ты не переживаешь сейчас ничего, тогда ты — Корш — нет, хуже — “Максим” (кафешантан. — С. Б.), или ты благородный артист МХТ? Тогда приди в Студию с этим чувством — с этой мыслью.

А. Г.»

Заметка сделана в 1915 году.

Такое торжественное, суровое, неожиданное именно от Гейрота напоминание об ответственности актера перед временем и людьми не встретило

соответствующего отклика. Ответить ему мог бы один Вахтангов, но и Вахтангов, очевидно, тоже не был готов к ответу.

Внимание студийцев было отвлечено почти от всего, что было в нас, даже от литературы. Наши взгляды были притянуты исключительно к самим себе, к нашему внутреннему миру. В этом наша основная ошибка. Театр-лаборатория затмил для нас объективный мир. Сейчас понимаю, как виновны пред жизнью мы были, как безумны...

Прятали головы под крыло? Прятали. Ведь под крылом студии было так тепло...

Вечерами ярко горели люстры в небольшом фойе студии.

Оно наполнялось дружественной «публикой». Шелестели театральные программы с нашими фамилиями. Вот звучит третий звонок. «Публика» направляется в зрительный зал... Зрительный зал студии, как я уже говорила, необычен: сцена на полу, стулья для зрителей расположены на широких ступенях амфитеатром. На двух дверях, отделявших зал от фойе, висели портьеры. Старшим капельдинером у нас был Василий Афанасьевич Немцов. Он служил в Художественном театре с его основания и был переведен Станиславским в студию как защитник и страж всяческого порядка.

Надо было видеть, как Василий Афанасьевич задергивал портьеры после третьего звонка! «Гипнотическим» взглядом останавливал он все переговоры, всякое шевеление в зрительном зале и достигал в результате своих «пассов» полной тишины. Но взгляд Василия Афанасьевича не только укрощал рассеянных зрителей, но сулил им за не раздвинутым еще занавесом студии нечто зрителями сегодняшнего вечера доселе невиданное, ими неслыханное.

Огромный и, быть может, весьма преувеличенный успех доставался студийцам. Владимир Иванович Немирович-Данченко не то шутя, не то раздраженно титуловал студию «ее величеством». Вернее же студия была театральной утопией — вне времени, вне пространства, хотя и существовала она в XX веке в самом центре Москвы — на площади Скобелева, в доме, который, как говорили, принадлежал Фамусову или кому-то из его прототипов.

Жизнь в студии-утопии проходила «там внутри». Не слышали жизни, отгораживались от нее и потому редко созвучали ей. Репертуар наш был почти случайным. Мы не уясняли себе, что тема спектакля имеет в наше историческое время решающее значение. Мы не уяснили и того, что даже совершенное исполнение ролей в пьесах, мысли которых не затрагивали интересы народа, ни к чему путному не приведет.

Конечно, репертуар обсуждался и Станиславским, и Сулержицким, и советом студии, и Владимир Иванович принимал участие в выборе, а все же нужную пьесу угадывали редко: менялась жизнь, менялись зрители, менялись их ожидания и требования, а мы не поспевали за бегом жизни.

В 1915 году, 4 января, в студии были показаны «Калики перехожие» В. А. Волькенштейна.

Плохо помню эту постановку. Только одну из репетиций помню, ту, в которую Константин Сергеевич показал встречу двух братьев — богатырей древней Руси. Так это ярко получилось, будто Станиславский без помехи мог

заглядывать во все времена истории.

Сам спектакль не привлек ни темой, ни актерским исполнением, ни режиссерской трактовкой.

«ПОТОП»

День 14 декабря 1915 года был для студии одним из счастливейших дней ее бытия: состоялась премьера «Потопа» в постановке Евгения Вахтангова. Художники Лобаков и Узунов. Композитор Рахманов.

Творческое горение последних своих дней внес в этот спектакль и Леопольд Антонович Сулержицкий.

Вахтангов единой мыслью пронизал спектакль, и мысль эта дошла до зрителей. Вахтангов добился того, что почти все актеры играли не только свою роль, но всю пьесу. Они четко выразили ее идею, объединенные мировоззрением Вахтангова.

«Потоп» — это спектакль, в котором слил Вахтангов искренность живущего «в образе» актера-профессионала с его человеческим посылом в зрительный зал. В значительной мере сочетал Вахтангов в «Потопе» содержание и форму. Он выразил содержание в неизбежной форме, а не на донышко измышленной, придуманной формы накапал содержание.

Несколько отделялась от других студийцев Бакланова — Лиззи. Она никогда не была ученицей Станиславского и Сулержицкого и так и не стала «студийкой» ни по духу, ни по методам игры. Студия не была для нее «обетованной землей», а чем-то вроде загородной виллы, скромной, уютной, где отдыхаешь от шума большого города.

Бакланова, как и Болеславский, сразу приглянулась Художественному театру и заняла там прочное положение. Она имела успех в театре не только потому, что привлекала молодостью и красотой, но и потому, что была сценична, умела владеть вниманием зрительного зала. Как актрисе ей можно поставить пятерку, но с неким минусом: Бакланова всегда играла только себя в «предлагаемых обстоятельствах». Благодаря ее сценичности зрители не замечали, что внутри себя она почти не меняется.

Это еще и потому было незаметно зрителям, что режиссеры, придавая ролям Баклановой должествующую форму, влияли отчасти и на содержание ее ролей. И все-таки этого было мало: в актрисе происходили только некие реформы, а не перемены. Впрочем, это я поняла только сейчас, и, пожалуй, я не права, что требую от тогдашней Баклановой того, чего сама делать не умела, да и сейчас не так уж умею; того, что и в зрелые годы так чрезвычайно редко достижимо.

Сулержицкий очень много работал над «Потопом», но «Потоп» резко отличен от того, чего добивался и добился Сулержицкий, например, в «Сверчке на печи».

Одна из существенных черт Вахтангова как режиссера та, что он был активно мыслящим и целенаправленным художником. Он обладал определенным мировоззрением. Оно помогло Вахтангову органично и последовательно провести через весь спектакль мысль о том, что в

капиталистическом обществе человек человеку — волк. Вахтангов показал спектаклем, что в мире собственников только близость смерти может иногда объединить людей. Что в обычное время эгоистическими интересами они не только разобщены друг от друга, но друг другу враждебны. Как только опасность смерти исчезает, как только является возможность ухватить доллар раньше, чем это успевают сделать «ближний», снова человек человеку — волк. «Потоп» — трагический фарс.

«Потоп» для студии — событие огромного значения. Искусство Вахтангова — мужественное, идейно вооруженное — пронизало собой спектакль, покорило зрителей и принесло ему на этот раз блистательный режиссерский успех.

Мысль о разобщенности людей в капиталистическом обществе (премьера «Потопа» состоялась менее чем за два года до Октября) волновала исполнителей спектакля.

Многokrатно и многие годы повторяемый «Потоп» не тускнел, так как не гасла в нем жизнь «сверхзадачи» драматурга и режиссера, пьесы и спектакля.

Владимир Ильич Ленин одобрил эту постановку студии в противоположность своему отношению к «Сверчку на печи».

«Сверчок» — его призрачный уют, его тихий мир — стал фальшью в годы, когда первая в истории Советская Республика вступила в бой против бесчеловечных сил старого мира. Идиллическое чирикание «Сверчка» диссонировало с той героической симфонией, которая создавалась революцией.

В «Потопе» роль Фрезера — прогоревшего биржевика — исполняли Михаил Чехов и Евгений Вахтангов.

Мне лично дороже был Чехов. Во Фрезере Чехова отчаяние было какое-то возбужденное: он не мирился с жизненными бедами, в то время как Фрезер Вахтангова мирился с банкротством денежным и с банкротством надежд на процветание. Фрезер Чехова жаждал отыграться; он трясся внутренне, как человек у стола рулетки, не имеющий ни одной монеты, чтобы снова попытаться счастья. В Чехове внутренняя жизнь звучала шестнадцатыми, даже тридцать вторыми нотами. Было в чеховском Фрезере нечто шулерское, шельмовское, подло оптимистическое, противленческое. Фрезер Вахтангова был неутешен в своем отчаянии; вряд ли он на что-либо надеялся...

Труднейшую роль О'Нейля великолепно воплотил Григорий Хмара.

Вспоминаю Сушкевича — бармена Стрэттона. Он был замкнут, как стальной сейф, но воображаемая близость смерти, как угаданное слово или цифра, открыла душевный его сейф, и мы — зрители — увидели, что Стрэттону свойственны человеческие качества, что он любит кого-то, что его любят в ответ.

Чудесен был В. С. Смышляев — Чарли, негритенок при баре. Изящный, подвижной, чуткий.

Хорошо играли, нет, хорошо жили в «Потопе» действующие лица спектакля.

Следующей за «Потопом» работой был спектакль, собранный из одноактных пьес и инсценированных рассказов А. П. Чехова; режиссеры В. Л. Мчедлов и В. В. Готовцев.

В предварительной работе над рассказами Чехова Сулержицкий принимал

самое деятельное участие, ведь именно этими рассказами и началась работа по «системе», но вот в выпуске чеховского спектакля я не вижу Леопольда Антоновича.

Быть может, мне изменяет память.

В этот же вечер исполнялся и рассказ Глеба Успенского «Неизлечимый». В нем великолепно играли А. И. Чебан и А. Д. Попов.

Этот сборный спектакль одноактных пьес и инсценировок, думается мне, можно считать принципиальным. Творчество Чехова было так любимо МХТ. Любовь «отцов» сообщалась нам. Кроме того, нас не переставали интересовать проблемы творческого метода, вопросы теоретические и педагогические. Без испытания на практике они остались бы открытыми, а ведь ради их разрешения и возникла студия.

Лучше всего помню «Ведьму». Маленькая комнатенка, заснеженное окно, печка, одеяло из цветных лоскутков... Дьячок (Н. Ф. Колин) с косичкой, как крысиный хвост. Вижу ровный пробор на склоненной голове Фаины Шевченко. Была в ней такая живая, такая молодая красота, что жаль становилось «ведьму», привязанную к постылому. Так желалось ей счастья...

В «Лебединой песне» участвовал Леонид Миронович Леонидов. Удивительный он: то сам вознесется и вознесет всех так, что дух захватывает, то низвергается... Как он играл Митю Карамазова на тридцатилетнем юбилее МХТ! К нему в тот вечер можно было отнести слова Белинского о Мочалове: «Как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает, по своей воле, нашу душу — и наша душа бессильна противустать его магнетическому обаянию...» И так же, как Мочалов, Леонидов мог упасть стремглав. А то будто ему все до ужаса скучно, до тошноты опротивело. Леонидов на сцене студии был, как очень большая и вольная птица, помещенная в очень тесную клетку. В тот год Леонидов был нервно болен, хотел совсем бросить театр, но студия и зрители студии помогли Леонидову — актеру могучего и огненного темперамента — вновь поверить в себя и вернуться в широкую жизнь искусства.

Но в целом чеховский спектакль отзвука в зрительном зале не получил. Был он полезен нам, но зрителям не сказал почти ничего. Не уронил, не поднял.

И вновь прилив, подъем — «Двенадцатая ночь» Шекспира.

Ставил спектакль Б. М. Сушкевич, художник М. В. Лобаков, композитор Н. Н. Рахманов.

Шефствовал над этой постановкой Станиславский. Он разное работал над пьесами, то как исследователь, то как постановщик, то как профессор. Над «Двенадцатой ночью» Станиславский работал как порт жизни и театра. В союзе с Шекспиром он зажег всех, и спектакль прозвучал славословием бытия.

Всем своим внутренним смыслом «Двенадцатая ночь» была направлена против уныния, пессимизма, упадничества. Между сценой и зрителями возникал веселый, как радуга, мост взаимопонимания, взаимодействия. Сердцем спектакля была Гиацинтова — Мария и все комики: Болеславский — сэр Тоби Бэлч, Колин — Мальволио, Смьшляев — Эгчик.

«Лирики»: Сухачева — Виола, Бакланова — Оливия — тоже держались крепко.

И Шекспир был попят, оценен.

Талантливому народу близко все талантливое.

Станиславский расцвел спектакль и согрел его неиссякаемым жаром своей фантазии, и шекспировская святочная ночь зазвучала в морозных московских ночах.

А премьера «Двенадцатой ночи» состоялась 4 декабря 1917 года.

1917 ГОД!

Историческую значимость Великой Октябрьской социалистической революции ощутили за сорок лет весь мир, все человечество, и, пожалуй, будет не только тактичнее, но и интереснее, если я откажусь от попыток общего определения всемирно-исторического значения революции и попытаюсь рассказать о том, как величайшее событие отразилось в сердце и сознании отдельного конкретного человека, как повлияло оно на его общественную деятельность, на его мировоззрение.

И я позволю начать с себя, тем более, что говорить о себе в отдельности от общего просто невозможно.

Помню, как в первый день Октябрьского восстания я и моя младшая сестра стояли у ворот дома на бывшей Скобелевской площади (мы жили в доме рядом с теперешним Моссоветом).

Трудно было выдержать рыдания квартирных хозяек, испуганных выстрелами, и вот мы вышли из дому, чтобы, перейдя Скобелевскую площадь, нырнуть в дверь Первой студии (мы знали, что там собралось много студийцев и студийек). Нас тянуло в студию, но не хватало решимости под выстрелами перейти площадь. Так «половинчато» мы и стояли в буквальном смысле этого слова: одна нога здесь, в знакомой подворотне, другая, перекинутая через порог чугунной калитки, — на тротуаре тогдашней Тверской. Вот и стоим...

От здания теперешнего Моссовета приблизился к нам большой бородатый солдат с винтовкой:

— Куда же это вы собрались, барышни?

— К своим...

— Как это понимать — «к своим»?

Мы объяснили, кто мы и почему хотим попасть в студию.

Выражение лица солдата смягчилось (очень уж кротким существом была моя младшая сестра Маруся — было в ней что-то от чеховской Мисюсь):

— Ну, что же, пойдём! Провожу...

Мы перенесли через порог ворот свои оцепеневшие ноги и пошли...

Помню мостовую, черные, влажно глянцевиные кончики ее булыжников, окруженные внизу кольцом легкого снежка... Расстояние до студии было совсем незначительное, но нам оно казалось непреодолимым. Ведь выстрелы не прекращались. При каждом из них мы вздрагивали, и наши ноги прилипали к мостовой.

— Не дрожать! — раздавалась команда нашего покровителя. — Смелей! Вперед! Лево! — И он, этот новый и неожиданный друг, довел нас до дверей, за

которыми были наши привычные друзья. Не просто шли мы, а под марш. Шли «левой», как он приказывал, в ногу с ним — одним из первых бойцов Красной гвардии.

А у дверей студии я — каюсь, каюсь! — протянула деньги провожатому, но так возмущенно крикнул он: «На кой?» — и так отшатнулся от денег, что я поняла все безобразия своего «буржуйского», несмотря на тощий кошелек, намерения.

— Скажите спасибо, что живьем дошли, — сказал уже мягко солдат. — Ну, бывайте! Я пошел — у меня дела! — Вскинул винтовку. И двинулся туда, где ждали его дела.

Не забыть солдата с винтовкой, который без вражды, без насмешки отнесся к двум девушкам, перепуганным тем, чему сам он был так несказанно рад.

Не раз вспоминаются мне слова команды: «Не дрожать! Вперед!левой!левой!левой!»

Не забыть тех дней, слишком огромны от них впечатления.

«Прильни ухом к земле», — советовали постоянно великие русские актеры.

А мы, студийцы, большей частью смотрели вверх, на Аполлона и редко прислушивались к биению сердца родной страны, не знали, мало знали нужды и мечты народа, но гнев его слышали: не услышать выстрелов семнадцатого года на улицах Москвы было невозможно. Услышали: стреляют. Кто? В кого? Доносилось: «Восстание!», «Революция!»

Мы недоумевали: почему восстание? еще одна революция? Ведь царь свергнут, так для чего же революция?! Один из нас, быть может, как-то разбирался в происходящем — Валентин Сергеевич Смышляев. В те дни он зашел на несколько минут в студию, где мы застряли в разгар вооруженного восстания. Красный бант на груди так изменил всего Смышляева. Новое, решительное звучало в нем, раньше всегда таком тихом, незаметном. Валентин Сергеевич никогда не был похож на «актера» — в те дни будто навсегда позабыл он о вымыслах сцены. Он попытался нам разъяснить свершающееся. Конечно, мы не были уж совсем глухи к жизни, но все же, несмотря на все старания Смышляева, не могли вполне осмыслить происходящее.

Над крышей студии проносились снаряды: когда кто-нибудь из женщин особенно пугался, то успокаивали, что в верхних этажах «передвигают мебель». Вряд ли это успокаивало.

С московских улиц, на которых стреляли, продолжали прибывать в студию студийцы. Хорошо помню Фаину Васильевну Шевченко. Она пришла к нам и испуганная и оживленная: она была красивая и, пока шла в студию, наслушалась похвал своей красоте от красногвардейцев. Compliments под выстрелами — это ценно!

Вновь пришедшие студийцы тоже усиленно разъясняли происходящее...

Однажды из окон студии мы выглянули на площадь... Человек высокого духовного сана пешим переходил ее.

Шел медленно... Лица было не разглядеть (расстояние все же порядочное), но высокая фигура в черном и белый клубок с черным крестом видны были вполне отчетливо. Духовное лицо медленно направлялось к цепи

красногвардейцев, которые стояли около дома тогдашнего генерал-губернатора. Красногвардейцы ждали его терпеливо.

Он приблизился к их шеренге, протянул к ним правую руку: не то просил, не то предостерегал. Слов, конечно, на таком расстоянии и через двойные стекла окон слышно не было, но, по времени судя, их было немного. Красногвардейцы отрицательно качнули головами.

Опять рука — на этот раз выше — указала на небо. И опять отрицание у красногвардейцев. Отрицание категорическое, хотя в отказе все же чувствовалась какая-то особая деликатность. Человек отвернулся и на этот раз быстро пошел через площадь. Пешком он дошел до того места, где сейчас фонтан, в котором летом купаются мальчишки. Его ждала карета, запряженная парой очень высоких вороных лошадей. Захлопнулась дверца. Карета тронулась...

Мы поняли смысл диалога между человеком в белом клобуке с черным крестом и людьми в невоенной форме с красными кумачовыми бантами на пиджаках и шинелях — первым боевым отличием революционных бойцов. Сейчас, вспоминая незабываемое, можно «озвучить» безмолвие диалога.

Один повторил обещание, что в царствии небесном «последние станут первыми».

Другие сердцем знали, что они дали присягу: на земле социалистической Родины построить собственной рукой новый мир, в котором трудящийся человек станет всем.

И несколько нас, стоявших у двойных окон студии, поняли, если не разумом, то сердцем, что навеки ушла старая вековая Россия...

Поняли, что идет новое, неизведанное, грозное, но великое... Что стоим у рубежа истории.

Стрельба закончилась. Если и раздавались еще выстрелы, то редкие... И все же на улицах было для таких, как мы, тревожно, недоуменно... Мы вышли из помещения студии и отправились по своим домам. Вернулись на свои прежние квартиры, но не вернулись к прежней жизни. Мы не застали старой жизни ни в наших домашних углах, ни в городе — нигде. Начиналась новая эра.

Великая пролетарская революция победила. Началось новое, небывалое в истории, героически создаваемое Коммунистической партией и ее великим основателем — Лениным. Искусство не было готово к тому, чтобы постигнуть творческое величие происходящего и слиться с жизнью в ее движении. Искусство растерялось, засуенилось... «Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня “осанну” по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие “распни его, — все это неизбежно”»¹⁶. Так говорил Ленин.

В предреволюционном русском театре нередкими были и натурализм, и мистицизм, и символизм, и формализм, и анархизм, и индивидуализм, и просто беспринципность. Надо было расчистить поле от всех этих сорняков,

¹⁶ Сборник «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 519.

приготовить почву, на которой, как говорил Владимир Ильич Ленин, «... должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим “интеллигентам” предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски характеризованы в “Коммунистическом манифесте”»¹⁷.

Долгое время понадобилось, чтобы понять, проникнуться смыслом огромных задач, какие поставила перед театром пролетарская революция. Эти задачи надо было постигнуть и разумом и сердцем, чтобы начать их разрешать. Жизнь двигала драматические театры к радикальным решениям. А они или чрезмерно спешили, или медлили.

Буду говорить только о Первой студии — ее путь к новому мне памятен.

До социалистической революции мы чувствовали своих зрителей двояко: как «публику» (зрители первых абонементов МХТ) или как «людей» — в маленьком зале Первой студии. «Публике» МХТ мы обязаны были нравиться: от той или иной ее оценки зависело наше положение в театре, наше благосостояние. «Люди» зрительного зала студии были менее требовательны. С ними мы со сцены говорили о человеке, о добре и зле, свободе и угнетении. Им мы хотели служить. Такой была установка Леопольда Антоновича Сулержицкого. Подтверждение этому можно найти в «Воспоминаниях о друге» Станиславского: «Но главное, что отличало его от обычных деятелей сцены, — идейное служение искусству, ради любви к людям...»

Но любовь к «людям» это не то, что любовь к народу. А с первых дней революции в залы театров вошел новый зритель — советский народ, победивший народ. Он потребовал от искусства правды, вечной правды искусства, но все же своей, новой, другой.

Новый зритель, жадный к культуре, лишенный сентиментальности, отрицающий всякую фальшь, предъявил искусству драматического театра свои неукоснительные требования.

Искусство при царизме не клонилось, а наклонялось к народу — вот откуда народные дома, а то балаганы, ярмарки, петрушки.

И вот исполин-народ восстал ото сна.

Иной жизни добился он своим мужеством и кровью. Иного искусства стал достоин.

«Право, — сказал Ленин, — наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры, — конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен»¹⁸.

Основными требованиями к актерам были: совесть патриота, мысль

¹⁷ Там же, стр. 522 – 523.

¹⁸ Сборник «Ленин о культуре и искусстве». М., «Искусство», 1956, стр. 522.

человека, мастерство художника. Эти требования можно определить иначе, чем это сделала я, но смысл все равно будет тот же.

Как же откликнулась Первая студия на эти законные и неумолимые требования?

Вот мне через десятилетия нужно ответить на этот вопрос. Возможно, что мой ответ будет неудовлетворителен, потому что не существует такой памяти, которая может вновь поставить человека в давно прожитую жизнь. А я не хочу говорить о студии, пользуясь тем, что сейчас освоено моим разумом и сердцем. Приложу все старания, чтобы не заменять моим сегодняшним — пусть неполным — разумением смысла и целей советского искусства то непонимание, какое владело мной и многими моими товарищами в те далекие времена.

Не хочу быть крепкой «задним умом» из старинной поговорки!

Студия силой истории стала лицом к лицу с новой действительностью родной страны: есть у вас сцена, есть у вас зрительный зал, значит, вы — театр. Ну, так что ж вы? Держите экзамен на аттестат гражданской и профессиональной зрелости, доказывайте ваше совершеннолетие, ваше право на полезную жизнь.

Не может существовать театр, не нужный зрителям.

Первая студия, как и все театры страны, стала искать связи со зрителями.

Студия, как и Московский Художественный театр, не покривила душой при встрече с новой аудиторией. Она молчала сперва, молчала, потому что не знала, что сказать; но студия не сфальшивила. Сразу не меняется мировоззрение, да и уловки приспособленчества если и приводят, то только к весьма кратковременному успеху.

Из «жреца искусства» актер не сразу превратился в гражданина Советской страны, органически с ней спаянного. Это и не могло случиться сразу, да народ и не требовал от актеров, чтобы, заснув сегодня идеалистами, они просыпались бы на утренней заре следующего дня законченными материалистами. Народ и не простил бы людям искусства низости обмана.

Первую студию удержал на земле Родины всех трудящихся труд, труд театра, который мы действительно и безусловно любили: «Великий труд на земле, а не над нею, и для земли будет вашим светочем, вашим путеводным огнем», — так учил нас Станиславский.

Как художнику-реалисту, как патриоту, Станиславскому были чужды ограниченность, оседлость мысли и потому каким-то особым чутьем он постигал и в дореволюционное время, чего ждет народ от искусства театра. Станиславскому, конечно, приходилось считаться с вкусами «публики», но заказы буржуазии не заглушали для него исконных требований народа.

Станиславским было возвращено в нас отношение к искусству, как к делу жизни. И этим я объясняю возможность того, что, несмотря на нашу политическую отсталость, все же мы не оказались совсем уж лишними людьми в новый день нашей действительности.

Как-то один рабочий сцены на общем собрании театра высказал убеждение, что у безграмотного человека сердце все же может быть грамотным.

Вот я и думаю, что грамотное человеческое сердце позволило многим в

грохоте разрушения старого мира расслышать «дольней лозы прозябанье» — начало строительства новой жизни страны.

В двадцатом году Первая студия была на «гастролях» в Петрограде. Было холодно, голодно, тревожно — к Петрограду подходил Юденич.

Благодарно вспоминаю творческую атмосферу репетиций и спектаклей студии. Держались бодро, трудились. Общая стойкость гнала уныние, а иначе как могли бы возникнуть те мысли, с какими я обратилась к Станиславскому в письме от 2 октября 1920 года: «Я не знаю, можно и нужно ли возвращать прежнее? Я многого не знаю. Не знаю, лучше ли сейчас уснуть и уберечь себя от всех трудностей, толчков, потрясений? Или же нужно жить, — жить бодро, что-то творить? Когда я думаю о Вас, а я думаю очень часто, я тогда чувствую надежду и желание жить...»

Достигли мы или нет правды искусства, к которой всегда и несмотря на все свои пороки стремились, этому не я судья, но что стремление это было настойчивым, постоянным, неотвратимым, — и под присягой буду утверждать.

С медлительностью чрезвычайной, но мы совершали переход от состояния ошарашенных свидетелей к посильному участию в жизни строящегося государства.

Человечески мы раньше освоились с новой жизнью, чем разобрались в новых задачах профессии. Но легче живым жить, чем искусством отображать жизнь, — и мы жили.

Хотя борьба классов развернулась во всей непримиримости, но борьба эта не задела артистов как «буржуазное сословие». Революционный зритель был щедр к нам. Его внимание к театру, к культуре поразило и пленило нас, но это произошло тоже очень и очень не сразу. Вначале, когда на премьерах нельзя было уже увидеть дам, у которых платье держалось на нитке из настоящих бриллиантов, когда не стало золотых эполет, не стояли картинно в первом ряду блестящие военные, вначале от этого и в зале и на сцене было тускло, но потом силу воодушевления мы получили именно от новых зрителей, от тех, кто приходил в мерзлые театры в шубах и валенках. Они в переносном и прямом смысле согревали театр и отогревали нас теплотой своего дыхания.

— Оденьтесь! — случалось, что кричали зрители нам, когда мы, «певцы зимой погоды летней», легонько постукивая зубами от нестерпимого холода, делали вид, что нам очень тепло.

К актерам народ отнесся с поразительной симпатией. Он отдавал нам столько искреннего, столько горячего внимания, что этим завоевывал нас.

Время военного коммунизма своей суровостью отучило актеров смотреть на себя, как на «избранников» и поставило нас во всем рядом со всеми. Мы связались со всеми сначала нашими общими лишениями. Спаивала нас со всеми и всеобщая ненависть к врагам, внутренним и внешним, ввергавшим страну в жестокие испытания. Мы стали осознавать себя гражданами.

То, что у миллионов советских людей хватало сил перенести холод и голод и перешагнуть через отчаяние, знаменует многое. Те, кто блокировал нас, убедились, что у народов Советской страны превосходящие силы жизни.

Партия и народ не только оборонились от нападений Антанты, но начали

строить свое Советское государство, создавать армию, развивать науку, технику, искусство. Мы радовались успехам нашего государства. Гордились ими.

А на фронте искусства шли ожесточеннейшие бои... «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической», — так выразил Пушкин связь между действительностью и театром.

По-разному понимали эту взаимосвязь театральные деятели первых лет революции, разные «перемены» были им желанны.

Опять возвращаюсь к своему «шестку» — студии, так как данных на широкий обзор театральных борений, смут, веяний у меня нет.

Итак — о студии.

Сторонники левого направления негодовали, говорили, что студия убивает в актере игровую стихию.

В этом же был обвиняем и Московский Художественный театр.

Даже такой истинно творческий человек, как Маяковский, писал:

Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смиренно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.

Первая студия занимала небольшую театральную территорию и немного было в ней опытных и ярких актеров, но Первая студия заняла определенное место в борьбе за свои художественные принципы, первый из которых — «жизнь человеческого духа», переданная со сцены театра в художественной форме. Считаю это доблестью студии, если вспомнить диспуты 20-х годов о театре эксцентрическом, о театре современном. Лозунги этих диспутов были: американизация театра, бульваризация театра, механизация его.

Отрицалось значение «искусства высокого, искусства серьезного, искусства вечного, искусства вообще»...

Быть может, мы только из боязни вылезти за пределы привычного продолжали держаться «жизни в образе»?

Может быть, и так.

Но хорошо, что вольно или невольно, а вместе с театрами, впоследствии ставшими академическими, мы были верными основе русского театрального искусства — стремлению к жизни на сцене.

Только «представлять» — тоже не театр.

Когда играешь только для других, без того, чтобы и для тебя что-то теплилось в душе, без того, что и ты, актер, испытываешь радость творчества, — ледяной тогда театр.

Нет, только на двух ногах, и притом равной длины, не хромает человек. И только тот театр не хромает, режиссеры и актеры которого со зрителями считаются всемерно, но отнюдь не теряют своей внутренней глубочайшей

сосредоточенности в жизни сценического образа.

Тема театра — человек.

Жизнь передается через человека.

Идея становится осязаемой через человека пьесы и спектакля.

Как же можно презреть человека — сценический образ?

Чем будет жива профессия актера, от которой отняты обязанность и право сценического перевоплощения?

Так я думаю теперь. А то, что думала тогда, я не в состоянии была бы выразить словами.

Маяковского я тогда не читала, не интересовалась им совершенно и, — чтобы быть до конца откровенной, — не запомнила его, хотя по приглашению студии он выступил с чтением своих произведений.

Ни на какие диспуты я не ходила: ничего бы в них не поняла, а только было бы страшно и больно за Художественный театр, за его студию.

Когда теперь попадается мне в руки книга о творческой смуте тех лет, мне становится душно: под видом нового преподносилось разрушение былых идеалов, которые могут жить и сейчас: ведь не все старинное — старо.

Отвергался на этих диспутах Художественный театр, опровергалось значение Станиславского. Клеймили кличкой реакционера — его, кто проторял дорогу к новому в искусстве, грудью пробиваясь через дикие заросли, топкие болота бездорожья! Его, кто пренебрег «близкими» радостями для радостей «дальних», кто провел прекрасную своими тревогами жизнь новатора, провел в горячей и святой битве за искусство, достойное великого народа!

Мы, студийцы, были свидетелями этой жизни — битвы Станиславского за искусство, нужное людям.

Мы разного видели Станиславского: в тоске, в сомнениях, в отчаянии, когда творческие надежды его терпели крах, мы любовались им в дни его «викторий».

Вероятно, мы были неправы, огульно отрицая критику театральных деятелей противоположного нам лагеря; оппоненты были в чем-то и правы по-своему, но мы любили Станиславского, Художественный театр, студию, мало того, мы верили в правоту Станиславского, МХТ, студии. Студия, самая младшая по чину в лагере «правых», как тогда честили нас противники, не хотела рвать с театральным прошлым, не хотела стать «не помнящей родства» — ведь русский театр и в прошлом был велик, — и это было нашей правдой. Вслед за Станиславским мы хотели отстаивать законы творчества, традиции своего театра, заветы великих актеров прошлого от посягательств лженоваторов.

Не скоро взрастался новый реализм — социалистический. Искусство в кипении первых лет революции не избежало болезней левизны.

В театрах левого направления темперамент на первый взгляд как бы соответствовал темпераменту действительности, на самом же деле на сцену таких театров выносились постановочные «аттракционы», оторванные от главной мысли пьесы.

Конструкции, то есть скелеты декораций, — вместо конкретных мест действия...

А актеры? Актеры выходили на сцену, пренебрегая и типичностью и

конкретностью изображаемого ими человека, нарушая этим основное в искусстве. В результате — «вольтаж» вместо чувств, напыщенность вместо мысли, декламация вместо живой речи... Все это могло произвести впечатление на зрителей, вернее — ошарашить их, но только накоротке, актеров же изуродовало надолго, хорошо, если не на всю жизнь. В 30-х годах Станиславский сказал, что потребуется неустанное внимание двух актерских поколений к идее пьесы, чтобы излечить театр от увечий, нанесенных приоритетом формы. Задачей театра для него было реалистическое воплощение идеи драматурга.

Он требовал от каждого режиссера и актера преданности своей же неповторимой творческой природе, великой художнице, которой он «пел дифирамбы», которой пожизненно так предан был сам.

Я слышала, как он произнес в конце своей жизни фразу: «Я был верен творческой природе, и я победил».

На Первой студии были отсветы сияния Станиславского, но тени были нашими собственными.

Правдой своего бытия мы обязаны Станиславскому, неправда порождена нами — студией.

Неправда наша была в том, что мы упорно держались некоторых ложных и уже мертвых сегодня театральных убеждений, что запаздывали встретиться и сродниться с тем, что вносила в искусство новая эра.

У одного старинного русского автора когда-то прочла я: «Время громко говорит художнику: берите из своих преданий все, что не мешает вам быть гражданином, полным доблести, но сожгите все остальное и искренне подайте руку современной жизни».

А мы не предали огню того, что было мертво, и не хватало у нас мужества на разлуку с привычным. Это сказалось прежде всего в нашем репертуаре.

Репертуар наш не менялся.

В сезон 1917/18 года в студии был поставлен Вахтанговым «Росмерсхольм» Ибсена. Ах, какой творческий просчет! Какой промах сделан в выборе пьесы! Не помогла тщательная и талантливая работа режиссера и актеров. Не спасло спектакль участие О. Л. Книппер и Л. М. Леонидова. Спектакль не задел жизненных интересов зрительного зала. Молодой стране приходилось иметь дело с великим множеством врагов, отнюдь не призрачных, наступающих на нее извне и изнутри. Могли ли призрачные «белые кони» Росмерсхольма, о которых так много говорится у Ибсена, могли ли они хоть на секунду привлечь к себе внимание людей рождающегося мира?

В сезоне 1918/19 года в студии была поставлена «Дочь Иорио» Д' Аннунцио.

Это свидетельствует о том, как слабо соображали мы в те дни, что происходило в мире.

Спектакль этот примечателен только тем, что впервые за жизнь студии постановщиками его были женщины: Надежда Николаевна Бромлей и Лидия Ивановна Дейкун. Н. Н. Бромлей — интереснейший человек, своеобразная актриса. Ее сотрудничество с Дейкун, уравновешенной, энергичной, настойчивой, было как нельзя более целесообразным. Но результат их

огромного настойчивого труда не был равен их усилиям: спектакль Д'Аннунцио был похож на искусственное солнце, совсем лишенное тепла человеческих чувств, тепла и света мысли. Не было даже актерских достижений.

Актеры Григорий Хмара, Сухачева, Сергей Попов играли, быть может, сильно, но очень напряженно.

Спектакль был недолговечен.

Должно остановиться у имени Сергея Попова, исполнявшего роль героя в спектакле пьесы Д'Аннунцио, — примечательна его судьба. Красивый, способный, вызывающий общую симпатию, он как актер не изведал на сцене счастья, какого мог быть достойным. Он узнал радость сценического творчества как педагог.

Осень его жизни была расцветом его педагогического дарования — это я поняла из отзывов учащихся Уральского театрального института, где работал профессор Сергей Васильевич Попов.

Ученики любили его благодарно, страстно... Так любят только в ответ на любовь, так благодарят за истинно творческую помощь на всю последующую жизнь на сцене.

Можно было бы и в новый день сказать веское слово пьесами классиков, ведь великие писатели засылали так далеко в будущее свои мысли и чувствования. Их мечты, их лучшие идеалы были бы восприняты жизнью первых лет революции, если бы мы умели «воскрешать» классиков, а не реставрировать их.

В первые годы революции были поставлены два шекспировских произведения.

И что же? Что получилось?

«Укрощение строптивой». Сезон 1922/23 года. Ставил прославленную комедию В. С. Смышляев, оформил Б. А. Матрунин. Музыка написал С. А. Кондратьев.

Спектакль получился эффектный. Да, эффектна была Катарина — Корнакова, да, живописен Петруччио — Готовцев. Для глаз — красиво. Для слуха — шумно. А для сердца, для ума — не видно, не слышно.

Такие чудесные актеры играли, как Корнакова, как Готовцев, как Игорь Ильинский, а образы получились схематичными. Без Шекспира и без них самих. Впечатление от игры студийцев было неглубокое, хотя в дни премьеры внешний успех был большим.

«Король Лир». Сезон 1922/23 г. Премьера 23 мая. Ставил Б. М. Сушкевич. Художник К. И. Истомина. Композитор В. А. Оранский. Лир — Илларион Николаевич Певцов.

Я играла старшую дочь Лира — Гонерилью. Конечно, спектакли, в которых была занята как актриса, я помню гораздо лучше, чем те, что смотрела из зрительного зала. Но почему же тогда я абсолютно не помню себя в Гонерилье?

«Отчего это?» — задаю себе вопрос. «Оттого, — отвечаю сама себе, — что не прильнула к Шекспиру». Было у меня смутное ощущение близости к нему, но непрочное. Какое-то «приблизительное». Оно и улетучилось. Не раскрыта была режиссером и мной глубина Шекспира.

В сердцах актеров великий классик не нашел почвы, чтоб из этой почвы возникнуть для новой сценической жизни. Шекспир выветрился, как нарисованный на песке. Лир прошел мимо Певцова, вернее — Певцов не заметил Лира. Можно, пожалуй, вспомнить одну Н. Н. Бромлей. Она играла шута — спорно, но, безусловно, интересно.

Мы не нашли тогда, во имя чего должно играть эти великолепные пьесы, и поэтому не добились контакта со зрителями. А ведь в семнадцатом году «Двенадцатая ночь» того же автора была понята и принята советскими зрителями. Но тогда в создании шекспировского спектакля участвовал Станиславский. Беда в том, что мы дореволюционные пьесы не умели играть революционно. Не нашли новой тональности в исполнении наших прежних спектаклей. Помню, как старую песню об «Ухаре купце» на улицах Москвы в дни революционных демонстраций пели женщины. Слова — те же, мотив — тот же, но энергия исполнения была другая, чем в те дни, когда песня эта родилась. Сейчас новым ритмом старой песни передавали свое новое чувство — радость свободы.

Какая-то «прибыль» студии от постановки дореволюционных пьес все же была, если актеры хорошо играли.

Такую «прибыль» дала, например, поставленная года за два, за три до пьес Шекспира «Балладина» Юлия Словацкого. Сезон 1919/20 года. Постановка Р. Болеславского. Художник Р. Болеславский. Музыка Н. Рахманова.

Пьесу великого польского поэта в студию принес Ричард Болеславский.

Между прочим, декорации по эскизам Болеславского были вышиты руками студийек. Это поистине исполинский труд. Роль Балладины играли Сухачева и Шевченко. Слух мой до сих пор сохранил интонации монолога Балладины в сцене в лесу после убийства ею сестры Алины. Монолог звучал дерзостью и отчаянием человека, перешедшего грань дозволенного: «Есть в небе бог... забуду, что он есть, и буду жить, как будто бы нет бога».

Я любила картину пира. Палаты замка. На сцене длинный стол. Балладина — прямо против зрителей, вокруг стола живая цепь гостей. Как драгоценный камень, разделяет она собой ожерелье гостей на две части.

Привидение убитой Алины трижды появлялось на пиру. Театральные «привидения» легко могут рассмешить. В нашем спектакле этого не случилось. Б. М. Сушкевич предложил Алину поместить внутри стола, скатерть на пиршественном столе сделать из прозрачной материи, и при известном освещении Алина могла становиться видимой.

По предложению Сушкевича при каждом появлении привидения свет менялся, Лица гостей становились призрачными. Особенно менялось лицо Балладины. Глаза ее были открыты, но она спала... Она спала с открытыми глазами и пела. Из ее губ исходили слова деревенской песни:

Обеих любит пан, и обе взяли жбан.
Больше кто малин сберет, пан женою ту возьмет.
Ха! Ха!..

Композитор Николай Рахманов чутко отгадал мелодию песни, тональность

ее.

Песня Балладины говорила о муках ее совести, без надежд на искупление...

Снова переключался свет и возвращалось реальное: Балладина просыпалась и пир продолжался до нового появления призрака.

Пир был одним из самых сильных мест спектакля. В этой фантастической сцене было схвачено студией что-то такое, благодаря чему в нее верили взрослые люди в зрительном зале.

Трижды появлялась Алина, и трижды пела Балладина. В третий раз так «выпевала» она свое преступление:

На твоей, на черной брови, словно капля красной крови.
От какой бы то причины? от малины? иль калины?
Может... Ха!..

После третьего появления призрака Балладина, не приходя в себя, падает на руки приближенных.

Конец роли Балладины и всей пьесы гораздо хуже начала. Во второй половине и роль и пьеса становились одноцветными.

В первой половине пьесы и спектакля будто пахло деревенским дымком, верилось в хату, соломой крытую, верилось в огороды, где девушки — сами, как цветы, — сажают маки и мальвы.

Прелестна была и у Словацкого и в спектакле «лесная нечисть» — русалка Гоплана (Н. Н. Бромлей) и двое маленьких эльфов, ее приближенных: Хохлик и Искорка. Их уморительно играли: Хохлика — Успенская, Искорку — Гиацинтова.

Как-то сцена Хохлика и Искорки репетировалась на квартире Станиславского; он сам вел репетицию. Был в ударе. Веселый и легкий. Его воодушевление несло его в мир фантазии. Комната его квартиры казалась ему волшебным лесом, а актрисы Гиацинтова и Успенская, вероятно, мотыльками или стрекозами, потому что он абсолютно серьезно сказал: «Мария Алексеевна (Успенская — Хохлик), вы летите сюда (указал трассу полета под самым потолком), а Софья Владимировна летит вам навстречу!»

Наступило замешательство: исполнить такое требование режиссера невозможно.

— Константин Сергеевич, — обратилась к Станиславскому Успенская, — во мне ведь около трех пудов, хотя говорят, что я тщедушна.

— Виноват — сконфуженно произнес Станиславский. И ему как-то стало вдруг скучно. Он померк, ушло воодушевление.

При возобновлении «Балладины» через много лет после первого ее представления Бромлей, игравшая русалку Гоплану, заболела. Ее заменила я, но Константин Сергеевич, просмотрев одну из репетиций, снял меня с роли Гопланы и вообще раз и навсегда снял меня со всех «молоденьких и хорошеньких» ролей. Он взял с меня клятву не посягать на эти роли, в случае если бы я страстно захотела их играть. Кстати, в молодости я хотела играть именно молоденьких, только о том и мечтала, но Константин Сергеевич был беспощаден к необоснованным желаниям и актерским мечтаниям: роль передали

О. И. Пыжовой. Мне пришлось согласиться с этим, причем согласиться искренне, иначе я не могла бы с Пыжовой работать как режиссер и тем более гримировать ее с азартом самоотвержения, как я гримировала свою счастливую «соперницу» в дни генеральной репетиции и в дни премьерных представлений.

Еще об актерском исполнении в «Балладине».

«Как этот рыбий студень исчезает, мне легче...», — отнекивался от любви русалки Гопланы парубок Грабен — молодой артист Готовцев.

Одетый в домотканый холст, в соломенном «брыле» на голове, Грабец — Готовцев мог служить образчиком настоящей жизненности: в нем был юмор, и детская наивность, и безвредная хитрость.

Л. И. Дейкун, сама украинка, долго жила в деревне. В роли старухи матери она была чрезвычайно убедительна. Лицо — как печеное яблочко, а душа — широкая, вмещающая в себя бесконечную любовь к детям, но по непорочности своей не могущая вместить в сердце дочернее преступление.

С семнадцатого года студия МХТ перестала быть лабораторией, а стала маленьким, но театром. Поэтому отдельные актерские удачи не имели уже того значения, как тогда, когда они подкрепляли гипотезы Станиславского.

А время требовало от театра общественного звучания.

И студия чувствовала свою бездыханность, и терзалась этим, и искала дороги.

Но не было у нее ориентиров...

Наши «отцы» также были в смятении, и наша (студии) судьба была только частью неразрешенных вопросов путей советского искусства. Они искали и не находили, мы искали и не находили.

Студия не просто блуждала по бездорожью, она искала дороги в свое будущее, но чересчур медленная ориентировка в гигантских сдвигах действительности препятствовала студии выйти на столбовую дорогу, слиться с общим могучим движением. Ее стремление к цели, быть может, скорее было похоже на предчувствие цели, да и то туманное.

Поэтому и не было творческих достижений, кроме постановки «Эрика XIV» (автор Август Стриндберг).

«ЭРИК XIV»

Театральный сезон 1920/21 года. Постановщик Евг. Вахтангов. Режиссер Б. М. Сушкевич. Художник Игнатий Нивинский. Композитор Ник. Рахманов.

Если «Балладина» Словацкого трогала большими человеческими чувствами, так или иначе, в той или иной степени знакомыми каждому человеческому сердцу, темой пьесы А. Стриндберга были отношения монарха к народу, народа к монарху. «Сверхзадача» пьесы волновала исполнителей будущего спектакля, как волновала и зрителей, когда «Эрик XIV» появился в репертуаре студии.

Задачи студии усложнялись. Прежнее стремление, чтобы все на сцене как можно больше походило на жизнь, сменилось стремлением, не изменяя реализму, дать возможно более широкие ее обобщения.

Ценность спектакля нельзя, невозможно определить вне времени и

пространства. Мнение зрителей и прессы 21-го года об «Эрике XIV» противоречит оценке этого спектакля театральными критиками последующих поколений. Позднейшие оценки почти все неодобрительны: «Эрик» расценивается как взятка левому направлению театрального искусства, крен в формализм или абстракцию.

Все, что помню о постановке, позволяет мне не согласиться с оценкой «Эрика» как спектакля порочного. Мнение мое может быть подкреплено столь авторитетным свидетельством, как одобрительный отзыв А. В. Луначарского.

Память о режиссере спектакля Евгении Вахтангове, об исполнителе заглавной роли Михаиле Чехове, об изумительном содружестве всех со всеми в процессе работы рождает протест против опорочивания большого, искреннего труда.

Вахтангов вел репетиции «Эрика XIV» тяжело больным и подозревал характер своей болезни. Презирая грызущую боль, он обращался всем существом к радостному труду творчества. И все же плоть боролась с духом. Бывало, что репетиции прерывались: «Минутку...», — шептали губы Евгения Багратионовича... Он весь съеживался, низко клонил голову, стискивал зубы, чтобы не закричать от яростной боли. Затем вынимал из кармана коробочку с содой, глотал щепотку и оставался на какие-то секунды неподвижным... Проходил болевой пароксизм, лицо его расправлялось: «Продолжаем!»

Да, это было геройство въявь. Жизнью души своей он попирает болезнь. Оставаясь в зрительном зале, он весь уходил на сцену, превращался в зрение и слух.

Зеленовато-серые, большие, слегка выпуклые глаза Вахтангова вбирали в себя всех и все со сцены и, вобрав, излучали энергию волевого посыла. Они командовали без слов: «Вперед! Точнее. Лучше!»

Так в цирке смотрит мать, когда ее ребенок по плетеной качающейся лестнице близится к куполу цирка. Мы чувствовали, что ни на секунду не размыкалось взаимодействие между режиссером и исполнителями: и тогда, когда на сцене говорили актеры, а режиссер молчал, и тогда, когда молчали актеры, а режиссер делал свои замечания.

Мы — исполнители спектакля не нуждались в режиссерском администрировании; Вахтангов организовывал спектакль своей творческой, целеустремленной волей, своей художнической мечтой.

Нашей заслугой было то, что мы сливались с мыслью автора пьесы, со «сверхзадачей» режиссера, что у наших сердец были уши, способные услышать мечты, а не только те уши по бокам головы, которые слушают или не слушают сообщения и приказы докторальных постановщиков, уши, которые так часто не внемлют мольбам режиссеров, менее авторитетных.

Сейчас и Первая студия Московского Художественного театра, и актер Михаил Чехов не пользуются доброй славой, а скорей, лихом поминаются. Жизнь моя, склоняющаяся к вечеру, сняла с меня и розовые и темные очки. Не хочу сиропить или чернить то и тех, на что и на кого глядели мои глаза, что и кто были доступны моему внутреннему взору.

Вахтангов в 20 – 21 годах — это уже сильное и отважное режиссерское имя.

В смысле зрелости политического мышления он был всегда далеко впереди нас. Он хотел искусства воинствующего. Хотел, чтобы искусство шло в ногу с жизнью.

В «Эрике» Вахтангов по-новому решил выразить трагедию народа и трагедию Эрика. Ему, по мнению зрителей-современников, удалось достигнуть единения содержания и формы.

Помню волнение, которое не покидало нас, исполнителей «Эрика XIV», во все время репетиций и в дни первых спектаклей. В особенности взволнован был сам Вахтангов.

В декорациях Нивинского, в его гримах и эскизах костюмов были как бы изломы молний. Та же «молнийность» ощущалась в темпераменте постановщика Вахтангова, а также в игре некоторых исполнителей пьесы.

Помню я свое исполнение вдовствующей королевы.

Страшусь как актерского саморекламирования, так и притворного самоотрицания, но могу сказать, что я верила себе в этой роли, и зрительный зал того времени поддерживал меня в этой вере.

Никто тогда не упрекнул меня в гипертрофичности, в символизме или в каком-нибудь другом «изме». Потому не упрекнули, что, видимо, мне удалось не потерять соответствия формы и содержания.

О гриме вдовствующей королевы в «Эрике XIV» писал критик: «Странные черные тени, острые и режущие, на ее лице — дерзкий взмах карандашей, бунт грима — не коробит».

Во время поисков грима вдовствующей королевы лак так приклеил верхние ресницы одного моего глаза к глазной впадине, что он не смог закрыться, получился парализованный глаз. Я зафиксировала «паралич» одной стороны лица королевы. Мучительно было четыре часа не моргать, но на страницах этой книги я признавалась в любви к театру, а любовь требует стоицизма...

Не только роль увлекала меня, не только режиссер, товарищи партнеры, но идея пьесы: спектакль говорил о том, что народ, единственно живой, обезличен знатью — мертвецами в парчовых одеяниях, поруган безумным своим монархом. Эту мысль пьесы поняли мы — исполнители, воспринимали зрители того времени — граждане страны, где было только что низвергнуто самодержавие, заложен фундамент строя, дающего свободу всем трудящимся.

Революция постепенно приучала работников искусства думать, не только лелеять чувства и эмоции. Мы приучались почитать мысль, ее могущество, ее свет и жар. В интимных пьесах становилось тесно, хотелось на простор, к широким горизонтам. Режиссерская трактовка «Эрика» была ярким выражением такого стремления.

Помню первую репетицию: читали пьесу по картинам. Вахтангов перед началом и во время чтения много говорил, вернее — мечтал вслух, а мы слушали его мечты. Наверное, какое-то слово заветное перелетело от Вахтангова ко мне, потому что, прежде чем начать читать роль, я вдруг зашуршала по паркету репетиционной комнаты подошвами туфель.

«Правда, королева вот так ходит по длинным коридорам дворца? Шуршит?» — обратилась я к Вахтангову.

«Шуршание» так понравилось Чехову — Эрику, что потом на репетициях он нередко просил меня: «Будь добра, пошурши!»

Мы играли «Эрика» и в очень маленьких театральных помещениях. Пред выходом на сцену мне приходилось тогда, стоя за кулисами, вплотную прижиматься к декорациям. Но в своем воображении я не стояла, а шла по переходам дворца, скользя и шурша, проходила через бесконечные анфилады комнат. Она была одинокой, эта коронованная женщина. И не было никого на свете, кто смел бы перейти через границы ее одиночества.

Блиzkих людей у нее не было. Карин — Дейкун была для «меня» только бесстыдной любовницей Эрика, «моего» безумного племянника, у которой «я» — королева — на коленях должна вымаливать пощаду своим опальным родным.

Я помню неподвижное и мертвенное «свое» лицо, помню, как неохотно шевелились «мои» злые губы, слышу звук «моего» ледяного голоса и интонации, пропитанные ядовитой тоской и ненавистью; «Пощады! Пощады моему брату и моим родным!»

«Я» становилась на колени, «я», воплощающая собой монархию, существо, обуравемое одним только стремлением к власти над людьми, этим существом глубоко презираемыми.

«Эриком XIV», собственно, кончаются шаги Первой студии вперед.

Все же я перечислю и остальные спектакли, во-первых, потому, что их осталось очень немного, а во-вторых, среди них были и некоторые достижения, хотя бы только для самой студии заметные.

«Архангел Михаил» (автор Н. Н. Бромлей). Сезон 1921/22 года.

Вахтангов репетировал главную роль пьесы — мэтра Пьера. Он горячо увлекался и пьесой и ролью. Весь будущий спектакль держался верой в него только трех людей: Бромлей, Вахтангова, Сушкевича — автора, актера, режиссера. По болезни Вахтангова роль Пьера перешла к Михаилу Чехову. Вахтангов очень страдал из-за этого. Премьера «Архангела Михаила» не состоялась.

«Герой» Сита. Постановка А. Д. Дикого. Художники А. А. Радаков и М. В. Лобаков. Композитор Н. Н. Рахманов.

Постановка была яркая — это всегда отличает Дикого-режиссера. Но не было глубины, без чего нет в спектакле достоверности.

Дикий не побоялся ведущую роль пьесы поручить молодому актеру Виктору Ключареву, и тот с честью выдержал испытание.

Хорошо играла Гиацинтова, но и этот спектакль ушел со сцены бесследно.

«Любовь — книга золотая». Премьера 3 января 1924 года. Режиссер С. Бирман. Художник Д. Н. Кардовский.

Пьесу Алексея Николаевича Толстого мы стали репетировать внепланово, на свой страх, так как М. А. Чехов не соглашался на включение этой пьесы в репертуарный план. Он считал ее календарным анекдотом. Но мы все же, влюбившись в пьесу, рискнули взяться за нее.

Это была моя первая самостоятельная режиссерская работа.

Я была ассистентом Болеславского, когда он ставил «Балладину», но на

вопрос Вл. И. Немировича-Данченко, одоббившего спектакль: «Вы один ставили “Балладину”?» — Болеславский после секундного колебания твердо ответил: «Один». И за спиной у меня стоял провал «Хористки», моего наипервейшего режиссерского опуса.

«Хористка» провалилась, «пала», как говорили во времена Гоголя. Режиссерский провал горше, чем провал актера. Режиссерский провал — махровый: он усугубляется озлоблением актеров, которым вы не доставили успеха. Доброе от режиссера актер присвоит, неудачу припишет неумению и недомыслию режиссера.

Редко судьба дарует режиссерам мужественных друзей.

На сцене тяжело чувствовать, что «играешь ужасно», но это страдание не сравнится со страданием режиссера, сидящего в зрительном зале и всем существом ощущающего никчемность своей работы.

Вот такой жгучий стыд, покалывающий все существо, как острыми иголками, испытывала я во время хода «Хористки», сидя в зрительном зале студии.

Вахтангов сидел за мной. Я обернулась к нему: «SOS! Спасите наши души».

Он улыбнулся: «У-ух! Зрочки! Зрочки какие у вас! На весь глаз!» И — все! И больше — ни слова.

Помню страшную горечь в глотке, какая вызвана горечью в сердце.

Это было до революции — на женщину-режиссера смотрели с сомнением. И Вахтангов и Сушкевич констатировали мой провал без особого удивления, наоборот, для них он был вполне закономерен. Я знала, что они опытнее меня, одареннее, а все же их безучастие ко мне ранило меня.

Я плакала. — Нет! — Рыдала, хоронила свои надежды...

И вдруг кто-то прижал к себе мою трясущуюся голову, и она перестала вздрагивать. Моя правая щека ощутила что-то мягкое и теплое, а к левой моей щеке прикоснулась большая ласковая рука...

Я подняла свои набухшие веки: кто это?

Это был Константин Сергеевич. «Перестаньте! Я в вас верю», — сказал он. И мне сразу стало жарко, как будто эти слова отменили жестокий приговор, не поддающийся обжалованию.

— Вы слышите меня? — спросил Станиславский.

Я молчала. И не могла сдержать слез.

Станиславский — такой неожиданный во всем, такой только на себя самого похожий, вдруг добавил:

— Я ведь не дурак, я в вас верю.

Пусть он сказал это, движимый чувством сострадания. Он воздвиг меня к жизни, к деятельности этими словами, в я помню их в тяжкие дни сомнений.

Тем, что я рискнула взяться за «Любовь — книгу золотую», я обязана дружественному натиску Софьи Владимировны Гиацинтовой и Лидии Ивановны Дейкун. Они, как Подколесина, силой принудили меня взяться за постановку этой пьесы. Обещали всемерно поддерживать, и сдержали обещание, да и другие товарищи вложили в этот спектакль все свои старания, преодолевая тем мою режиссерскую неумелость.

Весной 1924 года мы показали репетицию Чехову, нашему художественному руководителю.

Он сказал нам после просмотра: «Не могу разобраться, отчего сегодня в зрительном зале так пахло сиренью?» Я ответила: «Потому, что на репетицию принесли большие букеты». «Не только», — возразил Чехов.

Мы вложили в этот спектакль всю нежность к пьесе, оттого, несмотря на ее иногда грубый юмор, лирическая струя победила. Пьесу включили в репертуар.

И вот вместе с Владимиром Афанасьевичем Подгорным отправилась я в Политехнический музей (где в тот вечер выступал приехавший из Ленинграда Алексей Николаевич Толстой) сообщить ему, что мы отстаивали его пьесу, потому что любим и произведение и автора.

Как он был счастлив!

Сколько впоследствии достиг он громадных побед, но «первенькая» эта удача, как подснежник из-под снега, шепнула его сердцу, что зима прошла...

Как он целовал нас — добрых вестников!

«Любовь — книга золотая» прошла шестьдесят раз с аншлагами. Это был очень веселый и трогательный спектакль, и в нем хорошо играли буквально все: Е. Корнакова и З. Невельская (княгиня), Леонид Волков (князь), А. Жилинский (Завалишин), Л. Дейкун (Екатерина II), Анна Попова (фрейлина Полакуччи), С. Гиацинтова (Санька), А. Благодоров (Никита), Вл. Попов (Решето), Сергей Васильев (Федор — «Леший»).

На спектакль «Любовь — книга золотая» была только одна рецензия, но чрезвычайно неодобрительная, недоброжелательная — дескать «пошлость» и т. д. и т. п.

Алексей Николаевич так и не видал спектакля. Он жил тогда в Ленинграде. Слухи о «приеме» пьесы зрителями доходили до него самые противоречивые. И он не приехал. Мне кажется, не рискнул удостовериться лично в том или ином качестве спектакля. Боялся собственного разочарования.

За легковесность темы «Любовь — книга золотая» была снята с репертуара. Мы горевали по ней, как по живой.

«Расточитель» Н. С. Лескова. Постановщик Б. М. Сушкевич. Режиссеры А. Д. Дикий и Н. Н. Бромлей. Декорации к спектаклю делал А. А. Гейрот, наш актер.

Премьера 15 марта 1924 года.

«Расточитель» поставлен и сыгран был очень интересно и принят зрителями прекрасно. Впечатление усиливалось тем, что спектакль шел в сопровождении народных русских песен. Их сила и ширь «забирали» и актеров и зрителей.

Совершенно великолепно сыграли И. Н. Певцов Князева, И. Н. Берсенев — характерную роль Минутки.

В Молчанове — Диком звучали горячие ноты протеста против «расточителей силы народной».

Хорошая пьеса.

Хороший спектакль.

Тяжкая жизнь старой России была отражена в нем, но какие могучие образы российских людей и в печали, и в долготерпении, и в мятеже!

Мы считали «Расточителя» нашей удачей.

Он был шестнадцатым и последним спектаклей Первой студии.

Шестнадцать спектаклей — и ни одной советской пьесы!

Не только отсталостью или консервативным мышлением студийцев можно объяснить тогдашнее отсутствие в студии советских спектаклей, нет. Не только.

Не было или почти не было пьес, отражающих или хотя бы пытающихся отразить революционную действительность.

Маяковский обратился к «братьям-писателям»:

Господа поэты,
неужели не наскучили
пажи,
дворцы,
любовь,
сирени куст вам?
Если
такие, как вы,
творцы —
мне наплевать на всякое искусство.

Драматурги не скоро ответили на обращение Маяковского.

Советские драматурги не сразу постигли черты тех мужественных, деятельных людей, о которых мечтали лучшие умы XIX века. «Где люди цельные, с детства охваченные одной идеей, сжившиеся с ней так, что им нужно — или доставить торжество этой идее или умереть?» (Добролюбов). Пришли в жизнь Советской России эти люди. Пришли те, что боролись и доставили торжество величайшей идее, но, прежде чем выразить, описать, нарисовать портреты советских людей — красками, пером ли, словом, игрой ли на сцене, искусству надо было понять народ — деятеля пролетарской революции. На это потребовались годы...

Было бы поклепом на Первую студию утверждение, что ее коллектив был чужд действительности, что он не стремился к близости со зрителями, ну хотя бы, хотя бы из самых корыстных целей, если уж отказывают студии в доверии, если сомневаются, что и студии пьесы о «Сегодня» стали необходимыми.

Я твердо убеждена, что наступило время, когда вновь пересмотрится история театров предреволюционного периода и периода первого десятилетия новой эры. Исследователям истории театра, искусствоведам, кроме документальных источников, быть может, пригодятся записи тех работников сцены, кто дышал именно в те времена.

Не надо историкам театра чураться даже пристрастных наших сообщений, — атмосфера той жизни все же почувствуется в страницах далеких воспоминаний.

В резком противоречии с утром бытия Первой студии МХТ был сумеречен ее вечер. Редко и скупо золотило солнце творческого успеха наши будни.

Идейная расплывчатость, ненацеленность репертуарных планов студии остро чувствовались нами, но вырваться из этого мы не могли, не умели...

Притом мы остались без «передового».

В 1922 году 29 мая мы лишились Вахтангова. Это была катастрофа.

Чувствовал ли Вахтангов, что он человек короткой жизни, но он спешил жить. Он хотел быть везде и всюду, хотел чувствовать, что еще живет. Жизнь для него была в труде, в творческих поисках. «Ему мало было дней, и он ночи превратил в дни», — так кто-то сказал, когда Вахтангова не стало. Смертельно больной, он уже не берег себя в работе над спектаклем «Турандот» и в студии «Габима» над «Гадибуком», но только на первый взгляд это расточение себя, последних своих сил, кажется безумным. Это подвиг человеческого мужества. Это исполнение долга поэта и гражданина. Даже предсмертные свои минуты превратил он непреклонной волей в урок жизни. Собрал учеников к своему смертному одру, чтобы еще раз сказать им о долге, о преданности Советской стране, о правде, без которой темны и жизнь и искусство.

Так и умер, забыв свою смерть.

Ночь перед его кончиной!

Поздний весенний вечер. Я в комнате квартиры Вахтангова. Комната узкая, помнится мне, в одно окно. Две двери — одна из передней, другая ведет в комнату, где, я знаю, умирает Вахтангов. Я не одна, здесь еще одна актриса — высокая, красивая девушка. Она ходит по комнате большими шагами, изредка заглядывает в дверь комнаты Вахтангова и снова ходит, ходит и стонет и ломает руки. Я верю ей, хотя ее жесты театральны, верю потому, что и я сама вне себя в ожидании ужаса: сейчас мне предстоит увидеть Вахтангова, уходящего из жизни.

«Идите! Одна из вас — идите!» — позвал кто-то. Мне кажется, это была Надежда Михайловна — жена Евгения Богратионовича. Девушка вздрогнула, бросилась к двери, но от самого порога вернулась, чтобы взять с подоконника большой букет сирени. Прежде чем войти, она повернулась ко мне лицом и несколько раз подряд вдохнула в себя воздух, затем рванулась туда, в страшную комнату...

Дверь она закрыла неплотно — осталась широкая щель. Я подошла к ней, заглянула в комнату. Направо была тахта, на ней много подушек. Вахтангов не лежал — он полусидел. Лица его я не видала. Оно было скрыто сиренью. Я видела только руки его, которые буквально вдавливали букет в лицо. Руки выражали страстную тоску разлуки с жизнью, с тем, что на земле бывают весны, а по весне цветет сирень... Мне послышалось, он застонал.

Я не могла больше смотреть. Я закрыла дверь. Но она сейчас же распахнулась: девушка выбежала с искаженным лицом и, уже не сдерживаясь, в голос закричала. Через несколько секунд я вошла к Вахтангову.

Пароксизм прошел, Евгений Богратионович был почти спокоен, только глаза его, как две бездны, все впитывали в себя, все поглощали. Пристально, как-то страшно пристально посмотрел Вахтангов на меня. Незадолго до этих трагических дней он очень бранил меня на общем собрании студии за то, что ценное мешала с ничтожным, за опрометчивость и т. п.

— Симуся! — тихо сказал он. — Поцелуйте меня!..

Я соображала плохо. Меня будто толкнул кто-то к нему... губы мои

коснулись его глаза. Глаз был теплый, ресницы пушистые.

Я не шевелилась.

— Ну, дорвалась до моего глаза, — сказал Вахтангов, и шутка его помогла мне обрести самообладание.

Я оставалась недолго — нельзя было его утомлять.

Так я видела его в последний раз.

29 мая 1922 года лишились Вахтангова. Беда не приходит одна. В том же 1922 году Станиславский и Художественный театр уезжали за границу в далекую и долгую гастрольную поездку.

До поездки за границу Художественного театра состоялась двухмесячная поездка студии: Рига, Ревель, Берлин, Висбаден, Прага. Везде, кроме Германии, мы имели успех. В особенности нравился «Сверчок». Волновал «Эрик», развлекала «Двенадцатая ночь».

Возвращаясь из-за границы, в Петрограде мы встретились с Художественным театром, отправлявшимся сначала в Европу, потом через океан — в Америку. Мы узнали, что надолго лишаемся если не руководства, то присутствия Станиславского. Это было тяжело, почти страшно.

И «старики» и мы, студийцы, знали, что нам грозит разлука, самая что ни на есть настоящая и горькая разлука. Знали, что с этого дня разделит нас не только водный океан. Художественный театр отплыл морем в Штеттин, мы поездом отправились в Москву.

В Москву вернулись в полном составе: ни один человек из труппы студии не прельстился буржуазной Европой. Вернулись, как один. Продолжали жить, работать...

В 1922 году студии было уже девять лет.

Уже не были мы желтенькими, бархатными комочками театральных цыплят, но и не оперились окончательно.

Есть такое время у подрастающих птиц: уже нет в них нежности младенчества, но нет и достаточной силы. Летать еще не могут, ходить для них уж недостаточно. У таких птичьих подростков преувеличенно развита отвага. Их дерзновение граничит с дерзостью.

Один из «отцов» наших, Владимир Иванович Немирович-Данченко, оставался в Москве, но Первая студия была созданием Станиславского. Владимир Иванович занимался в это время комической оперой, создавал свой музыкальный театр.

Мы стали дальше от Художественного театра и территориально: с площади Скобелева переехали на Триумфальную площадь (нынче площадь Маяковского), в помещение, где раньше находился ресторан «Альказар». Шутили, что в помещении еще пахнет спиртным.

Грустно было покидать дом на Скобелевской. Там, в его стенах, осталась и наша беззаботная молодость.

Наступила зрелость. Мы должны были отныне сами отвечать за себя.

Нашими художественными руководителями стали М. Чехов и Б. Сушкевич, но вся жизнь студии была построена на коллективных началах.

23 января 1923 года мы праздновали десятилетний юбилей Первой студии

Московского Художественного театра: утром — в помещении студии, вечером — в Московском Художественном театре. Шел сборный спектакль: отрывки из «Гибели “Надежды”», «Эрика XIV», «Двенадцатой ночи».

Станиславский из Америки приветствовал студию телеграммой. Он не забыл Сулержицкого и Вахтангова и послал телеграммы Ольге Ивановне Сулержицкой и Надежде Михайловне Вахтанговой.

Юбилей отпраздновали торжественно всей театральной Москвой.

Владимир Иванович признал нас наследниками Художественного театра — и тут же задал вопрос: как же с нами быть дальше?

«Школа Художественного театра была закрыта. Ее заменили студии, которые после блестящего опыта Первой студии стали возникать. Эти студии должны были давать приток новых актеров Художественному театру, однако студии стали сами организовываться в самостоятельные театры и таким образом приток свежих сил в основную труппу Художественного театра был, естественно, затруднен. И теперь встает вопрос: во что же обратится Художественный театр?

Тут есть два выхода, и если бы обратиться с тем и другим разрешением к вам сейчас (к зрительному залу), то ваши голоса разделились бы поровну... Эти два решения состоят вот в чем: оставить ли студии автономными, работающими под одним общим сводом: “Московский Художественный театр”, то есть дать им вырасти в хорошие театры, или слить их всех воедино?»

Вл. И. Немирович-Данченко любил ставить вопросы самому себе «на людях». Он долго при этом молчал, глядя куда-то вдаль своими удивительно вещими глазами.

И в тот вечер он долго смотрел куда-то: в прошлое? В будущее ли?

Ни Владимир Иванович, ни зрители того вечера, ни мы сами не смогли бы тогда дать ответ на этот вопрос.

А вопрос-то возник задолго до десятилетия студии. Многие студийцы писали Константину Сергеевичу, писала и я: «... до сих пор не разобралась в этом “разделении” или “соединении” с МХТ. И не могу разобраться. Смотреть на жизнь совсем примитивно я не могу, уже нет этого взгляда, а другого разума пока нет. Поэтому я “правды от неправды не отличу”. Я в спутанном состоянии. Может быть, по мере течения жизни все выяснится. Я хотела написать Вам из Петрограда, но тоже не могла. До сих пор у меня всегда был свой взгляд, какое-то убеждение, может быть, не всегда правильное, но я-то верила, что это правильно. А теперь я как-то ничего не знаю. Я думаю, что даже Вы не смогли бы помочь мне в этом. Я и не жду этого. Я только хотела бы, чтобы Вы верили, что мы все любим Вас очень и что если мы как бы огорчаем Вас, то мучаемся. Как трудно писать подобные слова Вам — иногда кажется, что Вы не придаете им значения — оттого ли, что Вы всегда стояли слишком высоко и Вам их говорили слишком часто или говорили не всегда правдиво. Но, Константин Сергеевич, верьте, что среди беспорядка, нагромождения и сутолоки жизни Вы будете всегда единственным для Студии. Мне кажется, я могу сказать это за всех...»

И в другом моем письме к Константину Сергеевичу отражается общее

волнение нас, студийцев, можно сказать, — наше смятение: «... как можем мы предать Вас, Константин Сергеевич, если бы по подлости или же по слабости людской хотели этого? Это немислимо. Я могу не отдать полтинник, который я взяла у кого-нибудь взаймы. Но как можно не отдать ДОБРА, которое дали Вы, которое дал Театр каждому из нас, дал Студии? Мне кажется это немислимым. И я верю, хоть очень часто смотрю сентиментально-пессимистически, верю, что то добро, которое Вы и Театр дали нам из далеких, защищенных и глубоких углов души Вашей и души коллективной, добро это выведет нас всех, позволю сказать и Театр и Студию, выведет туда, куда надо. Иначе мы не люди...»

Но в 1924 году Первая студия стала самостоятельным театром.

Поступая так, мы пошли, значит, против планов Станиславского?.. Ведь его намерения были таковы: «Согласно первоначальным планам и основным положениям при создании студий пополнение кадров редеющей труппы стариков являлось ближайшим их назначением. Мы готовили и растили молодежь именно для того, чтобы пополняться ею и со временем передать ей все созданное нами дело. Короче говоря, студии являлись питомниками главного большого сада — Московского Художественного театра»¹⁹.

А мы взяли и покинули отчий дом...

Конечно, Станиславскому мы показались отступниками, изменившими не только ему, но и искусству. Но не надо спешить с обвинительным актом. В жизни совсем не так уж мало противоречий, раздражающих, мучительных, и не всегда мы в силах примирить непримиримое.

Я прибегну к защитнику, авторитет которого неоспорим, — к самому Станиславскому:

«Справедливость требует признать, что в... критический момент они (студии. — С. Б.) исполнили свое назначение, оправдали возложенные на них надежды и с трогательной отзывчивостью пришли на помощь Художественному театру. Без их помощи мы не выдержали бы тогда и принуждены были бы закрыться».

Нельзя злоупотреблять щедростью сердца Станиславского: студии не «пришли на помощь Художественному театру», а сами тесней прильнули к «отцам», и в растерянности все же могучим. Авторитет Московского Художественного театра был яростно колеблем сторонниками левого искусства, но не поколеблен: не пустовал театр в Камергерском переулке; собирались москвичи и в помещении театра «Летучая мышь» (нынешний Учебный театр): там шли спектакли Первой и Второй студии МХТ.

Недельный репертуар составлялся в театре-метрополии. Сохранился один из таких сложных репертуаров от 6 по 12 декабря 1918 года. Вместе с «Царем Федором», «Горем от ума», «Тремя сестрами», со спектаклями «Вишневый сад», «Смерть Пазухина» и «У жизни в лапах» Художественного театра шли «Потоп», «Гибель “Надежды”», «Праздник мира», «Двенадцатая ночь», «Зеленое кольцо», «История лейтенанта Ергунова», «Белые ночи», «Некуда» — спектакли Первой

¹⁹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 382 – 383.

и Второй студии.

«Сверчок на печи» Первой студии был допущен и на сцену самого МХТ.

Дежурили на спектаклях старшие и младшие. Вместе. Действительно родные. Но, миновал «критический момент», и мы — первостудийцы — расстались с МХТ. Этого Станиславский не простил нам.

Не смог простить, потому что... потому что любил нас, своих первенцев...

В деревнях раньше у крестьян происходили «разделы», когда сын или дочь сочетались браком.

Во время венчания читались слова: «Оставит человек отца и мать и прилепится к жене своей».

Я не собираюсь искать подкрепления своим мыслям в евангельских изречениях, но в жизни ведь так и бывает: настает такой день, когда дети оставляют отца и мать для новой своей любви.

Обоюдный талант нужен, чтобы при этом не причинять взаимной боли.

Какая мудрость, какой душевный такт нужны, чтобы сделанный «детьми» выбор самостоятельного пути не был трактован «родителями» как неблагодарность, отступничество, предательство.

Понимаю, как тоскуют давшие жизнь в разлуке с детьми. А что же делать «детям»? Нельзя же до старости жить на душевные средства родителей и, как крыловские гуси, довольствоваться тем, что «предки Рим спасли»! Не живя «на свой страх», человек никогда не станет взрослым.

Отсутствие личной ответственности, конечно, состояние ласковое, но оно размагничивает и приводит иногда даже очень взрослых людей к инфантильности.

Вероятно, мы, оторвавшиеся от своей метрополии, не чужды были эгоизма, честолюбия, но это с одной только стороны. С другой — непобедимое стремление испробовать себя в жизненной борьбе, определить свои силы.

Пусть мы преувеличили свои возможности — этот просчет мы оплатили дорогой ценой.

Первый неверный и роковой шаг сделали мы, назвавшись Московским Художественным театром Вторым. Нам даровала это имя наша метрополия, но не следовало принимать этот дар: раз что мы ушли из отчего дома в самостоятельную жизнь, объявив себя совершеннолетними в искусстве, надо было жить, как совершеннолетние, по своему паспорту, по своему, вновь принятому творческому имени.

А мы не захотели или не решились отказаться от тепла под родительским крылом. В этом выказалась наша корысть, страхование от опасности: «По отцу и сыну честь». Поздно теперь об этом говорить, а все же думается, раздумывается: зачем так случилось? Ведь Художественный театр дал нам огромное приданое: целенаправленность искусства, этику и метод творческого труда, внушил верность благородным традициям великого русского театрального прошлого и чувство нового, чем прославился в истории мирового театра, — это все и было бы между нами нерушимой связью. Зачем же нам понадобилось присваивать имя, которое не должно повторяться?

Быть может, и руководителям МХАТ начало в какой-то из дней казаться, что

«отпочковавшийся» коллектив не вправе носить знаменитое имя? Возможно, они перестали считать нас своими детьми? Может быть, они имели право разлюбить нас? Ведь отрекся от нас Станиславский — тот, кто дал нам путевку в жизнь искусства!

Последний раз Константин Сергеевич был на спектакле «Петербург». И больше не пришел к нам ни разу. Он узнавал о нас, так сказать, опосредствованно, через других лиц. Не его глаза великого художника и отца смотрели на нас, не его слух воспринимал ноты нашей правды или фальши в искусстве. Не его сердце болело за нас или радовалось нам. И только силой воспоминаний воскрешали мы образ учителя, мудреца и фантаста, его драгоценную улыбку...

Мы видели его очень-очень редко, да и то как-то издали. Когда Художественный театр вернулся из-за границы (в 1924 году), я видела Константина Сергеевича несколько раз, но это были встречи «в жизни», незабываемые, драгоценные, но совсем не те и не такие, как там, в театре, — в репетиционном помещении, за кулисами.

Уже трудно было представить себе, что когда-то могли мы позволить себе такое шуточное поздравление:

В день сотый представленья
Приносят поздравленья
Ненавистнику всех жен
Сердечный любящий поклон
Три девушки штампистки,
«Хозяйка» и «артистки».
Кавалеру!

Мирандолина — *О. В. Гзовская*
Деянира — *М. Н. Кемпер*
Гортензия — *С. Г. Бирман*

А Константин Сергеевич принял этот привет с улыбкой...

Из зрительного зала вновь я увидела его только на тридцатилетнем юбилее МХАТ. Константин Сергеевич после огромного перерыва выступил в отрывке из роли Вершинина.

Тот вечер был вершиной славы Станиславского. Он это чувствовал, не мог не чувствовать. Из зрительного зала могучей волной шла жаркая благодарность к нему как великому артисту, как человеку светлых мыслей, чистого сердца, благодарность за все прекрасное, правдивое, удивительное, что дал он всем.

Многое вмещает человеческое сердце, но, вероятно, огромная радость и волнение Станиславского-титана были не под силу человеку — Константину Сергеевичу. Ему и стало дурно.

В тот вечер великий артист К. С. Станиславский в последний раз стер грим со своего лица.

Дальнейшие выступления на сцене категорически были запрещены ему врачами.

Станиславский продолжал свою творческую жизнь, только неон шел на репетицию в Художественный театр, а театр приходил к нему на дом. И от этого Станиславский стал ближе ко всем, кто и не работал в МХАТ.

Все артисты Москвы и всей нашей страны чувствовали, что Станиславский — есть. В минуты спора с творческой совестью (такие минуты бывают в жизни) хотя бы мысленно можно было прибегнуть к нему: даже воображаемый, предостерегал он от ложных шагов, защищал от отчаяния, наконец, пугал собой. Он был совестью всех актеров, не только профессиональной, но и человеческой.

Помню, что в день своего пятилетия Клуб мастеров искусств делегировал к Константину Сергеевичу группу актеров разных театров и разных жанров.

Из Старо-Пименовского переулка, где тогда находился клуб, мы направились в переулок Леонтьевский (ныне улица Станиславского) в специальном автобусе.

Что творилось в этом «ковчеге»!

В предчувствии встречи со Станиславским все почему-то ощутили себя существами «нечистыми». По сравнению с тем, к кому мы направлялись, мы с какой-то особой, возвышающей ясностью ощущали свое ничтожество. Трепетали...

Владимир Яковлевич Хенкин, дрожавший, как осина, доказывал, что он ничуть не волнуется, нисколько. Говорил, говорил, не умолкая ни на секунду, пел, декламировал, чуть ли не плясал в автобусе.

Каждый волновался по-своему, каждому казалось, что автобус перевозит его в какой-то новый мир, хотя расстояние от Старо-Пименовского до Леонтьевского переулка коротко и для пешехода.

Тихо-тихо было, когда мы поднимались по ступеням широкой деревянной лестницы особняка, где жил Станиславский.

Вошли в большой зал с колоннами; Иван Михайлович Москвин направился во внутренние комнаты за Станиславским.

Нас было много, взволнованных людей, но в зале стояла такая тишина, будто не было в нем ни души.

Мы обратились в слух.

Шаги... Первым вышел Москвин, за ним Станиславский.

Он жал руки приехавшим, вглядываясь в каждое лицо, поцеловал своих учеников, бывших студийцев. Кое-кто плакал, не чувствуя своих слез.

Мы сели за большой стол. Вперили взоры все в одного — неповторимого.

Мне помнится, Михоэлс сказал Станиславскому несколько приветственных слов.

Константин Сергеевич поделился своими мыслями, мне кажется, что-то рисовал. Впрочем, я всегда остро помню чувство, состояние, а не последовательность и логику фактов. И я не помню, что именно говорил Станиславский, я только смотрела на него.

Даже когда я встречала Станиславского ежедневно, почему-то неизменно удивлялась ему.

В один из горчайших дней нашей жизни группа его «отколовшихся»

учеников испросила у Станиславского позволения встретиться с ним.

Станиславскому в этот день нездоровилось. Он лежал на кровати, чуть прикрытый пледом, одетый в голубую полосатую пижаму. Несмотря на нездоровье, лицо его горело воодушевлением. Он говорил о расцвете советского искусства, разумного, горячего, правдивого.

Долго тогда говорил о том, что форма мертва, если она не согрета, не осмыслена содержанием. Противопоставлял реализм натурализму и особенно формализму. Он хотел верить, что советские художники никогда не изменят реализму.

«Большевики любят правду», — этими словами заключил Станиславский беседу, и кто слышал, как он это сказал, кто видел в этом миг глаза его, тем казалось, что они — свидетели присяги великого художника на верность социалистической Родине.

Станиславскому было за семьдесят лет в тот день, но он произнес эти слова не только как мудрец, но и как воин, встретивший в борьбе за истину искусства могущественнейшего союзника.

Он вполне осознал, что с 1917 года начинается летоисчисление новой эры и что с этого времени правда искусства — только часть величайшей исторической правды, впервые в мире достигаемой народами СССР под руководством Коммунистической партии.

Я очень тяжело переносила разлуку с учителем. Иногда посылала ему цветы; он отвечал короткой благодарственной запиской. Всегда отвечал. Один раз, за год до его кончины (я была уже тогда в театре МОСПС), я принесла ему на квартиру цветы. Долго не было отзвука. Но вот однажды вернулась я из театра домой, мне говорят, что звонил Станиславский. Я не поверила. Но все же позвонила.

Подошла медицинская сестра.

— У телефона.

— Я — такая-то. Скажите, может ли быть, чтобы Константин Сергеевич мне звонил?

Холодно ответил голос из трубки:

— Сейчас узнаю... Подождите...

Жду. Долго.

Наконец:

— Вы слушаете? Сейчас подойдет. Передаю трубку.

— Здравствуйте! Цветы я получил... Спасибо... Сразу ответить не смог: вы не оставили адреса. Вчера только узнал ваш телефон. Приходите поговорить...

Назначил день встречи — 27 августа, но не отошел от телефона, а еще долго говорил. Говорил о молодежи:

— Как бы я хотел расколоться на тысячи самих себя, чтобы суметь пойти во все театры, во все студии, школы, во все самодеятельные кружки! Я бы пошел, я бы рассказал всем, чего сейчас ищу, во что верю, чего сейчас в искусстве нам всем необходимо добиться...

В назначенный им день я пришла в Леонтьевский переулок. В зале с колоннами, где Станиславский всегда занимался с актерами МХАТ и с актерами

своей Оперной студии, я ждала его.

И вот появился он на пороге, одетый безукоризненно, величественный и изящный. Только на утончившейся шее его виден был на солнце седой пушок, и это указывало на подкрадывающееся к нему увядание. Старость несовместима со Станиславским.

Константин Сергеевич провел меня в свою приемную. Усевшись, он оперся левым локтем на стол, сделал из кисти руки козырек и так, как бы из засады, смотрел на меня. От него шли короткие вопросы, от меня ответы, длинные и, по всей вероятности, сбивчивые. Я тогда переживала время творческой нерешительности, тяжелых колебаний.

Константину Сергеевичу можно было сказать все то, чего не скажешь и самому близкому человеку. С ним нельзя было фамильярничать, но доверить ему можно было решительно все.

Разговор коснулся многого: гражданского долга артиста, смысла театра, вопросов трудовой этики. Я смотрела на него, такого неутомимого в мыслях о других, в чувствах ко всем, такого безжалостного к себе, и мне хотелось, чтобы он отдохнул от вечного напряжения мысли, от всей целеустремленности, что мешало ему оглянуться на самого себя, порадоваться себе...

Я сказала: «Константин Сергеевич, вы знаете, когда я любила вас как актера и восхищалась вами больше всего? Когда вы не “добродетельный”, когда сами нарушаете неумолимые законы вашей “системы” и доверяетесь своей безграничной фантазии».

Мои слова не показались Константину Сергеевичу дерзостью — он рассмеялся. Этот смех был как слабое эхо его прежнего, раскатистого, рокошущего. «Да, может быть... — уступчиво и тихо произнес он, — может быть, вы и правы. Но... нет! Нет! Неправы! Разве я не говорил вам всегда и постоянно, что моя “система” нужна для того, чтобы приманивать вдохновение? И что она не нужна, когда творческое самочувствие почему-либо пришло само, незваным? Но что делать, когда не приходит оно — вдохновение или, как мы условились его называть, творческое самочувствие?»

Я заметила, что Константин Сергеевич утомился. Посмотрела на часы — оказывается, прошло уже почти два часа. Я поднялась.

— Константин Сергеевич, я не смею так долго сидеть у вас, я уйду.

— Слушаю-с! — Он поднялся и поцеловал мне руку...

Он сказал мне: «До свиданья». Но живым я больше его не видала.

Как-то, уже после его смерти, в конце мая мне принесли букет ландышей, непосредственно из лесу. Каждый ландыш оставался в своем доме — среди двух больших зеленых листьев. И капли росы еще держались на цветках.

Весна и весенний лес говорили цветением ландышей.

Мне не захотелось, порадовавшись красоте и нежности лесного букета, завладеть им надолго. Захотелось кому-то еще передать весеннюю эстафету. Константина Сергеевича не было уже в живых.

Мария Петровна Лилина тяжело болела, и я понесла ландыши ей.

Вошла в квартиру, передала цветы с запиской. Мне сказали, что Мария

Петровна благодарит, но не хочет, чтобы ее видели такой больной. Что ждет меня по выздоровлении.

... Есть фотоснимок, на котором Константин Сергеевич и Мария Петровна — жених и невеста. Они на крыльце дома перед венчанием. Константин Сергеевич во фраке, тонкий, почти хрупкий, Мария Петровна — вся в белом и в фате.

На карточке этой остановлен миг жизни Константина Сергеевича без касательства к театру. А мы почти всегда забывали, что у него, кроме театра, может быть и своя жизнь.

Но причиной этого не только наш человеческий эгоизм, но и то, что Станиславский забывал о Константине Сергеевиче...

Вскоре после моего прихода с ландышами я получила небольшое письмо — открытку от Марии Петровны Лилиной. На ней два пятнышка расплывшихся чернил, маленькие, круглые, как от слез, и фраза: «Не могу говорить сейчас о Константине Сергеевиче — не могу. Для меня он живой, и смерти его я не ощущаю».

Да. Венчанный мировой славой великий русский артист Константин Сергеевич Станиславский бессмертен. Он проследует в будущее вместе с грядущими поколениями. Он всегда с юностью. После ликвидации МХАТ-2 Владимир Иванович был не против моего возвращения в МХАТ — мне об этом передали.

А Константин Сергеевич сказал, что я не могу рассчитывать на работу в МХАТ, какую бы мне хотелось. Это я узнала не от Константина Сергеевича, а через А. И. Чебана — нашего «ходака» к Станиславскому.

Таким образом, отношение Константина Сергеевича к моему возвращению в МХАТ остается для меня совсем неясным: и слова могли быть переданы неточно, и интонация не дошла до моего душевного слуха, и, глаз его не видя, не смогла я понять, что же мне советует великий учитель. Как, считает, должна я поступить?

Но я и сама не вернулась бы в МХАТ: там большинство актеров моего и младшего поколения относилось ко мне предвзято, порицая мою «гротескность» и экстравагантность, а мне были не по душе «равнинность» исполнения и сценическое равнодушие, бесстрашие многих исполнителей. Вернувшись через четырнадцать лет в МХАТ, я вернулась бы не в тот театр, не к тем, пред кем я благоговела. Я же до последнего дыхания хочу сохранить в себе незыблемым воспоминание о театре, «тень которого была светла», где капельдинер мог верить, что жил со Станиславским «в рихму». В скитаниях своей жизни я сохранила любовь к тому, прежнему моему, бесценному, неповторимому Московскому Художественному театру.

И хотя не так уж беспечна была моя жизнь, я не жалею — я не за беспечность. Наоборот, мне очень интересно жить, отстаивая свои творческие убеждения. Одного не прощаю себе — боли, какую мы, в частности и я, причинили сердцу Станиславского. Он действительно дал нам жизнь, одарил «приданным», а мы отказали ему в сыновней и дочерней преданности.

Великую боль причинили мы его великому сердцу.

И Станиславский не простил, не мог простить нас и нам... Но Первая студия Московского Художественного театра заслуживает того, чтобы быть оправданной в глазах грядущих поколений: во-первых, за ее участие в утверждении творческой «системы» Станиславского, во-вторых, за то, что в битвах за реализм студия на флангах МХТ была упорна в стойком напряжении боя.

Мне нужно это сказать, пока я жива.

Сказав это, я задвигаю занавес Первой студии.

Вместо пятой главы

Я закрыла занавес Первой студии Художественного театра, спектаклем «Гибель “Надежды”», счастливо стартовавшей в жизнь искусства. Как актрисе и режиссеру МХАТ-2 по логике вещей мне надлежало бы раскрыть занавес этого театра и описать его историю...

Но я не могу этого сделать: МХАТ-2 не может еще стать для меня мемуарной темой. Я храню о нем живейшие воспоминания, но не для того, чтобы широко делиться ими. Нет у меня на то ни беспристрастия летописца, ни точности исследователя. Будущим историкам театра доверяю я разобраться в сложных вопросах бытия Московского Художественного театра 2-го, в причинах его трагического конца на тринадцатом году существования.

Я бы молчала, но появилась в печати книга «Повесть о театральной юности» — автор Алексей Дикий, мой товарищ и сверстник, спутник моей театральной юности.

Книга написана при участии З. В. Владимировой. Редактор книги А. А. Амчиславская.

Книга Дикого дорога мне, но дорога она мне только до последней главы. Если бы Алексей Дикий был жив, наш устный разговор был бы коротким. А письменный затянется надолго. Но другого выхода нет.

Мой протест против последней главы книги А. Дикого возникает сразу, при чтении ее первой страницы: «В жестоком не на жизнь, а на смерть споре, который я вместе с группой моих товарищей вел с тогдашним руководством МХАТ-2, мы потерпели поражение. Нас не поняли, не поддержали внутри театра, нам не была оказана эффективная помощь извне. Мы вынуждены были уйти, оставить дом, где мы воспитывались и росли, где мы стали профессиональными работниками русской сцены. Но время шло, и спустя много лет после того, как мы расстались с коллективом бывшей Студии, жизнь так неопровержимо, так явно доказала нашу правоту, что сегодня, приступая к анализу фактов, я невольно оказываюсь в положении человека, который все знал заранее, все дальновидно и мудро “предугадал”».

На деле это было совсем не так. Покидая свой театр, чтобы больше уже никогда не вернуться туда, мы не были уверены, что время выскажется за нас, что решающее слово еще не сказано. В нашей тогдашней позиции было больше интуитивных предчувствий, чем зрелой мысли, политически ясного обоснования, — в противном случае мы, наверное, сумели бы лучше себя защитить, чем это практически было.

С другой стороны, даже теперь, через годы, я не могу проявить в этом вопросе холодную объективность. И сегодня во мне закипает кровь, когда я думаю об обстоятельствах так называемого “конфликта в МХАТ-2”. Эти обстоятельства касались меня слишком близко. В подобных случаях попытки сохранить “бесстрастие” обычно к добру не ведут. От них за версту веет фальшью и демагогией. Пусть другие участники событий излагают их со своей

точки зрения».

Если бы А. Дикий и не предложил бы «участникам событий изложить их со своей точки зрения», я бы все равно их изложила со своей точки зрения, во-первых, потому, что и за мной остается это право, а во-вторых, потому, что и во мне при чтении вышеупомянутой главы «закипает кровь».

Мертвы многие «участники событий»: умер Чехов, нет на белом свете и в электрическом свете театральной рампы Берсенева, Сушкевича, Чебана, Смышляева... И вот потому, что этих моих товарищей нет на свете, беру на себя ответственный и тяжкий труд возразить человеку, кого я считала и продолжаю считать товарищем.

Алексею Дикому, несмотря на его буйный, безудержный нрав, была свойственна честность в жизни и в искусстве, и я радуюсь тому, что так честно признается он в пристрастности своей точки зрения на МХАТ-2.

Глава книги Дикого «Начало конца» не звучит как мемуары, как воспоминания о театральной юности; она превращает тех, с кем некогда конфликтовали Дикий и его группа, почти в подсудимых.

Я не могу и не хочу, чтобы личное мнение Алексея Дикого о МХАТ-2 осталось в печати единственным.

Было бы с моей стороны в высшей мере нетактично, да и безнадежно вести речь защитницы МХАТ-2.

Правильно ли будет, если я начну отнекиваться от признания больших ошибок театра? Если отмежусь от его часто невольных, но непрощаемых грехов? Вины этого театра я признаю. Они — мои вины. Его заблуждения — мои заблуждения. За них мы понесли наказание. Их, по мере сил и дарований, мы старались искупить.

Мы добивались искупления своих ошибок трудом и верностью идеям в планах нашего народа, руководимого нашей партией.

Но правильно ли отринуть все проблески хорошего в МХАТ-2, как это сделал Дикий?

Многие утверждения Дикого кажутся мне необоснованными и односторонними. Читаю: «Мы вынуждены были уйти, оставить дом, где мы воспитывались и росли, где мы стали профессиональными работниками русской сцены».

Не смогу получить ответа от Дикого, но все же задаю вопрос: кто был зачинщиком этого жестокого спора, единоборства не на жизнь, а на смерть? «Чехов и К^о» (как называет Дикий Чехова и его приверженцев)? Или Алексей Дикий и его группа в шестнадцать человек?

Говорят, что женское властолюбие в театре превосходит мужское; мои наблюдения почти за полвека приводят к другому выводу: мужчины — художественные руководители и «первые сюжеты» — с трудом терпят кого-либо рядом с собой. И, говоря откровенно, с Чеховым соперничали все его друзья, великолепно сознавая, что Чехов как дарование выше их неизмеримо. Потому-то, я думаю, и Дикий боролся с Чеховым, а совсем не потому, что разнились они по своим политическим и идейным устремлениям.

Правда, Дикий великодушно оговаривается, что в позициях его и его группы

«было больше интуитивных предчувствий, чем зрелой мысли, политически ясного обоснования», тем не менее из книги в целом можно вывести заключение, что уже в те давние, далекие годы Дикий был вполне оформившимся марксистом, восставшим против идеалистического мировоззрения «Чехова и К^о». Но ведь фактически это было не так!

Как же в шестьдесят с лишним лет, стоя на краю жизни, подводя итоги своего бытия, мог Дикий только преступностью «Чехова и К^о» объяснить возникновение конфликта? Зачем, признавая дарование Михаила Чехова, он изображает его не только чуждым, но враждебным советскому народу и духу эпохи? Зачем ядом мстительности пропитал он строки заключительной главы книги о своей театральной юности? Несмотря на канувшие в вечность три десятилетия, Дикий продолжает в своей книге бороться с соперником.

Он отстаивает непререкаемость своего авторитета, прибегая при этом к запрещенным приемам борьбы.

Переворачиваю страницы:

«Могут спросить: а есть ли смысл почти через тридцать лет ворошить старую внутритеатральную распрю, восстанавливать обстоятельства дела, давно и прочно забытого?»

Алексей Дикий задает себе вопрос и тут же сам себе и своим читателям отвечает: «Мне кажется, что смысл есть. Иначе повесть о студии и сменившем ее МХАТ-2 рискует остаться неполной, их творческая эволюция предстанет в книге незавершенной, их судьба не раскроется в своей закономерности. Ведь сам по себе раскол свидетельствовал о неблагополучии внутри театра, о разброде и шатаниях, сотрясавших этот некогда цельный и здоровый организм. Раскол был естественным следствием той обстановки, которая сложилась в театре, не имевшем ясной идейной перспективы, твердых критериев, какими можно было бы мерить и искусство и окружающую жизнь».

Должна признать — есть значительная доля правды в этих выводах Дикого: действительно, искренне желая сказать свое слово в искусстве, имея некоторые данные, чтобы сказать это слово, мы не произносили его на народе долгое время, а если и произносили, то невнятно, вразброд и не в полный голос. Мы были очень разные и в разные стороны тянулись, как лебедь, рак и щука.

Мне думается, что наш театр (так я буду звать МХАТ-2) был пестрым. И именно пестрота творческих и человеческих индивидуальностей помешала театру успеть вовремя выразить общие идейные устремления театра, общие творческие его принципы.

В театре не было того могущественного, кто привел бы разных к единомыслию и единому сердцу.

Шла борьба разных за сферу влияния.

Чехов и Дикий — это «Гамлет» и «Блоха». (Премьеры этих двух спектаклей состоялись в одном театральном сезоне 1924/25 года: «Блоха» — 11 февраля, «Гамлет» — 20 ноября.)

Два человека и два художника сцены, полярно не схожие.

Алексей Дикий — рельефность сценического выражения.

Михаил Чехов — глубина.

Глубина Чехова иногда превращалась в бездну, и тогда он становился непонятым зрителям и лишь фанатических почитателей своих увлекал этой непостижимостью.

Похвалы, поклонение застили ему правду о нем самом. Чехов заблудился в самом себе. Не знаю, пытался ли и мог ли кто-нибудь из нас высвободить замечательного художника сцены из пут его умонастроения.

Читаю у Дикого: «Но вот Чехова я им (нам. — С. Б.) простить не могу. Потому что — и надо прямо говорить об этом — ничто личное не сравнится с тем, когда теряется огромный художник. А Чехов был таков, и пора ему, мне кажется, занять свое место в истории русского театра со всеми его (Чехова) ошибками и противоречиями, в которых, как в капле воды отразились противоречия эпохи “позорного десятилетия”, сформировавшей этот талант».

Я узнаю в этом абзаце Дикого Алексея, того, кого мы знали в юности, всяким знали — и дружески и враждебным, с кем в поздние наши годы встречались всегда взволнованно, к груди которого приникали с горькой нежностью разлучившихся по малодушию — только по малодушию! — но осознавших это лишь на краю жизни. Узнаю в открытом признании редкого таланта Чехова мужество Дикого и его душевную щедрость. Но я ошеломлена его непоследовательностью: чернит Чехова, судит «К^о» за преданность Чехову и судит их же за то, что они, осознав необходимость крутого поворота, разошлись с ним?..

Можно ли винить любящих актера Михаила Чехова?

Я восторгалась и дивилась ему в ролях острохарактерных. Созданные им образы носили отпечаток артистической индивидуальности Чехова, но существовали на сцене иногда как бы самостоятельно, не считаясь в полной мере со стилем создавшего их драматурга. Наиболее объективными сценическими созданиями Чехова были: Кобус в «Гибели “Надежды”», Фрезер в «Потопе», Фрибе в «Празднике мира», Аблеухов в «Петербурге», Муромский в «Деле». В ролях характерных он выставлял «жизнь лицом», в ее великом, высоком, смешном и ужасном. В этом его истинное родство с Антоном Павловичем Чеховым.

В «Эрике» и «Гамлете» Чехов углублялся в себя, тем самым невольно уходя от автора. В большой степени субъективен был Эрик и сугубо субъективен Гамлет. От чеховского Гамлета, тут я лично опять согласна с Диким, рождалось какое-то гнетущее чувство печали; оно росло в прямой зависимости от силы исполнения Чеховым роли датского принца. Я редко ходила на этот спектакль.

В других же ролях его можно было смотреть бесконечно: он поражал все новыми и новыми гранями исполняемого им сценического образа.

Чехов был хрупким и совсем некрасивым, но он притягивал к себе больше, чем красивый. Кто презирает соловья за неприглядный цвет его оперения?

Станиславский с удивительной проницательностью разгадал высокую степень дарования Чехова.

В Музее МХАТ сохранился один из протоколов совета пайщиков Художественного театра. Совет ежегодно обсуждал каждого из молодых сотрудинок и молодых членов «филиального отделения».

Я говорю о протоколе театрального сезона 1913/14 года. После фамилии Михаила Чехова, тогда начинающего «сотрудника», советом был поставлен вопросительный знак и затем — лаконичное: «Не ясен». Буквами крупными, решительными, мужественными, похожими на солдат, идущих в бой за правое дело, было начертано рукой Станиславского: «Прибавить. Очень ясен. Без всяких сомнений талантлив, обаятелен. Одна из первых надежд будущего. Надо прибавить, чтоб поощрить. Необходимо подбодрение. Упал духом». Вот какое звание даровал Станиславский двадцатидвухлетнему «сотруднику», «неясному» для совета МХТ!

«Первая надежда будущего»!

Трагично то, что душевные изломы Чехова не дали развиваться судьбе удивительного, выдающегося художника, что не до конца воплотились надежды Станиславского.

Чехов вырвал корни из родной земли и не смог творить там, на чужбине. Горек чужой хлеб, и тяжелы ступени чужого крыльца — Данте так, кажется, сказал?

Не мог Чехов не понять, что он потерял. Не мог не раскаиваться в своем безрассудном решении.

Ведь так поддерживал, так охранял его, так доверял ему Станиславский!

Он поручил Чехову роль Хлестакова, роль — классическую из всех классических. Пренебрег требованиями «амплуа». Перенес много мучений из-за этого. Волновался. Тратил сердце.

Репетиции «Ревизора» шли невесело.

Доносились слухи, что Станиславского попрекают, зачем роль Хлестакова поручил он Михаилу Чехову — тщедушному, старообразному.

Генеральная ожидалась с тревогой и «стариками» МХАТ и студийцами. Вахтангов и я, заняв свои места, нетерпеливо ждали второго действия. И вот оно настало, и вот неуверенной рукой открылась дверь захудалой гостиницы. В комнату вошел Иван Александрович Хлестаков — создание актера Михаила Чехова.

В дверях, на самом пороге, появилась до бестелесности тоненькая фигурка молодого человека. Это стоял актер Чехов, измученный своими собственными творческими сомнениями и боязнью не оправдать доверия Станиславского. Неуверенно протянул он цилиндр и тросточку Осипу — Грибунину. «На, возьми!» — беззвучно проговорил Чехов два первых слова роли. И здесь случилось то, что можно назвать только сценическим чудом: почему-то в зале при этом появлении Чехова — Хлестакова спины зрителей отделились от спинок занимаемых ими кресел и как-то все вздохнули беззвучно. И это дыхание многолюдного зала молниеносно донеслось на сцену к актеру. Он весь наполнился радостью жизни, силой, надеждой на себя, священной уверенностью в своем праве вот так, как Хлестаков, стоять, сидеть, ходить, говорить, дышать, чувствовать, мыслить, им — Хлестаковым — стать.

И пошел, и пошел!.. Его искусство порой становилось волшебством.

В антракте или же во время хода второго действия спросил меня ошеломленный Вахтангов: «И мы с этим человеком живем рядом? Вместе кашу

едим? За одним столом?»

Дикий пишет об этой генеральной почти то же, что пишу я. Очевидно, он тоже испытал это чувство потрясения от таланта Чехова.

Это было в 1921 году, а в 1927 году Дикий восстал против Чехова, и его группа восстала против большинства коллектива на том основании, как заверяет в своей книге Дикий, что «стало складываться в театре под руководством М. А. Чехова мистическое антропософское направление, все больше вбиравшее в себя коллектив... В театре начались некие странные “радения”. Простым театральным действиям, элементам “системы” Станиславского, давно и крепко привившейся в студии, придавалось значение таинства, сверхчувственного мистического акта. Группа, объединенная Чеховым, собиралась в фойе театра и проделывала “обрядные” упражнения, в которых актерам предлагалось ощутить в себе “бестелесность духа”, раствориться во вселенной, слиться с космосом, с вечной гармонией».

Дикий заканчивает этот абзац словами: «И все это, как говорится, “было бы смешно, когда бы не было так грустно”».

Дикому грустно от порождений его же фантазии, я же от фантазии Дикого испытываю совсем другие чувства, но по мере возможности стремлюсь удержаться в границах спокойствия.

Что в действительности дало основание Дикому для подобных категорических утверждений?

Ведь он на 325-й странице своей книги сообщает читателям: «Я вполне допускаю, что мое представление об антропософских идеях Чехова и К^о было и остается примитивным. С первых же дней я решительно уклонился от исканий чеховской группы по причинам своей “земнородности”. Я с детства ненавидел всякую чертовщину, в том числе философскую, и наши внутритеатральные “акции” называл не иначе, как “столоверчением в искусстве”. Я был вне этой группы и потому ясно видел, что “король гол”». (Выделено мной. — С. Б.)

Дикий был «вне группы» и потому-то так ясно видел, что «король гол»?! Значит, чтоб ясно видеть что-либо, надо быть вне? А ведь Алексей Денисович имел полную возможность бывать на занятиях Чехова. Он даже был обязан ознакомиться с сущностью и целью всех этих, как он их именует, «обрядных» упражнений. Нельзя судить о том, о чем не имеешь ни малейшего представления. К тому же все «сверхчувственные мистические акты» происходили в фойе театра, при широко распахнутых дверях. И надо прибавить, что «труппа»-то была у Дикого, а с Чеховым занимался весь коллектив театра минус группа Дикого. А у Чехова можно было многому поучиться, многому научиться.

Мы видели в Чехове театр. Только театру учились у него. Только театру учил он нас. Никто не занимался идеологической контрабандой.

Он вел специальные занятия по сценическому мастерству, добивался особой внятности сценической речи, выразительности тела, разнообразия его ритмов и целесообразности его движений. Например, под музыку разных эпох и наций актеры двигались по фойе сообразно смыслу, ритму, характеру мелодии и, по

хлопку Чехова, замирали, образуя группы, исполненные изящества и естественности.

Чехов много говорил о красноречии тела: мы, актеры, по его мнению, истерзали лицевые мускулы, оставив тело в параличе. Это все равно, как если бы кто заседал маленький и затоптанный участок земли пред крыльцом дома, оставляя бесплодным пространство огромного черноземного поля. Движение тела, утверждал Чехов, движение целесообразное, соразмерное с характером и сущностью изображаемого лица, освобождает сценическую речь от напряженности. Чехов был против тех уроков дикции, в которых разрабатывалась только физиология голосового аппарата. Он не считал, что сила слова зависит только от силы диафрагмы. Многими мечтами и мыслями об искусстве делился с нами Чехов.

Я — участница «Блохи» — без тени внутреннего замешательства совмещала репетиции Дикого с уроками Чехова. Дружно, по-товарищески работала с Диким в «Блохе»; Леонид Волков, начавший в МХАТ-2 работу над «Волками и овцами», пьесой, выдвигаемой группой Дикого в качестве материала для «революционной постановки», поручил мне роль Мурзавецкой.

Дикий напрасно не посещал занятий Чехова: много ценного для себя мог бы он найти. У меня нет намерения умалить творческую значимость Дикого, чтобы повысить ценность Чехова. Я любила, любила и ценила в Диком его пышную, дерзновенную фантазию, отвагу его сценических решений, но между собой и Диким я не чувствовала дистанции, какую нельзя было не ощущать между собой и Чеховым.

Горячий протест вызывают следующие строки «Повести о театральной юности»: «Театры стремились идти в ногу с жизнью, поспевать за ее бегом, отражать ее творчески, — МХАТ-2 по-прежнему отгораживался от нового, уползал в душную раковину богостроительных “откровений”».

Какие богостроительные откровения? И что противопоставлял Дикий этому, как он утверждает, богостроительству?

Чехов ставил «Гамлета». Играл Гамлета.

Дикий ставил «Блоху», играл казака Платова. Почему «Блоха» больше поспевает за «бегом жизни»? Почему постановка Дикого творчески отражает советскую действительность? Что в спектакле «Блоха» является символом веры постановщика Дикого, кроме его эстетических вкусов и «земнородности»?

Письмо группы Дикого, опубликованное в 18-м номере журнала «Новый зритель» за 1927 год, выразило или пыталось выразить их программу.

С огромным интересом прочла я это письмо сейчас.

Оно мне очень понравилось: группа Дикого требовала современной тематики, в трактовке пьес обещали изгнание индивидуалистических настроений, грозила проклятиями упадничеству во всех его видах, мистике, символизму, пресному бытовизму, социальному безразличию — прекрасные мысли, прекрасные чувства, но почему эти мысли и чувства могли быть чужды всему коллективу театра, а сродни лишь «группе шестнадцати»?

Составить программу не трудно, трудно выполнить намеченное. Ни одной из враждующих сторон не удалось выполнить свои благие намерения; ведь со

всей ответственностью я утверждаю, что и мы, «противники» Дикого, искренне и настойчиво стремились к тому же, к чему стремилась и «группа шестнадцати».

Я совершенно согласна с Диким, что случайность выбора в репертуарных вопросах — порок, изначально свойственный Первой студии и унаследованный МХАТ-2. Я совершенно согласна, что это было основной нашей бедой, но Алексей Дикий признает, что и «ставшая манифестом нашей группы (группы 16-ти — С. Б.) земная, жизнерадостная “Блоха” Лескова хотя и резко противостояла по своему тону унылому пессимизму театра, но, конечно, не говорила решающего слова в плане борьбы за современный репертуар».

«МХАТ-2 было еще далеко до подлинного понимания революции», — читаю на странице 335-й. Но, чтобы осмелиться на такое утверждение, надо было бы самому Дикому уже в двадцатые годы прийти к подлинному пониманию революции. Какому театру, какому актеру не потребовалось времени, чтобы органически постигнуть величайшее, всемирно-историческое событие, если даже театр МОСПС, по свидетельству его руководителя Е. О. Любимого-Ланского, не мог сразу «найти своей художественно-репертуарной линии, балансируя в поисках этой линии, описывая дуги, не находя центра. Отсюда шатания от Дюма к Островскому, от Чижевского — к Гоголю и Мериме».

Что же говорить о репертуарной линии МХАТ-2?

Не признаю за Диким права говорить о МХАТ-2, о товарищах без учета времени, не считаясь с тем, что эволюция мировоззрения происходит не сразу. Неизбежны блуждания по пути к великой цели; воплощение замыслов, самых великолепных, сопряжено с огромными трудами, с мучительными колебаниями, неизбежными в странствованиях по неизведанной дороге.

Дикий упрекает МХАТ-2 в сознательной и злостной изоляции от советской действительности. Обвинение — ложно. Как ни разнились актеры МХАТ-2, не было среди них ни одного, который сознательно и злостно изолировался от советского народа, от советской действительности. Я это утверждаю со всей ответственностью.

Мы искали связи с новой аудиторией. Изоляция актера от зрителей противоестественна, она противоречила бы самой природе драматического театра. И если в Первой студии в дореволюционное время как противоядие искусству представления, как противодействие подделке под жизнь «образа» вместо подлинной жизни «в образе» и была воздвигается четвертая стена, хоть отчасти отгораживающая от зрителей и помогающая глубокой сосредоточенности актера, сейчас дух века потребовал живого общения сцены и зрительного зала, их взаимодействия.

Не сразу сообразил это драматический театр, не сразу и зрители стали теми, какие они сейчас, не сразу возникла и советская драматургия, которая отразила бы советскую действительность и советского человека в их высшем достоинстве.

Да разве разрешен даже в наши дни вопрос репертуара? Разве удовлетворены театры и зрители количеством и качеством современной драматургии? А тогда, в двадцатые годы, советских пьес и вовсе было мало. И

МХАТ-2 ставил классиков. Прибегал к инсценировкам.

Да, Анатолий Васильевич Луначарский порицал МХАТ-2 за «Гамлета» и «Петербург», но почему же Дикий и его соавтор пропустили одобрение Луначарским выбора и постановки «Тени освободителя» («Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина)?

МХАТ-2 только-только вылупился из Первой студии, созданной для изучения творческого метода Станиславского. В двадцатых годах мы не были готовы к тому, чтобы гармонически сочетать художественность с идейностью.

Да, мы часто принимали к постановке пьесы только из-за того, что они могли дать творческое удовлетворение режиссерам и актерам МХАТ-2. Так, например, «Блоха» увлекла режиссера Дикого, и он получил возможность поставить этот радостный театральный спектакль.

Но, включая в репертуар «Блоху», руководство театра, конечно, принимало во внимание и интересы зрителей, рассчитывая, что спектакль, кроме веселья, даст и пищу для ума, приведет в движение чувства зрителей — ведь Лесков не только смеялся в своем сказе о Левше.

Дикий не был в единственном числе. Не он один думал о советском зрителе, — Чехов, мечтая о Гамлете и увлекаясь Аблеуховым, разве не стремился к тому, чтобы сценическое воплощение «Гамлета» и «Петербурга» было бы нужным, интересным зрителю?

Аблеухов — Чехов в проспекте пленял воображение коллектива МХАТ-2, едва зашел разговор о возможности постановки «Петербурга».

Гармония спектакля достигается соответствием формы и содержания, истинно художественным воплощением пьесы. Как женщина не знает до рождения ребенка, каким он будет, так и театр не ведает, выбрав пьесу, каким будет ее воплощение.

Как женщина мечтает, что ее дитя будет самым красивым, самым умным, так и театр мечтает о высоких качествах будущего творения. Неудачный спектакль опровергает правильность выбора пьесы. Удачное сценическое воплощение скрывает порой недостатки драматического произведения.

Так было и будет: драматург пишет пьесу, театр ее произносит вслух. Тембр голоса театра награждает пьесу правом жизни или же лишает ее живого дыхания.

Так было с постановкой пьесы Эсхила «Орестея»: бессмертный автор, а со стыдом вспоминаю спектакль. Я играла Кассандру: более бессмысленного пребывания на сцене не упомяну за всю свою жизнь.

За «Короля квадратной республики» стыдно, за «Фрола Севастьянова» ужасно, до невозможности стыдно.

Но многие спектакли МХАТ-2 мне вспоминаются, как добрые друзья: «Блоха», «Петербург», «В 1825 году», «Евграф — искатель приключений», «Дело», «Закат», «Человек, который смеется», «Чудак», «Петр I», «Тень освободителя» («Господа Головлевы»), «Униженные и оскорбленные», «Двенадцатая ночь», «Испанский священник», «Мольба о жизни». Подробней о художественной или не художественной продукции МХАТ-2 говорить не буду, пусть об этом заговорят люди, вполне объективные, жизнью с ним не связанные.

Последнее, что хочу я сказать авторам и редактору книги «Повесть о театральной юности»: руководство и актеры МХАТ-2 и во времена, о которых идет речь, прекрасно знали закон притяжения искусства именно к земле и не стремилась к безграничности «космоса». На этом я кончаю свой спор.

Я позволю себе, уже вне связи с книгой Дикого, коснуться двух разных периодов бытия МХАТ-2: периода «туманов» — постановка «Петербурга» Андрея Белого — и периода «Чудака», когда с помощью молодого советского драматурга Александра Афиногенова мы вышли из полосы туманов на солнечный свет утра нашей страны.

«ПЕТЕРБУРГ»

Спектакль сошел с репертуара после того, как прошел всего лишь двенадцать раз. «Петербург» Андрея Белого оказался исключительно не ко времени и не к месту. Его не сняли, а он сошел с репертуара, так как зрителей в Москве, которые были бы в нем заинтересованы, больше чем на двенадцать представлений не набралось.

А все же я не отмежевываюсь от «Петербурга» и не сожалею о труде и времени, истраченных на его осуществление.

Я участвовала в режиссуре этого спектакля вместе с А. И. Чебаном и В. Н. Татариновым; вернее, мы были помощниками постановщика — Михаила Чехова.

Признаюсь, нас привлекал в пьесе «туман», но не «мистический», а поэтический, петербургский туман, проклятый и воспетый Достоевским.

В ночь монтировочной репетиции он была найден: как-то так установили электроосветительные приборы, что возник на небольшом пространстве сцены туман великого города. Рабочим сцены дали зонтики, они поплыли во мгле. Зрелище было удивительное... Весь спектакль мне вспоминается каким-то странным и завлекательным сном. Может быть, это впечатление утверждалось декоративным оформлением: вместо писаных задников — проекции, указывающие место действия.

Их зыбкость соответствовала исторической атмосфере Петербурга того времени и стилю автора пьесы, но актерское исполнение резко контрастировало с ними реальностью, конкретностью сценического бытия. У меня сохранилась копия письма Андрея Белого к М. А. Чехову после премьеры (14 ноября 1925 года; оригинал, наверное, в Бахрушинском музее). Я не буду приводить письмо целиком — оно с трудом воспримется современными людьми, но отрывки из него мне хочется передать:

«Сложилось (в спектакле “Петербург”. — С. Б.) не то, что я ждал, но сложилось то, что весьма меня заинтересовало и взволновало; то, что “предстал” (представление), оказалось полным значения и смысла; и я, как зритель, вынес высокохудожественное впечатление и впечатление “человечное” в самом хорошем и утешающем меня смысле. И вот об этом смысле и хотелось бы поделиться с Вами, хотя бы в двух словах. Театральный автор я — робкий, неумелый: мне нужна долгая школа театра, и оттого-то в замысле я целил не

туда, может быть, я целил выше: мне мечталось вложить сверхчеловеческие отношения в отношения людские; душа порывалась к более абстрактному представлению “мистерии”, а рамки романа и романа бытового, отражающего 1905 год, не позволяли перепрыгнуть через фабулу; оттого основной текст (включая и все ремарки автора) получился гротеском. Порыв к чистым формам не мог не изломаться в этом направлении, и срывы “ожесточали” проведение темы: “сверхчеловеческое” в иных местах неминуемо стало бы выглядеть в данных условиях сцены бесчеловечным; космическое “хаотично расплывчатым”, и перед зрителем стоял бы урод с редкими взлетами вверх и с явными падениями вниз.

И вот всем благодарность (и режиссерам и актерам), что пьесу “очеловечили”, может быть, вопреки стремлению автора (выделено мной. — С. Б.).

Сегодня я уже не как “болящий” автор, а как зритель пристально вгляделся в ритм пробегающих картин и — понял: глубоко человеческая нота, “гуманность” в прекрасном смысле выявилась мне от целого. И это создал театр — он умерил порывы автора, но это умерение порыва к невоплотимому гармонизировало пьесу, в ней прозвучала мягкость, и люди (действующие лица) выявились в самых ужасных ситуациях судьбы...

Я благодарен за умерение невоплотимого пока “порыва” автора, за воплощение замысла в истинно человеческие формы».

Надо много раз перечитывать строки этого письма, чтобы уловить его смысл. На генеральной репетиции спектакля Андрей Белый, очевидно, совсем не увидел своего «Петербурга»: он «мыслил увидеть свой “порыв первоначальный”», а «предстало» ему нечто новое, неожиданное, его неприятно поразившее, иначе он не закончил бы своего письма к Чехову после премьеры такими словами: «И простите за вольные и невольные брюзжания, которые не раз вырвались у меня в эти “ужасные” дни (от первой генеральной до сегодняшнего вечера!)».

Белый был не старым, но он оставался в своем «веке», а мы же, очевидно, хоть как-то поддались дыханию новой исторической эпохи. Из этого письма явствует, что мы не пошли на изображение «сверхчеловеческого», боясь «бесчеловечного».

Мы с интересом приняли талантливую пьесу Андрея Белого, но при личной встрече с ним, слушая авторские высказывания и пожелания, мы мысленно переводили его речи на свой язык, язык наших дней.

Помню Андрея Белого в первую же встречу с ним, — кажется, всего-то их было две, а может быть, и вовсе одна. Казалось, что автор пьесы пришел в сегодняшний день из очень далекого времени, это выражалось даже в манере одеваться. Он не носил нормальных современных галстуков, а был повязан не то широкой черной лентой, не то узким черным шарфом, причем большой этот бант непрерывно сбивался у него на сторону. Весь он как бы подвергался порывам сильного ветра — трепетали его волосы, трепетал черный бант.

Так вот помню его беседу с нами, режиссерами и исполнителями; он сам был инсценировщиком своего романа, прославившегося в годы выхода из печати.

Бежала речь Белого о ритмах, речь взволнованная, быстрая... И вдруг А. И. Чебан (один из режиссеров будущего спектакля) простер к говорящему руку: «Не так быстро! Спокойней! Дайте сообразить!»

И Белый осекся. И не смог продолжать — ведь он мысленно обращался к нам как к людям его мировоззрения. Он не думал, что витиеватость, изыски его мышления чужды нам. Так и оборвалась почти не начатая беседа... Мне привелось наблюдать нашего автора у театрального буфета за решением «мировой» проблемы: взять бутерброд с копченой или вареной колбасой? И второй, неизбежно связанный с бутербродом вопрос ставил его в тупик: сколько следует уплатить за бутерброд и каким способом выполнить эту «акцию»?

Пришлось прийти к нему на помощь в столь затруднительный момент его «личной жизни». «Борис Николаевич, — обратилась я к нему, — укажите рукой на тот бутерброд, который ближе вашему сердцу, и позвольте мне хлопоты по ликвидации вашей задолженности буфетчице взять на себя». На том и порешили. Не помню выбора Бориса Николаевича.

Андрей Белый, несмотря на свою отдаленность от современности, не злобствовал на новую действительность, не клеветал на нее. Он не был человеком, враждебным новой жизни. Он был талантливым художником, несмотря на многое в нем уже ненужное, непонятное в настоящем.

Генеральная репетиция «Петербурга» не удовлетворила автора, но премьеры спектакля изменила его настроение. Белый одобрил актерское исполнение.

Прежде всего — Чехова в роли сенатора Аблеухова. Белый пишет в этом же письме: «Я вышел сегодня из театра, совершенно потрясенный фигурой Сенатора: встала предо мной какая-то огромная фигура, которую я узнал чуть ли не по снам; этот Сенатор, человек в земном разрезе, помимо всего, еще где-то сидит в царстве первообразов, “вечный” старик: какая-то космическая фигура...»

Дальше я не рискую цитировать впечатления Белого от игры Чехова, не рискую, так как сама не разбираюсь в этих выражениях и знаю, они не могут быть понятны тем, кто не читал романа Андрея Белого, а пожалуй, и тем, кто знаком с этим его произведением.

Трогательно то, что корреспондент Чехова был самокритичен: «Боюсь, что заговариваюсь, что непонятно, что хочу выразить, на очень трудно мне обложить словами то невероятно огромное впечатление от образа Сенатора. Сейчас прочел в “Вечерней Москве”, что этот образ ставят выше Вашего Хлестакова.

Конечно!

В образе Сенатора вы достигаете для меня предельной высоты. Образ Сенатора, мной увиденный когда-то в романе, содержится внутри Вашего образа, как лишь часть его, лишь одно воплощение его. В нем проступают, произвольно для меня, новые, углубляющие его безмерно, смыслы».

Просто невозможно представить, что Андрей Белый был в то же время Борисом Николаевичем Бугаевым и что он читал «Вечернюю Москву»!

Из его рецензии об игре И. Н. Берсенева (Аблеухова-сына) я могу выжать лишь несколько удобочитаемых строк: «... невероятно трудная роль, и как он (Берсенева) вышел победителем из всех трудностей; роль неблагодарная,

нескульптурная (насколько скульптурен Сенатор, настолько нескульптурен образ Н. А.), а Берсенева дает прекрасную скульптуру, в которой есть что-то от античного героя (по-новому)... Он выносит на своих плечах «Петербург». Отец и сын — две колонны, без которых рухнуло бы здание пьесы. Роли других не столь ответственны, и будь Н. А. (Николай Аполлонович) не таким, каким он является в исполнении Берсенева, — половина пьесы сдержалась бы в большую гримасу или в буффонаду».

О Гиацинтовой — Софье Петровне Лихутиной: «С. Петр. выявилась в конце концов как добрая, ограниченная детская душа; и она — человек, и возбуждает сочувствие».

«Очень тронул меня Готовцев, он совершенно великолепен во многих моментах»...

(Готовцев играл старого камердинера Аблеухова).

Я процитировала не все письмо, потому что оно требует расшифровки, какую я бессильна сделать: очень многого в нем не понимаю, со многими эпистолярными «экивоками» совершенно не соглашаюсь, от многого в письме всей душой отвращаюсь.

Я называю письмо фантазмагоричным и не хочу, чтобы некоторые особенности своеобразного стиля автора вызвали у читающих более резкое отношение.

Не хочу этого потому, что хорошо помню куски спектакля «Петербург», обнаруживающие писательский талант Андрея Белого. Как художник, он покидал на время «башню из слоновой кости» и, выходя из ее заточения, становился ближе к людям.

Нет, не за его «порывы» к «сверхчеловеческому», к «космическому» ставили мы его пьесу, а за ценность ее образов. Темой любой пьесы всегда был, есть и навсегда будет человек.

Зрительный зал неизменно и глубочайше заинтересован в человеке, будь это человек прошлого, будь он современник, будь лишь в мечте драматурга.

Образ Аблеухова — последнее сценическое творение Михаила Чехова на русской, на советской сцене...

Я слышала, что тосковал Чехов по Родине: не поется русскому человеку на чужбине, если знает он, что бесконечна разлука с родной землей. Не пелось даже певцу со всемирным голосом — Шаляпину Федору Ивановичу.

И звезды чужого неба не светлы, и чужое солнце не греет сердца.

Интерес к жизни, к искусству, трудовой азарт стерли тяжелое впечатление от ухода Чехова. Мы горячо трудились...

После напрасного спектакля «Митькино царство», после интересного воплощения романа Гюго «Человек, который смеется», после веселого гольдониевского спектакля мы пришли к «Чудаку».

«ЧУДАК»

Ближе всего к народу литература драматическая — утверждал великий

классик драматургии Александр Николаевич Островский; этого убеждения твердо держался и молодой советский драматург Александр Николаевич Афиногенов.

Коллективному разуму и огромному чуткому сердцу зрительного зала поверял Афиногенов свои самые лучшие мысли, самые горячие чувства, заветные мечтания, стремления, планы...

Сцена — это та особая трибуна, с подмостков которой истинный драматург имеет возможность сказать бытием нескольких «действующих лиц» своей пьесы о жизни всеобъемлющей, бескрайней, о ее могучем движении к великой цели.

Афиногенов обладал красноречием истинного драматурга.

Он был молод душой не только по паспорту. И потому с такой силой писал о юности нашего государства, о дорогой ему эпохе преобразования жизни и человека, о новых чертах человека первой в мире социалистической страны. В пьесах Афиногенова отсутствовали страусовые и павлиньи перья. Он писал о простых, но необыденных людях. О людях советских.

Если Андрей Белый принес пьесу, полную страшных призраков минувшего, то его антагонист Афиногенов славил человека сегодняшнего дня.

Строительство новой жизни Афиногенов избрал темой своих пьес.

Юноша драматург оказал огромное влияние на театр того времени. Внимание старейших актеров старейших театров нашей страны отвлек он от пьес с дворцами, пажами, королями и привлек его к исторической нови. Своими пьесами Афиногенов стремился дать то, что действительно интересно советскому зрителю.

Но для близости со зрительным залом Афиногенову нужен был актер, который умел бы осуществлять проекты драматурга — «инженера человеческих душ». Советскому драматургу нужен советский актер, то есть не только профессионал, умеющий с некоторым сходством подражать жизни, но человек, всем существом своим разделяющий мысль пьесы, нужен патриот, стремящийся к тому, чтобы мысль пьесы вошла бы снова в жизнь действительную, так как из действительной жизни взяла она свое начало.

И Афиногенову нужен был актер, способный освободить себя от застарелых привычек, неутомимый в поисках нового, жадный к познанию того, чего он раньше не знал, осмотрительно точный, но и яркий в средствах сценического выражения.

Новая действительность потребовала новых качеств драматургии и театра. Всегда и вечно существует взаимное тяготение между прогрессивной действительностью и прогрессивным искусством; велик интерес действительности к своему отражению в зеркале искусства. Лишним было бы говорить о том, что искусство не смеет оторвать пытливого и жадного взора от дивного лица новой жизни, что оно должно уследить, разгадать каждое изменение этого вечно подвижного лица, отобразить каждую черту его.

Первая наша встреча с Афиногеновым произошла в 1929 году. Он принес в МХАТ-2 свою новую пьесу «Чудак». С молодым автором в нашу жизнь вошло что-то необычайное.

Не знаю, знакомы ли были мои товарищи раньше с фамилией начинающего

драматурга, я лично ничего не знала о нем до его появления с «Чудаком». Не помню Афиногенова ни в день появления его в театре, ни в день читки им своей пьесы. Не помню и удивляюсь: почему это все так начисто ушло из моей памяти? Но зато так ясно вижу я репетиционную комнату, длинный стол, за которым происходила первоначальная наша работа над текстом «Чудака». Мне кажется, навсегда живыми будут воспоминания о горячих трудовых днях создания спектакля во всех его установленных практикой фазах: «Работа за столом», «В выгородке», «На сцене», «Над готовым спектаклем».

Помню всех нас — участников «Чудака»: наших режиссеров — Берсенева, Чебана, вижу нашего драматурга... Вижу его двойко: как Сашу — нашего ученика; как Александра Николаевича Афиногенова — нашего учителя. Нашу с ним работу над «Чудаком» правильно было бы назвать взаимообучением: МХАТ-2 был первым профессиональным театром, с которым, после Пролеткульта, встретился Афиногенов; Афиногенов же был для МХАТ-2 первым драматургом нового времени, его пьеса — гармонической песней о советских людях.

Мы то и дело менялись с Афиногеновым местами: когда темой был театр, Афиногенов сидел на ученической парте, но когда дело шло о действительности, Афиногенов по праву занимал учительскую кафедру.

Чему учился у нас Афиногенов? Он стремился изжить свою театральную неопытность, познать основные требования и законы сцены. За этими знаниями он обратился к нам. В той или иной степени мы были знакомы с основными положениями «системы» Станиславского, так как, выученики Первой студии МХТ, мы в значительной мере участвовали в деле утверждения этой художественно-революционной театральной теории.

Станиславский от драматургов требовал истинно реальных образов пьесы, динамики развития этих образов в связи с событиями их судеб. Станиславский не признавал пьес без событий, но равно не верил в пьесы с самыми «пышными» событиями, но без сколько-нибудь интересных характеров. Если в пьесе есть по-настоящему живые люди, есть значительные события и ясно осязаемо отношение каждого человека к каждому данному событию — тогда пьеса неминуемо привлечет внимание зрителей. Тогда это драматургия. Тогда ей может ввериться театр. Тогда поверит пьесе и спектаклю народ.

В 1929 году уже вполне осязательным было для нас животворное значение подтекста, поэтому в пьесе Афиногенова нами сокращалось все, что было только голым ролевым текстом, не вытекающим из предлагаемых автором обстоятельств как неизбежность. Из самой сущности «действующего лица», его характера, взаимоотношений с другими «действующими лицами» пьесы, как из зерна — растение, должен возникать текст роли.

Берсенев отучал Афиногенова от многословия, следовательно — празднословия: «Зачем вы (или “ты”?) “действующих лиц” заставляете многократно и разными словами говорить, в сущности, об одном и том же? Пусть сказано будет раз и навсегда: сильно, рельефно, характерно! И пусть люди вашей пьесы выражают себя в словах действенных».

Афиногенов был благодарен нам, когда мы протестовали против напрасных

слов, во время спектакля становящихся и предательскими.

Беспримерной была трудоспособность Афиногенова и необычайной сила его самокритичности: замечание, выраженное в самой резкой форме, но по существу справедливое, радовало его. Он принимал это замечание как вовремя сделанное предупреждение друга. Так оно и было — мы хотели ему и себе добра.

С тех далеких лет немало встреч было у меня с драматургами, но почти ни у кого — нет! просто ни у кого — не видела я такой неутомимой жажды совета, критики, творческого контроля, как у Афиногенова. Не видела и такой стоической, такой «хозяйственной» способности пользоваться во благо пьесе и спектаклю даже ядом злопыхательства. Он знал, что враждебно настроенный человек выбирает для разгрома пьесы место, наиболее уязвимое, и Афиногенов укреплял оборонные силы пьесы и будущего спектакля.

Я считала бы неудобным распространяться о работе театра с Афиногеновым, перечисляя наши «заслуги», взвешивая тяжесть нашего труда. Нет, труд был нам не в труд — так понятлив был ученик, так радовал он своих учителей.

О работе театра над «Чудаком» Афиногенов оставил статью «13 в комнате». Статья короткая и более чем щедрая: мне думается, что мы отразились в Афиногенове лучше и красивее, чем были на самом деле.

Чему нас учил Афиногенов? Вернее, чему мы, в те годы люди среднего поколения, учились у него, такого молодого, юного по сравнению с нами? А мы учились у него многому. И со всем рвением.

Мы звали его Сашей или Шурой, но удивительная вещь: с первых дней встречи почувствовали в нем мужество вполне взрослого человека и мудрость подлинного художника. В те годы Афиногенов держался уже реалистических позиций, отрекшись, по решению своей совести, от ложного увлечения плакатностью и голой тенденциозностью искусства. Как советский патриот и коммунист, Афиногенов ценил боевую возможность искусства помогать свершению на советской земле лучших мечтаний человечества. Он пробуждал в нас гражданскую активность не пышными словами, а собой, своей горячей любовью к жизни.

Молодой человек и молодой драматург, Афиногенов принес в театр не только свою пьесу, не только свою весеннюю влюбленность в советскую действительность, но и свое непреложное внутреннее решение: всей энергией, всем трудом добиться, чтобы искусство театра стало союзником действительности в борьбе за осуществление великих планов Советского государства.

В год встречи с Афиногеновым мы, актеры МХАТ-2, безусловно, не были уже неучами и неслухами в отношении задач советского театра: свою жизнь, свой труд мы хотели посвятить зрителям-современникам, а не «искусству для искусства». Кто хоть раз был истинно счастлив на сцене, тот раз и навсегда осознал несомненность истины, что театра без чувства к своему народу, без любви к своему времени и быть-то не может. Исконно стремление театра к близости со зрителем: агитатор, учитель, лектор, трибун и актер знают эту радость созвучия одного со многими.

Новый зритель требовал правды. Он отвергал лукавство сцены, презирал и казнил сценическое шулерство.

Афиногенов напрочь изгонял из нашего профессионально-актерского обихода всякое, даже малейшее украшательство: театральное пустозвонство, нажим, малейший намек на что-либо подобное.

Он стоял за кровную связь искусства театра и живой действительности. Действительность дарила ему темы.

О пятилетке в четыре года, о возможности творческого участия каждого советского человека в исторических процессах горячими, искренними словами говорила пьеса «Чудак».

В «Чудаке» как в капле воды отразились титанические исторические сдвиги, то великое, что пришло в нашу жизнь с Октябрем. Вероятно, только теперь, через многие, многие годы, так ясно становится, почему хватают за сердце пьесы Афиногенова: полноводны реки, берущие начало в снежных горах; так пьесы, мысль которых взяла начало в горячем сердце драматурга, никогда не потеряют своего сердечного тепла. В Афиногенове советский гражданин и драматург вместе держали в руке перо. Соображения, размышления, расчеты, выкладки отнюдь не чужды были Афиногенову, как и жажда общественного признания и личного успеха. Но, любя самого себя, Афиногенов горячее любил родную землю, родное время, родной народ. Поэтому его пьесы были и остаются родными и исполнителям и зрителям. Александр Николаевич мог быть иногда в каких-то случаях «дипломатом», и хитрым и скрытным, но драматург Афиногенов не лгал. Любовь к действительности, неподдельная и незыблемая, руководила его творчеством.

Я знала Александра Николаевича в годы кульминации его творческого и общественного успеха, знала его и в дни огромных неудач. Я никогда не видела его павшим духом. Он сам не прощал себе своих ошибок, не оправдывал своих заблуждений. Он бывал печальным, но никогда не терял надежды на то, что Родина, партия помогут...

Патриотизм человека и талант драматурга делали такой ценной драматургию Афиногенова.

Афиногенов не писал величественных трагедий, ярких комедий, фарсов, раздирающих драм, он писал пьесы без пальм, ледников и гор. В его пьесах все было, как в поле средней полосы России, где «муарится» густая-густая рожь в тихие дни, но зато именно на таких широких полях в грозы есть где разгуляться ветру. В его пьесах не было театральных эффектов. Ценность их заключалась в том, что они касались живых, насущных интересов народа и звали вперед с той волей и мужеством, с каким автор пьес боролся за лучшее в жизни и человеке.

В Афиногенове жил агитатор, его воля к жизни была динамична, но, поступая как истый «драматический поэт», Афиногенов и пыл агитатора и динамику своей гражданской воли выразил в пьесе не от своего лица, а сообщил все это «чудаку» — Борису Волгину, письмоводителю маленькой бумажной фабрики в Загряжске. Борис Волгин в мире пьесы, а затем в мире спектакля, как бы уже независимо от автора, самостоятельно мыслил, чувствовал, всеми силами боролся за то, чтобы слова о социализме не проплывали бы мимо нас, «как

лодки, не оставляя никаких следов в сердце». Борис Волгин боролся... И артист Азарин в роли Бориса Волгина действительно боролся со своими оппонентами (по пьесе), а не только представлялся борющимся.

Мы понимали, что ни драматург, ни театр не должны грозить зрительному залу «назидательным перстом». Самим надо неподдельно любить новое в человеке, так же неподдельно ненавидеть косное, что засоряет чистое, что может повредить расцвету жизни и поступательному ходу ее. Надо драматургу и театру выходить «из себя» в необъятный мир действительности, надо уметь вмещать все виденное, все услышанное в самую глубь своего сознания и сердца, перебрать, процедить, пережечь все в этих двух «лабораториях», чтобы по-новому, по-своему вернуть жизни.

Афиногенов многое изменил в нашем мировоззрении. Мы поглубже и посуровее к себе задумались над своими обязанностями перед зрителями.

Мы были увлечены нашим учителем-учеником. Сколько ярких, трудовых и творческих напряженных дней пережито нами — исполнителями «Чудака»! Мы не считали часов, не замечали, как мелькали дни.

В дневнике Афиногенова записано: «“Чудака” работают в качестве социалистического соревнования, отменив до премьеры выходные дни. Постановление об этом было принято без речей и деклараций, оно родилось в головах участников еще до того, как об этом заговорили».

Сколько светлых чувств было пережито в работе над пьесой, сколько их было и на спектаклях! Наш общий напряженный, целеустремленный, поистине творческий труд над «Чудаком» принес и драматургу и театру глубочайшую радость.

... Окончилась генеральная репетиция «Чудака». В первый раз показанный зрителям спектакль был ими принят горячо, взволнованно. Мы считали, сколько раз раскрывался занавес: тридцать два раза.

Я не посягну на то, чтобы сравнить поведение наше за закрывающимся занавесом с поведением К. С. Станиславского и исполнителей «Чайки» — другие масштабы дарований, другое поколение... Но радость сбывшихся творческих надежд все же одна, хоть и различна по масштабам, по форме выражения.

Мы сохраняли приличие при открытом занавесе и вполне пристойно кланялись в ответ на бурные аплодисменты зрителей, кланялись, как когда-то учил нас Станиславский: «Не будьте подобострастны при поклонах, но угрюмостью не отталкивайте тех, кто вас приветствует». Но случилось в ту знаменательную генеральную репетицию, что занавес, раздернувшись слишком поспешно, обнаруживал то одного, то другого из исполнителей и исполнительниц в бурных, восторженных объятиях драматурга. Он обнимал нас как своих братьев по труду, как боевых товарищей. То, что переживал Афиногенов, можно пережить только один раз. В ходе жизни артиста могут быть празднества пышнее первого праздника, но восторг творческого утверждения себя в избранной профессии, впервые испытываемый, несравним с последующими подтверждениями.

Можно ошибиться в описании событий, опираясь лишь на память, можно

невольно погрузить в тень нежелаемое, выпятить казовую сторону, знаю, что можно, и боюсь невольной лжи... Но вот читаю я на пожелтевшем телеграфном бланке: «Чудак, повторенный двести раз, больно колет сердце прекрасными воспоминаниями первого Чудака — Афиногенов».

Значит, были эти несколько минут радости творческого свершения и у Афиногенова в день первого представления его пьесы в профессиональном театре; были они и у Берсенева и Чебана, выпускавших свою режиссерскую работу, и у исполнителей: Азарина, Берсенева, Чебана, Смышляева, Благонравова, Гиацинтовой, Дурасовой, Дейкун, Лагутина, Бирман — актеров, впервые по-новому, по-сердечному воплощавших образы советских людей.

От радости мы все тогда потеряли головы. А когда Берсенов, наиболее владевший собой, обратился к Афиногенову с вопросом: «Ну что, Саша, как?» — Афиногенов ограничился какими-то нечленораздельными звуками. Междометиями. Все лицо его пылало. Ярко-розовое, оно покрыто было мелкими белыми пятнышками. Афиногенов был потрясен счастьем. Он не находил слов.

А нам и не нужны были в тот момент его «разумные» речи — прав Владимир Иванович Немирович-Данченко, когда высказал ту мысль, что люди по-настоящему правдивы особенно в междометиях. Междометие вырывается инстинктивно, из души, прежде чем человек успеет поразмыслить, прежде чем удосужится натянуть на чувство маску слов.

Да, «Чудак» принес нам (не боюсь употребить это слово), принес нам — драматургу и театру — счастье.

Вот что писал о дне генеральной и о первом спектакле автор «Чудака»:

«12/ХІ – 29 г.

Потрясающий день!

День незабываемого сна. Такие сны снятся лишь раз в жизни, да и то в одной из тысяч жизней!

Все сбылось и как, как сбылось!

Театральная и литературная Москва. 1300 мест МХАТ II наполнены. Пьеса идет на взрывах аплодисментов. Концовки IV акта (уходы) то же. Трощиной не дали договорить — началась овация!

Свет рамп. Синие, белые, красные огни.

Свет в зале. Крики: “ура, браво, автора, режиссеров” — все слилось в гул восторга и одобрения.

Двадцать пять раз поднимали занавес! Двадцать пять раз! (А мы насчитали тридцать два! — С. Б.). Рекорд за последнее пятилетие. Актеры вновь и вновь целовались, поздравляли, дарили друг другу подарки, кругом были только веселые, счастливые, улыбающиеся лица.

Тучный Вишневецкий расцеловал меня, наговорил кучу похвал.

Родился “Чудак”, родился я — лишь теперь поверивший в свои силы...

Жизнь начинается 12-го...

Новая замечательная жизнь началась! Жизнь поворачивается ко мне новыми гранями, блеск которых в люстрах театра, в творческом огне работы, в упорном труде».

Почти через тридцать лет мне представилась возможность прочесть выдержки из дневника Афиногенова, выдержки, касающиеся «Чудака». Так часто не веришь самой себе, так часто боишься показаться хвастливой, вспоминая вслух свои творческие достижения, вот почему эти строки из

дневника Афиногенова, утверждая право исполнителей «Чудака» на радость, очищают ее от тени бахвальства.

Афиногенов писал, потому что не писать не мог.

Образы его пьес были полны жизни, потому что он не «соображал» их, а «рождал». Читаю в дневнике обращение Афиногенова к образам «Чудака»: «Вы питались моим мозгом, плакали моими слезами, смеялись моим смехом. Вы сходили со страниц рукописи и разговаривали со мной ласково и чутко. Я не пером создал вас, нет, я отрывал по кускам сердце...»

Образам «Чудака» и мы, исполнители, каждый без исключения, отдали свое сердце.

Я запрещаю себе говорить еще что-либо о «Чудаке», так как больно вспоминать прекрасное, что миновало...

Глава шестая

Актриса и режиссер театра МОСПС

«И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?»
А. С. Пушкин.

После ликвидации МХАТ-2 Берсенева, Гиацинтова и я вместе с нашими более молодыми товарищами: Арк. Вовси, З. Н. Невельской, Евг. Гуровым, С. Соколовой, М. А. Кравчуновской, Н. Д. Еременко, Н. Тяминым — вошли в состав театра МОСПС.

Зачиналась наша новая жизнь не в чужом, но новом театре, с новыми творческими принципами, с ему присущими традициями и бытом сцены и кулис.

Художественный руководитель театра Евсей Осипович Любимов-Ланской раньше всех других художественных руководителей пошел навстречу страстному стремлению нового зрителя увидеть в зеркале театра себя, свой класс, борющийся за высшие идеалы человечества. Любимов-Ланской актеров разного возраста, разного сценического воспитания, разной культуры, да и разных политических воззрений спаял в одно целое, добиваясь общего сценического языка на основе единого мировоззрения.

Это великая гражданская и творческая заслуга Любимова-Ланского.

Театр МОСПС славен первыми спектаклями первых советских пьес: В. Билля-Белоцерковского, Вл. Киршона, Дм. Фурманова.

«Шторм» Билля-Белоцерковского был услышан всеми в стране и даже теми театральными деятелями, кто лично не присутствовал на этом спектакле.

Исторической новью захвачены были драматурги, режиссура, исполнители театра МОСПС. Их искренность, горячность по-особому роднили сцену и зрительный зал. И те, кто на сцене, и те, кто в зале, чувствовали себя современниками, земляками, единомышленниками, политическими и идейными единовецами.

Советские пьесы, даже несовершенные, все же в силе соперничать с совершенными пьесами классиков, потому что в советских пьесах — наш сегодняшний день, потому что действующие лица советских пьес — это мы. Еще Гоголь писал: «Не будут живы мои образы, если я не сострою их из нашего материала, из нашей земли, так что всяк почувствует, что это из его же тела взято»²⁰.

Это чувствовали зрители, и закономерно то, что в книге, выпущенной из печати к десятилетнему юбилею театра МОСПС, он был назван театром московского пролетариата. Боевое имя!

²⁰ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в шести томах. М., ГИХЛ, 1953, т. 6, стр. 358.

Ликвидируя МХАТ-2, наше правительство позаботилось о том, чтобы актеры этого театра были бы распределены между театрами Москвы и Ленинграда для усиления трупп и чтобы они не терпели при этом материального и морального ущерба.

Коллектив театра МОСПС, здоровый, жизнедеятельный, трудолюбивый, встретил нас братски.

Светло вспоминаю я Евсея Осиповича Ланского, товарищей: Ванина, Кручинину, Карелину-Раич, Давыдовского, Мравину, Розен-Санина, Княгининскую, Оганезову, Фирсова, Пясецкого, Румянцева, Калининца — и молодежь: Викландт (тогда она была Ляля), Соню Терентьеву, Колю Парфенова, Володю Зельдина, многих, многих товарищей из технических цехов.

Товарищи сделали так, что мы не почувствовали себя пришельцами. Нас включили в трудовую семью. Нам поручили творческую работу. А что целит сильнее, чем труд, которому уже посвящена огромная часть жизни?

Берсенева поставил «Порт-Артур», «Салют, Испания!», сыграл Дон-Гуана в «Каменном госте» и одну из центральных ролей в «Апшеронской ночи»; Гиацинтова сыграла Рашель в «Вассе Железновой», Кончиту в «Салют, Испания!», дону Анну в «Каменном госте» и центральную роль в «Апшеронской ночи».

Я поставила и сыграла «Вассу Железнову», поставила пьесу К. Я. Финна «Сыновья» и «Каменного гостя» А. С. Пушкина. Сыграла мать в пьесе «Салют, Испания!».

Это за полтора года!

Потому что был душевный подъем.

Не принижая себя и своих товарищей по МХАТ-2, я подчеркиваю все же, что творческой энергией мы обязаны были истинно товарищескому отношению к нам новых друзей.

Дружба, мне кажется, зиждется на воспоминаниях прошлого, вместе с другом пережитого, но крепче всего цементируется она общими стремлениями к достижению общих целей.

Не одними добрыми эмоциями можно объяснить добрые взаимоотношения между вновь пришедшими и артистическими кадрами МОСПС — эмоции исчезают с той же быстротой, с какой возникают. Эмоции — это пена на воде, а мы связались крепко в сразу и на все время нашего пребывания в театре благородной корыстью: каждая сторона хотела получить от другой ей недостающее, но необходимое. Я назвала нашу взаимную корысть благородной, потому что каждая сторона взамен ожидаемых ценностей от всей души готова была отдать свое самое лучшее.

Коллектив театра МОСПС был неизмеримо сильнее нас идеологически. Он нашел свою дорогу к сознанию и сердцу советских зрителей. Основным утверждавшимся здесь принципом сценического воплощения пьес советских драматургов был воинствующий оптимизм. Но справедливым, исторически закономерным кажется мне самокритическое решение руководителя театра МОСПС отбросить в сторону «поверхностность, схематичность и упрощенчество», когда страна наша после года Великого перелома поднялась на

новую, высшую ступень культуры. На грани второго десятилетия руководимого им театра Любимов-Ланской ощутил необходимость зорче вглядываться в окружающую обстановку, углубить свое отношение к происходящим процессам и к выразителю этих процессов — человеку.

«Человек, — писал он, — вот центр нашего внимания, объект нашего изучения, новый человек, строящий новую жизнь в условиях обостренной классовой борьбы, которая кипит во всем мире. Эта борьба приводит к целой сотне тончайших, как паутина, конфликтов во всех областях нашей жизни.

Это обязывает нас глубже, чем когда бы то ни было, подойти к изучению этих конфликтов».

Думаю, что Любимов-Ланской имел основание и бывших актеров МХАТ-2 причислить к «эстетствующим собратьям» по профессии, считавшими недостаточно утонченным искусство театра МОСПС, но он был, если можно так выразиться, творчески практичен, он был «хозяином» в своем театре, но хозяином в самом лучшем смысле. И, приглашая нашу группу к себе, он действовал по-хозяйски. Ланской учел, что в той или иной степени мы были непосредственными учениками Станиславского, и верил, что в смысле работы над сценическим образом мы сможем быть полезны актерам руководимого им театра.

Помню, что Гиацинтову Ланской назвал «жемчужиной», а он не был празднословным. Филигранность отделки ее сценических образов прельщала его. Особые надежды, возлагаемые им на Гиацинтова, отнюдь не означали небрежения к Берсеневу и ко мне. Умно, хозяйственно угадал он точки приложения сил вновь пришедших.

Наша группа, в свою очередь, восприняла много нужного нам из опыта театра МОСПС. Мы прониклись огромным уважением к трудоспособности коллектива, к его точному умению передавать зрительному залу идею пьесы. Актерам театра МОСПС иногда мешал перегиб в сторону «отношения к образу» в ущерб «жизни в образе». Но, встретившись с реализмом театра МОСПС — «острым, резким, пристрастным», мы в немалой степени избавились от порока «психологизирования».

Первая постановка в новом театре была поручена мне. Так случилось потому, что Гиацинтова и Берсенев испросили себе временный отпуск — этого требовало состояние их здоровья.

Художественным руководителем театра МОСПС была мне доверена постановка пьесы Горького «Васса Железнова» (второй вариант) и заглавная в ней роль.

«Васса Железнова» — самое большое событие всей моей сценической жизни, да и самую жизнь свою на сцене делю надвое: до Вассы и вместе с Вассой.

Васса — радость безмерная еще и потому, что она — нечаянная.

Я не ждала тогда счастья — во всяком случае, не ждала его так быстро в новом доме, учитывая сложность ситуации. Помимо всего прочего, я — человек не «светский»: в общении с людьми бываю и неуклюжей, а иногда и нетактичной. Знала, что нелегка и моя сценическая индивидуальность. Особая

проницательность нужна, чтобы распознать в резкости сценического выражения мою преданность содержанию, — как часто оскорбляли меня кличкой «формалистки»!

Беспокойно, рискованно быть актрисой острой характерности. А я — актриса именно острой характерности, доходящей порой до гротеска, если под гротеском не разумеешь бессмысленного и безответственного кривлянья.

Настоящий гротеск — не легкомыслие, не самоуправство, а оружие, насмерть разящее вражеские страсти, качества, привычки. Но если перейти меру преувеличения, дойдешь до небывальщины.

Острохарактерный актер всегда ходит по проволоке — миг, и свалится в безвкусицу. Все же именно канатоходцы, а не просто пешеходы привлекают к себе самое живое и острое внимание зрителей.

Любила и люблю в искусстве чрезвычайное, и зрители доверяют мне больше, когда играю роли женщин, из ряда вон выходящих. Если роль не развивается между какими-то особо острыми положениями, если она не наделена сугубо характерными чертами, тогда втискиваюсь я в нее, как в очень тесное и очень короткое платье.

Я верила и верю, что искусство обладает правом преувеличения.

Иногда не умею остановиться вовремя, позволяю внешнему выражению обогнать сердцем испытываемое. За неумеренность расплачиваюсь полной мерой. Так, например, строчка рецензии на спектакль Первой студии Московского Художественного театра «Праздник мира» Гауптмана (год 1914-й; я играла в нем старую деву): «Г-жа Бирман принимала позы, б la Вера Чебыряк» (содержательница притона, участвовавшая в деле Бейлиса) — казалась мне не тоненькой газетной строчкой, а огненными письменами, вроде тех, что (по древнему сказанию) некая таинственная рука начертала на стенах дворца Валтасара или Навуходоносора во время одного из самых неумеренных его пиров. Но Навуходоносор и Валтасар деспоты и развратники, я же была смиренной в своем творческом рвении. Зачем было уничтожать меня?

К счастью, эта рецензия была исключением. Художественный театр своим авторитетом защищал своих питомцев. Как правило, во времена моей театральной юности рецензенты были сдержанны как в восхвалении начинающих актеров, так и в их поношении.

Было в атмосфере Художественного театра что-то такое, что укрепляло доверие молодого существа к самому себе. Но было и то, что делало беззащитным, если по каким-либо причинам актер — молодой или старый — лишался этой атмосферы. Теплота оранжереи стимулирует рост растения, но и изнеживает его, лишает сопротивляемости.

В новом театре не было, и не могло быть, у меня чувства защищенности; даже некоторые мои творческие достижения прошлого, как и достижения моих товарищей, могли быть при данной ситуации оспариваемы.

В новом театре надо было начинать все как бы снова, а я не смогла бы отступить от своих творческих убеждений — они к этому времени сложились у меня.

В период, предшествовавший ликвидации МХАТ-2, Станиславский принял

нас — своих бывших учеников, долго говорил о путях советского театрального искусства.

С отеческим вниманием и отеческой суровостью Станиславский задал мне вопрос: «Во что вы верите? Что считаете театром?»

Я ответила: «Верю в сценическое искусство, у которого, как у могучего дерева, корни глубоко в земле, в почве, но высоко в воздухе пышная крона его, увенчанная густой листвой и яркими цветами».

Вычурной формой выражения своих самых искренних мыслей я часто мешаю их восприятию, но все же сущность своего театрального мировоззрения выразила я тогда совершенно точно: да, я стремлюсь к глубине своего познания «образа» и к рельефности его сценического воплощения. Да, досаду, тоскую, когда роль или спектакль (у меня ли, у товарищей) бессильным корнем и хилым стебельком своим напоминает мох, то последнее растение Севера, что — бескрасочное, бесплодное — чахнет на мерзнувшей земле...

Стремиться не значит достигать. Много ошибок свершено мной, но я бы ненужно солгала, если б умолчала о тех, пусть немногих, но прекрасных минутах творческой радости, которые довелось мне пережить.

Они были и давали силу жить, и трудиться, и противостоять рецензиям, оценкам моего труда, подчас тоже в полной мере «гротесковым». А такие оценки были, жестокие, беспощадные, уничтожающие. «Конец эксцентрической школы» — так называлась напечатанная в 1936 году статья Б. Алперса, отвергшая артистическую ценность нескольких актеров (помню имена Ильинского, Марецкой, Мартинсона, Бирман, кажется, даже и Бабановой?!). Особенное порицание этого критика вызвала я в роли английской королевы Анны (инсценировка романа Виктора Гюго «Человек, который смеется»).

Мое отступление от разговора о пьесе Горького «Васса Железнова» подходит к концу.

В моей биографии, самой, в общем, обыденной, происходили какие-то необычные, почти фантастические события, случаи: в самые тяжелые минуты жизни на помощь ко мне приходили замечательные люди.

Разве без Станиславского стала бы я актрисой? А без Горького разве хватило бы у меня решимости сыграть Вассу?

До закрытия МХАТ-2 на один из спектаклей «Человека, который смеется» пришел Горький. После представления он сказал мне всего лишь два слова: «Хороша королева». В этой короткой фразе все четыре «о» он окнул, и они отозвались во мне длинным и радостным перезвоном.

Мне и во сне не снилось, что Горький может запомнить этот спектакль и мою роль, а он запомнил — вот в этом все дело.

Горький!..

Сотрудницей Московского Художественного театра в спектакле «На дне» выходила я монашкой, сборщицей подаяния. Вылезала из дырки забора и попадала в грязный двор, где под лучами весеннего солнца грелись оборванные люди «дна»: Сатин — Станиславский, Барон — Качалов, Лука — Москвин, Настенка — Книппер, Бубнов — Лужский, Васька Пепел — Леонидов, Татарин — Вишневский.

Теперь-то понимаю, что именно с такой силой покоряло душу, но тогда, в те давние года, я чувствовала себя в спектакле «На дне» просто ошеломленно-счастливой, без раздумья над причинами своей радости, своего восторга. Любила того, кто написал пьесу, и тех, кто ставил спектакль и играл в нем, любила художника, создавшего декорации, осветителя, угадавшего свет весеннего солнца. До краев была я удовлетворена своей безмолвной ролью: мне хотелось благодарить судьбу за возможность побыть на этом «дне», так чудесно превращенном Горьким и Художественным театром в торжественный мир высокой правды...

Шли годы, долгие годы...

И вот в театре МОСПС мне поручают постановку «Вассы Железновой» и роль самой Вассы.

В жизни актеров очень резки смены подъемов и падений, удач и поражений. Работа над Вассой Железновой предстояла мне в один из самых трудных и скорбных периодов моей сценической жизни. Мучительные сомнения в своей пригодности для этого великого дела расшатывали мое и без того расшатанное душевное равновесие, и, чтобы умерить возможность ошибок в предстоящей работе, я написала письмо Алексею Максимовичу Горькому, просила его ответить на вопросы, касающиеся самой пьесы, ее образов и отдельных моментов их существования.

Количество вопросов вызвало неодобрение Горького: «... по характеру вопросов мне кажется, что Вы чрезмерно много обращаете внимания на мелочи. Это грозит Вам опасностью: можно затемнить характеры излишней орнаментацией, детализацией». Но он ответил на эти многочисленные вопросы, ответил даже на то, о чем бы я не посмела спросить его, но денно и ночью спрашивала самое себя: имею ли право я — актриса гротеска — воплотить героиню пьесы великого реалиста?

Письмо Горького начиналось так:

«Весьма обрадован тем, что Вы, Серафима Германовна, будете изображать Вассу, — я испытал высокое удовольствие, когда видел Вас в роли Елизаветы Английской» (Горький ошибся: имя королевы в «Человеке, который смеется» — Анна).

Быть может, еще несколько лет назад не решилась бы я громко сказать о том, что ярко, но молча жило в самой глубине моей души. Но сейчас, когда пришла пора подвести некоторые итоги моей жизни на сцене, я не опасаюсь обвинений в саморекламе; сейчас могу сказать, что эта фраза письма давала мне право на сценическое воплощение образа Вассы Железновой.

Одной фразой письма Горький соединил двух несоединимых женщин. Что общего между английской королевой Анной и русской парохозяйкой, женщиной богатырской стати, Вассой Борисовной Железновой? Ничего: ни по времени, ни по национальности, ни по общественному положению. Ничего, кроме моего театрального мировоззрения.

Ролью королевы я ответила утвердительно на вопрос Горького: «Признаем ли мы за искусством право преувеличивать явления социальные — положительные и отрицательные?»

Ответила утвердительно, хотя прочла этот вопрос Горького в поздние годы моей жизни.

Гиперболичность исполнения не всегда засчитывалась мне в пользу, часто она ставила меня на гибельный край, но вот в роли королевы Анны великий писатель признал преувеличение уместным.

Слова его письма будто освобождали меня от тяжкого душевного гнета, подтверждали, что не внешним штукарством завлеклась я в этой роли, что правильным, по силе осуждения, был мой приговор самодержавной идиотке, ошалелой от власти.

Образом существа, уродливого нравственно и физически, я отрицала монархию, самовластие, деспотизм. Я сделала все возможное, чтобы доказательно выразить уродство ее души и тела. Делала это с азартом актрисы и человека, так как считала, что в отрицании всего враждебного жизни и человеку есть и утверждение всего, что жизни и человеку нужно, что для жизни и человека ценно.

В роль королевы Анны мне пришлось войти за четыре дня до премьеры. Она репетировалась Надеждой Николаевной Бромлей — автором инсценировки. Я была назначена дублершей. Мы обе любили роль и ревновали ее друг к другу с такой силой, что трудно было мне даже присутствовать на репетициях. Опаснейшая операция заставила Надежду Николаевну прекратить работу, а меня вступить в почти уже готовый спектакль.

Так как я не репетировала раньше и постепенного подхода к роли у меня не было, мне и оставалось только в нее «впрыгнуть» с риском сломать шею. Я это сделала, и моя шея осталась целой. Помогло то, что любимый, выношенный, хотя бы в воображении, образ неудержимо стремился к существованию. У Шекспира сказано в «Короле Лире», что дети любви счастливее детей, на законных простынях зачатых. Такой счастливой ролью была моя королева.

Я соединила в ней полновластие неограниченной монархини и банкротство женщины. Соперница Анны — ее сводная сестра красавица Джозиана. Джозиана — побочная дочь короля, Анна — вполне законная. Анна борется с Джозианой, но превосходство на стороне Джозианы. Скипетр не властен зажечь румянцем щеки пожилой женщины, если и в юности они не розовели; не властен превратить крысиные хвостики белесых волос в каскады кудрей, даже если обладательница жалких хвостиков — королева.

У королевы тело, как жердь, — у Джозианы оно пластично в стройно. Джозиана одарена природой, Анна одурена властью.

Вот эту одурелость я и выявила в роли. Я выставила Анну на смех. Обнародовала в ней, так сказать, «закулисы» души и тела.

Первое появление Анны — «Спальня королевы» (так называлась картина): большая кровать с балдахином, несметное число подушек в изголовье кровати, причем таких огромных, что я — Анна совершенно скрывалась за ними.

Только после информации придворной дамы придворному Баркильфедро, что королева не хочет завтракать, что она сердита на Джозиану, «я» появлялась из-за горы подушек...

На мне был парик с пролысынами, и на беспомощных «моих» кудельках

сидел тщедушный, почти младенческий чепчик.

Лицо королевы казалось маленьким и густо-розовым, как у заплаканного младенца. Она походила на белую крысу еще. Я даже румянила середину ушей. Брови были вздернуты. Вздернуты и уголки губ. Рот уменьшен. На глазах зрителей я спускала с себя на пол розовый атласный халат, беспардонно выдирала из него ноги, когда халат падал на пол, и представляла перед зрителями в одной сорочке. Королеву тех времен это нимало не смущало, потому не смущало и меня — актрису. Придворная дама накидывала на «меня» роскошное бархатное платье, отделанное золотом, голову «мою» покрывала затейливо причесанным париком. Собственноручно, чуть ли не всей пятерней, я — Анна румянила щеки.

Я понимала ее внутренний мир. Всегда стремилась, чтобы грим, костюм выражали и сущность образа. На сцене я стараюсь забыть себя, ту, которая всегда со мной, заменить себя «образом». Я осторожно переступаю через торосы привычного, отделяющие меня от границ владений образа, от его внутреннего мира. Я ли — интервентка — завладеваю миром образа? Или образ — захватчик — поселяется в моем сознании? В моем сердце? Не знаю. Как когда. Но нас не две. Мы — одна. Одно мышление, одна воля. Так — в идеале. Свобода от себя — счастье. Она достигается в результате длительного и напряженного труда, а иногда вдруг преподносится судьбой в дар.

Театр всегда кажется мне океаном, а мы, актеры, — рыбаки. Бывает, что возвращаешься без улова после многих дней тяжелого труда, бывает, что океан выбросит к ногам твоим рыбищу, хотя ты стояла на берегу даже без удочки.

Твое дело — хватай, хватай рыбу, хватай за жабры!

Держи свое счастье! Не позволяй ему уйти в тину будней, «под корягу», как ушел налим в рассказе Чехова.

Очевидно, я крепко держала свое счастье, что оно не прекратилось вместе со сценическим существованием Анны, а возвратилось ко мне вновь с жизнью Вассы.

Взыскательный, неумолимо строгий Горький не отвернулся от меня за мой «гротеск», не счел мое исполнение тем, что многим казалось дерзостью. Он поверил мне, и его доверие стало мне панцирем, который я надела на свое сердце.

Без напутствия автора, наверное, не хватило бы у меня ни сил, ни смелости двинуться к воплощению образа безграничной сложности, бездонной глубины.

Пути к воплощению Вассы никем еще не были проторены. «Я буду в Москве во второй половине мая и — если пожелаете — готов к услугам Вашим», — было в письме Горького, но не сбылись его намерения... Исполнителям пьесы великого писателя в напутствие осталось его ласковое: «Желаю вам всего доброго».

Добро работали мы над «Вассой», дружно. Творческим, веселым был на репетициях чудесный актер Василий Васильевич Ванин. Таким, каким он был ко мне в ту весну, таким мне лично не удалось больше его увидеть. Иногда раскручиваешь клубок прошлого и встречаешь между серой паутинкой будней длинные золотые нити бывших радостей: вот такие не тускнеющие

воспоминания у меня об исполнителях первого спектакля в новом театре.

Все они творчески относились к каждой репетиции, подтверждая мысль Станиславского, что из маленьких вдохновений репетиций складывается горячая жизнь спектаклей.

Я вступила в состав театра МОСПС подавленной, а нашла там товарищей, которые помогли мне подняться, которые вернули мне ощущение радости жизни и радости труда.

ВАССА БОРИСОВНА ЖЕЛЕЗНОВА

«Есть в небе бог, забуду, что он есть,
и буду жить, как будто бы — нет бога».

Из Юлия Словацкого.

Сценическое искусство, по мнению Белинского, — умение актера осуществить созданный драматическим поэтом характер.

Белинский же выразил мысль, что «... актер есть художник, следовательно, творит свободно; но вместе с тем мы сказали, что он и зависит от драматического поэта. Эта свобода и зависимость, связанные между собою неразрывно, не только естественны, но и необходимы...»

Разве есть на свете актер, который разумом и сердцем не прислушивается к Горькому-драматургу? Не свяжется с ним узами нерасторжимого родства?

Почему возможно такое родство? Почему доступна исполнителям пьес высота и широта мыслей Горького?

Потому, что он, как все истинно великие, правдив и прост. Потому, что, как мыслитель и художник, владеет исполинской силой — близить к себе. Потому, что Горьким сделано в пьесе все, чтобы актеры не сбились с пути. Взыскательность к самому себе граничит у него с неумолимостью. От себя, как драматурга, Горький требует логики фактов, химии поступков и закономерности преобразования человека.

Не только фразы, реплики, слова каждого действующего лица пьесы «Васса Железнова» у Горького необходимы, неизменны, незаменимы, но он отвечает и за каждый свой знак препинания (не в синтаксическом смысле, конечно). Его тире, многоточия, знаки восклицания говорят о внутреннем мире действующих лиц пьесы красноречивее, может быть, чем самая обстоятельная и многословная ремарка другого драматурга. Знаки препинания, расставленные Горьким, говорят о том, в каком ритме бьется сердце человека пьесы: ровно? прерывисто? указывают, с какой быстротой бежит кровь по жилам (ритм фраз дает возможность слышать, как дышит в данное мгновение жизни данный человек).

Из чудовищ, уродующих жизнь, одно из страшнейших — собственничество, стяжательство. Темный проклятый инстинкт разрастается, искажая даже от природы честных людей, создает из них преступников. Эта мысль Горького пронизывает пьесу «Васса Железнова», и она как неизбежный вывод должна быть извлечена зрителями из спектакля.

Пьеса «Васса Железнова» — смертный приговор капиталистическому строю, смертный приговор и волжской пароходовладелице Вассе Борисовне

Железновой.

Густыми, мрачными красками выражена в Вассе бесчеловечность капиталистки, престапующей все человеческие законы. Рашель говорит ей: «Страшная вы фигура! Слушая вас, начинаешь думать, что действительно есть преступный тип человека».

Устами Рашель не раз Горький клеймит Вассу кличкой зверя: «Да что вы — зверь?» еще: «Это... зверство!» И еще: «Чем можно тронуть дикий ваш разум? Звериное сердце?»

Но умещает ли Горький всю Вассу в понятие зверя?

Только ли зверь Васса?

«Меня никогда не прельщало исследование ценностей тех правд, которые, по древнему русскому обычаю, пишутся дегтем на воротах», — говорил Горький. Если бы он и не выразил этого так определенно и в таких точных выражениях, все равно из пьесы ясно — не одним дегтем написан Горьким портрет Вассы Железновой.

Горький гневно протестовал, например, против показа на сцене «... человека, созданного Достоевским по образу и подобию “дикого и злого животного”», считал «это социально вредным...»

Горький не был бы великим реалистом, если бы счел и показал Вассу только зверем, без единства и борьбы противоположностей.

Он — великий живописец словом, великий мастер светотени.

Кому дал слово Горький в защиту Вассы?

Выслушаем этого свидетеля!

«Лю д м и л а . Вот видишь — весна, мы с Васей начали работать в саду. Рано утром она приходит: “Вставай!” Выпьем чаю и — в сад. Ах, Раша, какой он стал, сад! Войдешь в него, когда он росой окроплен и весь горит на солнце... как риза, как парчовый, — даже сердце замирает, до того красиво!.. Вот и работаем, молча, как монахини, как немые. Ничего не говорим, а знаем, что думаем. Я — пою что-нибудь. Перестану, Вася кричит: “Пой!” И вижу где-нибудь далеко — лицо ее доброе, ласковое...»

Свидетельству Людмилы можно было бы не придавать серьезного значения, ведь Людмила — «Блаженная ты у нас... Выродок... Ни на кого не похожа!» (По мнению Натальи.) Людмила — «вроде слабоумной» (с горечью констатирует Васса). Но особое зрение сообщено драматургом Людмиле: не видит она того, что видят все, а проникает взором в то, что недоступно зрению разумных.

Людмилу в раннем детстве какой-то дикой выходкой напугал отец. Странное действие это произвело на душу девочки: она перестала видеть, как темна, как страшна жизнь железновского дома, она замечает только красивое, доброе: парчовый сад, ласковое лицо матери. «Человеческую женщину» распознала, учуяла Люда в той, в ком другие не признавали ничего человеческого.

Правду о Вассе, глубочайше от всех и от самой Вассы захороненную, прозревает Люда — «полудитя», «вроде слабоумной», Люда, умудренная любовью к своей «маме Васе». Я смею думать, что Горький доверял свидетельству Люды, — так велика ли моя (актрисы) вина перед автором, если я

признаюсь, что, ненавидя Вассу такой, какой она стала, какой ее сделал капиталистический строй, горячо люблю ее — ту, какой, при иных условиях жизни, она могла бы стать?

Разве неколебимая верность драматургу отнимает у актера право на свое толкование, свое решение образа? Разве кровная связь с драматургом и полная свобода от него — не нерушимое условие сценического творчества?

Как можно быть актеру на глазах тысячи зрителей, если нет у актера собственных непреклонных сердечных убеждений?

Я вижу в Вассе не только зверя, я вижу в ней человека, пусть искаженного, пусть растленного «чистоганом», но все же человека.

Золото — металл нержавеющей, но страсть к золоту ржавчиной разъедает самые могучие душевные силы человека. Васса — рабыня денежного накопления. В этом — коренная причина и ее человеческого бесчестия и ее человеческого страдания.

Чрезмерно разросшееся «я» капиталистки Вассы Железновой все силы употребляет на утверждение своего господства над другими людьми, презрев великие способности человека к производству духовных благ.

И все же ощутилась мной в Вассе неистребимая, неутолимая жажда любви.

Самому жестокому, самому отвратительному, что может крыться в зверином существе капиталистки Вассы, верю, но ничто человеческое в ней не может быть для меня невероятным.

Она — сплетение двух «ипостасей»: капиталистки и «человеческой женщины».

В плену у капиталистки терзается «человеческая женщина», но, непокоренная, не дает она возможности капиталистке стать единосущной своему классу.

Обращаюсь к тексту. Васса утверждает: «Это я — класс!» Но как она ненавидит людей своего класса: «А я тебе скажу: люди-то хуже зверей! Ху-же! Я это знаю! Люди такие живут, что против их — неистовства хочется... Дома ихние разрушать, жечь все, догола раздеть всех, голодом морить, вымораживать, как тараканов... Вот как!»

Это бунт «человеческой женщины» в Вассе. Это она — «человеческая женщина» — уверяет Рашель: «Эх, Рашель, кабы я в это (в революцию, в пролетариат — С. Б.) поверила, я бы сказала тебе: на, бери все мое богатство и всю хитрость мою — бери!»

Пусть так лишь на миг, но неподдельны ее чувства, нелицемерны слова.

Не лжет она и в монологе: «Когда муженек мой все пароходы, пристани, дома, все хозяйство — в одну ночь проиграл в карты, — я обрадовалась! Да, верь не верь, — обрадовалась».

Такая уж Васса, что возможно в ней невозможное. «Мне все-таки кажется невероятным все это», — вырывается у Рашели. Такая уж натура Вассы — не поддается учету, не входит в норму. В ней, так низко павшей, возникает порой безудержное стремление ввысь, рождается неосознанное, но страстное желание высвободиться из-под мертвящего гнета денег, из петли хозяйственных забот: «... вот что выходит: и взять можно, и положить есть куда, а — иной раз — не

хочется брать».

Налетит такой порыв, а через миг от него нет и следа. Если же он продлится — перейдет в тоску. Не разгадать Вассе истинной причины тоски своей лютой.

«Рашель (*Vasse*). Может быть, иногда вы чувствуете усталость от хозяйства, но почувствовать бессмысленность, жестокость его вы — не можете, нет. Я вас знаю. Вы все-таки рабыня. Умная, сильная, — а рабыня. Червь, плесень, ржавчина портят вещи, вещи — портят вас».

Это, вероятно, очень дерзко с моей стороны, но я думаю, что мудрой Рашели все же не дано до конца постичь свою свекровь.

Думается, что Горький сам знал Вассу глубже и полнее, чем позволил познать ее Рашели.

Васса — русский человек. Немка может быть жестокой, размеренно холодной, англичанка не перешагнет через барьер общепринятой морали, но натура русской женщины не считается с душевной бухгалтерией, она в своих порывах опрокидывает иногда все психологические расчеты.

И Васса права, что опрокидывает обвинение Рашели:

«В а с с а. Премудро. Но едва ли верно! Я тебе скажу, чего я хотела, вот при дочерях скажу. Хотела, чтоб губернатор за мной урыльники выносил, чтобы поп служил молебны не угодникам святым, а вот мне, черной грешнице, злой моей душе.

Р а ш е л ь. Это — от Достоевского и не идет вам.

Н а т а л ь я. Мать Достоевского не знает, она книг не читает.

В а с с а. От какого там Достоевского? От обиды это. От незаслуженной обиды...»

Горький проник в самые глубины внутреннего мира Вассы и обнаружил боль «человеческой женщины» в зверином сердце стяжательницы.

Отчего же она, эта жгучая боль? «От обиды это. От незаслуженной обиды...» О какой обиде говорится?

Да, Сергей Петрович оскорблял и унижал ее, как жену, женщину и мать. Он топтал сапогами еще неродившихся детей, он грязнил юное воображение Натальи зрелищем своих диких оргий, а Люду напугал, и «оттого она вроде слабоумной». Да, все это так. Виновен Сергей Петрович пред женой. Но не больше ли всех пред собой — человеком — виновна сама Васса: рабыня вещей, «дела», «хозяйства»? Ведь не вырваться на свободу Вассе — «человеческой женщине» из цепких и жестоких лап Вассы — капиталистки. Двоевластие разрывает сердце Вассы: капиталистка укрепляет свое хозяйство, «человеческая женщина» — свое. И «хозяйки» друг на друга не похожи, и «хозяйства» их различны. Антагонистки, они неразлучны.

Бесконечны междоусобные войны. Вечно друг другу наперекор!

«Человеческая женщина», пожизненно попираемая Вассой — капиталисткой, — существо непреклонное в своих требованиях человеческих прав.

Вся жизнь Вассы — конфликты, противоречия: классовые, семейные, внешние и внутренние, из которых главный — нерасторжимость в ней человека

и зверя.

По словам Горького, «настоящая, честная и милостивая смерть» разрушает узел неразрешимых противоречий, освобождает Вассу Борисовну Железнову от лживой, бесчестной, немилостивой жизни...

Нет у Рашели жалости к свекрови: «Эта обесмысленная жизнь вполне заслужена вами».

Вместе с Вассой и мне также хотелось крикнуть: «Мной? Врешь!»

В другое время, чем Рашель, гляжу я на Вассу, и если не прощаю ее вин, то могу найти причины их возникновения. И Горький, не замалчивая ее пороков, не умаляя ее преступлений, не ходатайствуя о смягчении наказания — она заслуживает этого наказания, и в самой высшей мере, — все же хочет, мне кажется, сказать: не одна Васса повинна в грязи своей.

Капиталистический строй — скульптор стяжателей, кулаков, человеконенавистников. Прочла я где-то у Горького: «Да, животное начало в человеке неугасимо до поры, пока в буржуазном обществе существует огромное количество влияний, разжигающих зверя в человеке».

В других общественных условиях сила Вассы могла бы служить созиданию, в данных — эта сила способствовала разрушению даже всей семьи, своего «я», даже своей жизни.

Какую-то особую тревогу рождает образ этой женщины. Огромно несоответствие между той, какой могла она быть и какой была.

Огромных возможностей она человечище, и больно, что не сбылась ее жизнь.

Кончен грим. Надет костюм. Из репродуктора голос: «Занятых в первом акте прошу на сцену!»

И вот стоишь перед выходом. В сознании, в сердце надо иметь живыми ответы на вопросы, которые при моем появлении на сцену без слов задаст мне зрительный зал:

Кто ты?

Чего ты хочешь?

Как добиваешься того, чего хочешь?

Надо было много раз перечесть, перечувствовать пьесу, чтобы из точной оценки жизненного положения Вассы неизбежно возникли ее «зерно», «сквозное желание», ее «сквозное действие».

Когда стоишь у выхода на сцену, тут уже не до литературных трактатов, а надо ощущать в себе, в груди своей, если не сердце, то сгусток какой-то на месте сердца — неповторимость мироощущения именно этого действующего лица.

И вот прислушиваешься к себе — здесь ли оно, это мироощущение нового человека? Стоит ли за плечами его прошлое? Что желается в будущем? «Знается» ли тобой все предыдущее — с чего начнется сейчас настоящее?

Спектакль начинается с выхода Вассы в комнату, так описанную Горьким:

«Большая комната, угол дома; здесь Васса прожила лет десять и проводит большую часть дня».

Дальше следует описание мебелировки комнаты, но это почему-то никогда

особенно не останавливало моего внимания; принимались к сердцу конечные строчки ремарки Горького: «Утро. Через дверь и окна комната очень весело освещена солнцем конца марта. Вообще комната очень просторная, светлая, веселая».

Оформлял спектакль художник Виктор Алексеевич Шестаков.

Той Вассе, в доме которой два телефонных аппарата, чрезвычайно подходила комната, созданная Шестаковым. Через открытые двери этой комнаты был виден длинный, длинный коридор. Коридор и много дверей по обеим его сторонам говорили не только об огромных масштабах, но о пустынности, нелюдимости дома. Такое место действия выражало и одиночество живущих в доме, одиночество, так остро ощущаемое, когда весело светит весеннее солнце.

В обиталище Железновых делались «дела», наращивался капитал, но не было жизни семьи. Даже утренние и вечерние чаи были «неуютные», не согретые родственной беседой, не озаренные улыбкой юности...

Мне было дорого, что Шестаков придал уединенному от города дому масштабность и сообщил ему некое печальное величие. Мы считали, что этот дом был приобретен богачами Храповыми у разоренных наследников старинного, знатного рода.

Шестаков потребовал паркета. Его требование выполнилось театром. Паркет шел от арриер-сцены, закрывал яму оркестра и как бы врезался в зал. Паркет этот удивительно помогал нам — актерам. Он был достоверностью.

Быть может, следовало в архитектуре дома сохранить больше помещичье-дворянских черт, но несоответствие между паркетом и «на барже еще овчины, лыко, мочало» найдено было Шестаковым с прозорливостью истинного художника.

Я не буду приписывать себе тогдашней, да и теперешней, точность и ясность понимания эпохи развитого империализма, но догадкой актрисы я чувствовала в Вассе угасание чего-то, могучего в прошлом, а ныне сходящего на нет. Вот именно это было найдено в оформлении Шестакова.

Перед постановкой «Вассы» мне довелось провести лето на Волге, на Плесе. Театром МОСПС было дано мне и С. В. Гиацинтовой право купить несколько платьев того времени. Мы ходили с ней по домам старожилов Плёса. Переходили порог дома и попадали будто бы лет на сто назад. Долго приходилось успокаивать хозяек, встревоженных нашим вторжением, затем так же долго улаживать их, чтобы они вытащили из тайников избы платья, кофты, накидки. Гиацинтова насмехалась над одним моим подлипальским приемом, действующим без промаха: я расточала комплименты покойникам на фотокарточках, разложенных между остатками праздничной посуды за стеклами старинных шкафчиков-горок.

Я кривила душой во имя того, чтобы в будущем спектакле «Вассы Железновой» были платья из тканей тех времен. Я понимала, что это низко — играть на чувствах людей, но я не могла пренебречь магическим воздействием моей лъстивости: немедленно, как по щучьему велению, появлялись перед нашими восхищенными глазами то платье из негнущегося шелка, то корсет, на

марке которого значилось «Paris». Когда из щели увядшего и черствого рта замухрышки вылетала фраза: «Вот мамашино сор-ти-де-баль», — в сознании возникал образ российского капитализма, образ дореволюционной России... Нас волокли на чердак показать давно-давно приготовленную домовину, хвалились прочностью «кружавчиков» на последнем туалете, а раз одна дряхлая старушенция предложила нам на продажу очески своих волос. Мы отказались, конечно, отказались с отвращением, но не смогли удержаться от вопроса: «Зачем вы это храните?»

«А как же? — нам было в ответ. — А если власть переменится, я локоны себе закажу!»

Мы, не колеблясь, убили ее надежды и повторили свой совет выбросить эту гадость подальше.

Для чего я свернула в своем рассказе с шоссе на обочину? Вот эти домишки, эти люди вводили меня в прошлое, где под одной крышей ждала часа своего применения дубовая домовина, а в сундуке под семью замками старился корсет с парижской торговой маркой.

Горький в своих произведениях водит нас по домам и домишкам, знакомит нас с их обитателями. Красноречив Горький, но когда коснешься не воображением, а руками входной двери, когда перейдешь порог и невольно воспримешь дых замшелости, тогда так хочется выйти из этих домишек на воздух, на простор, к Волге, глянуть с ее высокого берега на светлые дали.

Плёт чем-то и как-то помог мне приблизиться к Вассе.

Ночные огоньки на реке я навсегда унесла с собой, и было легко мне вызвать в себе то состояние, с каким одинокая и несчастливая женщина стоит у берега Волги в теплую, весеннюю ночь...

Возвращаясь «на шоссе» — к комнате, которую по согласованию с драматургом создал художник Виктор Алексеевич Шестаков.

Мне — исполнительнице Вассы — надо жить в этой комнате. Какая жизнь заказана мне Горьким?

«Рашель (*Вассе*). Живете вы автоматически... презирая, ненавидя друг друга и не ставя перед собой вопроса — зачем живете, кому вы нужны?.. Даже лучшие, наиболее умные люди ваши живут только из отвращения к смерти, из страха перед ней».

Да... Нелегкая судьба предназначена Вассе драматургом!

«Зерно» Вассы для меня — обиженная и мстящая, оскорбленная и оскорбляющая.

Определить «зерно» — половина дела, но не все. «Зерно» — в каком-то смысле — лежачий камень.

Под словами, произносимыми Вассой, мне надо распознать истинные ее желания, тайные хотения от самых мелких и незначительных до желания основного, всепоглощающего, к осуществлению которого направлены все действия образа, от самого мелкого и незначительного до основного действия — сквозного.

Мне надо достичь такого богатства, чтобы «губернатор за мной урыльники выносил».

Чтобы достичь такого богатства, мне — Вассе нужно «хозяйство укреплять».

В пьесе «Васса Железнова» всего сорок восемь страниц на машинке.

Спектакль очень короткий, идет два с половиной часа, но какого наполнения требует пьеса, до краев насыщенная страстями порывами.

В течение двух с половиной часов, что идет пьеса, я — Васса, наперекор человеческому в себе, все силы души тратила на то, чтобы «хозяйство укреплять», на борьбу с теми, кто почему-либо воспротивится расцвету торгового дела «Храповых и Железнова».

Как я — Васса укрепляю свое хозяйство? Как я веду борьбу за него?

Акт первый.

В диалоге с Кротких отказываюсь повысить заработную плату грузчикам моего пароходства. Отвергаю его проект. Дальше: подкупаю Мельникова, обещаю ему деньги, уговариваю, требую, чтобы Мельников вызволил Сергея Железнова из беды. Весь разговор с Мельниковым происходит из моего — Вассы желания обезопасить семью и фирму, смыть пятно с фамилии.

В сцене с мужем, который эту ночь «до четырех утра девятку ловил и коньяком питался», мои внутренние действия: умолить, уговорить, принудить Сергея Железнова принять яд. Он должен умереть, исчезнуть. Я — Васса любила, а может быть, и сейчас люблю «веселого забавника», но дочерей и внука люблю больше мужа. Пароходовладелица, я должна блюсти честь торгового имени. Если муж станет каторжником, фирме — коней, запакощена «старинна-честна» фамилия, обесчещены дочери. Мне — Вассе нужна смерть мужа. Я должна добиться согласия мужа на исчезновение его из мира живых. Сергей не соглашается. Выбегает из комнаты. Я следую за ним: там, в комнате Сергея Железнова, добьюсь я осуществления своей цели.

Есть обстоятельства предлагаемые, то есть хочу я чего-либо или не хочу, но есть обстоятельства обступающие, когда не спрашивается — хочешь или не хочешь, а когда ты должен, ты должна. Грязное преступление Сергея Железнова не может уже пройти безнаказанно для него, для семьи. Суд неизбежен. Я — Васса должна устранить мужа. Свое сценическое состояние считала я правильным в те спектакли, когда смерть Сергея Петровича являлась для меня единственным выходом из тупика, когда я — Васса разрубала узел, грозящий гибелью фирме, будущему моего внука, моих дочерей: «У тебя (у Сергея Петровича) дочери-невесты. Каково для них будет, когда тебя в каторгу пошлют? Кто, порядочный, замуж их возьмет? У тебя внук есть, скоро ему пять лет минет».

Установилось, и прочно установилось, мнение, что Вассе чуждо чувство материнской любви, — это всегда вызывало и вызывает мой душевный протест. Даже если Васса — только зверь, то и зверям свойственно лелеять и оберегать своих детенышей.

Будущее детей дороже жизни мужа. И вот — порошок. Горький не дает точных указаний — сам ли принял яд Железнов или Васса физически принудила мужа.

Возвращаюсь в свою комнату... Брат и дочь о чем-то говорят. Трудно их видеть, трудно смотреть им в лица...

Убила ли Васса сама Сергея Петровича или принудила его умереть, все равно она — убийца. И вот Васса входит в комнату, в которой «прожила лет десять и проводит большую часть дня», входит, преступившей закон человеческий. А в комнате всё и все — как всегда.

На одном из спектаклей (уже в декорациях художника Дехтерева в Театре имени Ленинского комсомола) во мне родилось желание спрятаться от Прохора, Натальи, Люды за занавеску окна. Но ткань была прозрачной...

Надо удалить из комнаты хотя бы дочерей. Это не удастся — в комнату вносят самовар:

«В а с с а. Наталья, разливай чай».

Иногда говорят: раз Горький — значит, самовар.

Да. Самовар.

Да. Стол. За столом стулья.

На стульях люди.

Обыкновенные люди.

Без страусовых перьев.

Без кинжалов.

И пьют эти люди чай.

Или же хлебают щи.

Это-то и интересно. То есть не то интересно, с чем действующие лица пьес Горького пьют чай, мясные или постные щи едят. Бесконечно интересно зрителям узреть, с чем на душе эти действующие лица пьют чай или обедают.

Обеденный и чайный стол становится полем брани, идет бой — инакомыслящих, инакочувствующих. Бой по всем законам стратегии или же в грубой запальчивости.

Пью чай... Жажда... Но точно ли за столом сижу я — Васса Борисовна? Стол это или плаха?

Вбегает Лиза: «Васса Борисовна... Сергей Петрович...»

«В а с с а (как будто пошатнулась, но спокойно). Что? Зовет?»

Л и з а. Они, кажется, померли...

В а с с а (сердито). С ума сошла! (Быстро ушла.)»

И снова возвращаюсь сюда из комнаты, где мертвый Сергей Железнов. И за кулисами вменяю себе в обязанность продолжать жизнь образа. Не надо теревить нервы, но надо оценить, что для Вассы значило увидеть Сергея Железнова мертвым. Быть может, в этот миг она не соображает, что именно она — причина смерти мужа? Быть может, смерть заслонила для нее все вольные и невольные прегрешения Железнова? Мертв Сергей Петрович. Кончился... И вот в сердце Вассы и ужас содеянного и любовь к мужу... Любовь, затоптанная им — живым, снова проснулась к нему, — лишенному жизни. В момент выхода Вассы из комнаты Железнова и в дальнейшее время ее пребывания на сцене до слов Прохора: «Лизавета сказала — порошок ты ему...» — трудно определить внутреннее состояние Вассы. В ней — смешение разных чувств: и страх, и

раскаяние, и жаль Сергея, и, боже-боже, как безмерно тяжка жизнь!

Все мы, или почти все, пережили вечную разлуку с кем-нибудь любимым, это чувство легко вспомнить, но вспомнить, что ты убила человека, когда-то любимого, невозможно. Здесь надо задать работу воображению.

В этом куске наиболее властен в Вассе голос «человеческой женщины».

Но Прохор высказал свое страшное подозрение, и снова изгнана «человеческая женщина», и снова с огромной силой я — Васса хватаюсь за забытое действие «хозяйство укреплять»: сообщаю по телефону доктору Якову Львовичу о скоропостижной кончине мужа, как могла бы это сделать действительно пораженная горем вдова. Разговор по телефону — моя самозащита: нет отравления, муж скончался в одночасье, и горе тем, кто смеет подумать об этом иначе.

Акт второй.

Похоронили Сергея Петровича, тому уж год. Вместе с ним зарыли и его грязные дела и преступление Вассы. И оно забылось бы совсем, если б не Наталья: Наталья помнит. Она подозревает мать в отравлении отца.

Во избежание «яканья» буду говорить «она» вместо «я», но под этим «она» все равно надо понимать «“я” — человеко-роль».

Первый кусок второго акта (вечерний час, вечерний чай). Борьба матери с непокорной дочерью. Она хочет смирить Наталью. Это не удастся. Отсылает дочерей. Остается с Анной. От Анны Васса хочет добыть нужные ей сведения.

Сообщают о приезде Рашели Моисеевны. У капиталистки Вассы — волжской пароходовладелицы — невероятная невестка, как, впрочем, невероятен и сын ее Федор: он революционер. Невестка-революционерка, подпольщица, живет в Швейцарии.

Она тайно вернулась в Россию за сыном Колей, временно оставленным у бабушки.

«В а с с а . Вот я — всю жизнь распутываю путаницы разные...»

Невестка — та «путаница», какую нипочем не распутать Вассе. Рашель названа Прохором «разрушительницей жизни». «Сквозное действие» Вассы — «хозяйство укреплять». Со страшной силой сталкивается оно со «сквозным действием» Рашели: разрушить старую жизнь, чтоб утвердить новую.

Почти треть второго акта занята диалогом этих двух женщин: капиталистки и революционерки.

Столкновение Вассы Железновой с Рашелью Топаз можно определить, как схватку права силы (Васса) с силой права (Рашель).

Васса — еще могучее, но уходящее. Рашель — еще слабое, но возникающее.

«Р а ш е л ь . Но немного жизни осталось для таких, как вы, для всего вашего класса — хозяев. Растет другой хозяин, грозная сила растет, — она вас раздавит. Раздавит!»

За что борются эти две женщины? В бытовом разрезе: бабушка борется за внука, мать — за сына.

В обобщающем смысле — две силы борются за свое будущее. Кому

принадлежит оно? На чьей стороне история?

Не на стороне Вассы. Не на стороне капитализма.

Как бы ни боролась Васса Борисовна, все равно очень скоро она умрет и отдаст ребенка матери, как ее класс — буржуазия — после долгой и беспощадной борьбы принужден был уступить власть законному хозяину — пролетариату. В силу исторических условий вассам не принадлежит уже будущее. Ее класс неминуемо должен погибнуть, так как изжил себя. На арену истории выходит другой класс.

Сцена эта — столкновение вполне реальных, вполне конкретных женщин. Рашель не придерживается тактики нападения: знает, что Вассу не перевоспитаешь, знает, что не настал еще час решающего наступления на российский капитализм. Близок, но не рядом.

Вассе нужен Коля: «И я внука своего не пущу. Внук мой — наследник пароходства Храповых и Железнова. Единственный наследник миллионного дела».

При этих словах я — Васса иногда высоко вздымаю рамку с фотографией мальчика. В эти минуты вспоминается мне пышность закладки зданий, водосвятий, будто видишь духовенство в золотых ризах, будто слышишь оглушительный звон церковных колоколов... И сама я наблюдала такое в юности, да и у Горького об этом так много написано страниц.

«Вот как встретились мы, Рашель!» — Васса говорит Рашели, может быть, даже с печалью.

Васса — незаурядный человек, она понимает ценность Рашели: «Ты, Рашель, умная, и, может быть, я неоднократно жалела, что ты не дочь мне». И: «Я тебя врагом не считала, даже когда видела, что ты сына отводишь от меня».

Но после этого спора, этой сшибки Вассы с Рашелью рвутся между ними нити семейного родства: слишком тонки они, чтобы выдержать такое трение.

В комнату вошла горничная Поля, потом девушки: Наталья и Люда, и разговор о Коле отложен. И кроме того, Вассу позвали к телефону (в доме Вассы два телефонных аппарата).

Васса возвращается. Ей сообщили, что Прохор ввязался в драку. Да еще публично: в клубе!

В комнате Васса, ее дочери, ее невестка.

«Человеческая женщина» в Вассе стремится укрепить свое духовное распадающееся хозяйство: утвердить хотя бы видимость семейных отношений, если уж не любовь. А Васса, по моему убеждению, жаждет любви. Так много ненависти в Вассе именно потому, что так голодна она любовью.

Может быть, неясно выраженную мною мысль пояснят слова Горького: «Уже только эта одна, в корне искажающая человека, необходимость раздвоения души, неизбежность любви сквозь ненависть осуждает современные условия жизни на разрушение»²¹.

Васса — мать, могу утверждать, страстная мать; из девяти ее детей только

²¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. М., ГИХЛ, 1952, т. 17, стр. 23.

трое в живых, но Федор болен, Люда — «вроде слабоумной», а в Наталье — «черт», то есть бунтарство, неповиновение...

С Натальей у матери вечные пререкания, несущие муку обеим: Наталья для Вассы — тоже «путаница».

Васса хочет вернуть дочь себе. Васса хочет мира в семье. Васса уговаривает Рашель остаться с ними в этом приволжском городе, в этом уединенном доме. Она надеется, что Рашель цементирует собой их семью, остановит распад. Рашель отвергает предложение Вассы. Нет помощи страждущей душе. Некому утолить печаль ее.

Рашель не верит печали Вассы, не сострадает ей.

Первый раз спектакль «Вассы Железновой» пошел весной 1936 года. Тогда Рашель играла Гиацинтова.

Мы обе мечтали о том, чтобы в образе Рашели избежать декларативности.

Да, Рашель — революционерка, и, увезя Колю к сестре в Лозанну, она вернется в Россию для выполнения партийных заданий, но сейчас она — только мать. Хочет устроить своего ребенка в надежных руках, быть свободной от страха за будущее Коли. Ей трудно. О своих чувствах Рашель говорит музыкой. Если в доме Железновых два телефона, то допустим и рояль, оставшийся от прежнего пребывания здесь Рашели.

Музыка помогает Рашели превозмочь душевное удушье.

Она играет сначала что-то бурное, а потом отрывок из «Лебединого озера». «Лебединое озеро» — в нем взлеты, высокие порывы человека.

Я — актриса за кулисами сцены слушала эту мелодию человеческой мечты, и мне понятно становилось, как обделена жизнью Васса, в какое одиночество она погружена. Ищет Васса душевной близости с Рашелью. И не находит ее. И бунтует: «Хотела... чтобы поп служил молебны не угодникам святым, а вот мне, черной грешнице, злой моей душе.

Р а ш е л ь . Это — от Достоевского и не идет вам».

Вероятно, живя жизнью образа, неизбежно отстаиваешь его интересы: я — Васса оскорбляюсь холодной репликой Рашели. И не только как Васса, но как актриса и человек не чувствую симпатии к Рашели: действительно — причем тут Достоевский? Может быть, защитница пересилила во мне общественного обвинителя, но иногда чувства возникают, не подчиняясь контролю рассудка. Так, например, я всей душой чувствовала, что Васса — мать, шальная, недалевидная, безответственная, но мать. Мне не удалось это доказать в спорах с людьми, державшимися другой точки зрения. Но тогда, когда я несла на своих плечах тяжелую судьбу этой женщины, боль материнского сердца испытывалась мной пронзительно. «На что он мне годен, больной?» — грубо откликается Васса, узнав от Рашели о смертельной болезни Федора. Но знаю, что она лжет на себя: ведь не только наследник, голова всего хозяйства, «сгорает», — «сгорает» Федя, ее сын, первенец. Федей была беременна Васса, когда «за чаем в троицын день — девичий праздник — облила мужу сапог сливками. Он заставил меня сливки языком слизать с сапога. Слизала. При чужих людях. А нашу фамилию Храповых — люди не любили».

Было тогда Вассе всего семнадцать лет. И вот этот ее Федор умирает,

кончает молодые дни свои на чужой стороне.

Ничего не прощаю я Вассе Железновой, махровойшей представительнице класса капиталистов. Я обличаю ее бесчеловечное. Но не пропускаю в ней ничего человеческого. Я не ищу добрую в злой, но не прохожу мимо того, что есть. Если б так уж навсегда заледенело, навеки окаменело сердце Вассы, то с чего же ему было бы тогда рваться и в конце концов разорваться? Да, капиталистка извратила в Вассе человека; заколочена душа, но наглухо ли? Если ослепла Васса, оглохла, не слышит, не понимает, то почему же так тоскует, тоскует она? Она не знала, что «смысл жизни в красоте и силе стремления к целям, и нужно, чтобы каждый момент бытия имел свою высокую цель»²².

Была умна Васса Борисовна, но разгадать причину своей печали не смогла.

Неразумная, думает утолить печали свои тем, что «губернатор будет за ней урыльники выносить». Это же говорится от испуга. Понимает, что живет «не так», а как «так»? Этого не знает. Но догадывается.

Прохор приходит и приносит портвейн, «такой портвейн, что испанцы его не нюхали».

«Прохор. Вася, разреши угостить? Не пожалеешь. Редкая вещь...

Васса. Давай! Давай! Девчонки, садитесь к столу... Что в самом деле? Сноха... явилась! Давай, Прохор».

Следует очень важный для Вассы кусок. В своей работе над спектаклем я в этот момент ввела звуки гармоника за окном. Кто-то играет на гармонике, быстро, отчаянно, лихо, и так же отчаянно, так же лихо шла в пляс моя Васса Борисовна.

Без пляски, без быстрого мелькания белого платка в руке неполно было бы для меня в роли. Этот пляс возникал как выход из отчаяния и для того, чтобы завить горе веревочкой. Есть в плясе Вассы Борисовны что-то бесконечно русское. Почему-то вспоминается Гоголь: «... и какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери всё!” его ли душе не любить ее?»

Этот кусок роли можно назвать: «Черт побери все!»

В этот момент Васса как бы отрывает руки от кормила власти, как бы изменяет своей вечной цели — «хозяйство укреплять».

Но зазвонил телефон.

«... арестовали баржу, идиот приказчик погрузил кожу без санитарного осмотра, без клейм. А на барже — еще овчины, лыко, мочало»...

И Васса спешит туда, на пристань.

«Прохор. Поехала речной полиции взятку давать».

Акт третий.

Васса возвращается с пристани.

На пристани были крики, брань, кутерьма, речная полиция: «Везде — взяточники. Продажные души». Но была и красота весенней ночи, и ширь Волги,

²² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. М., ГИХЛ, 1949, т. 2, стр. 205.

и теплый вечер, и запах земли, распускающихся почек, первых цветов.

Кто не помнит нежность и величие весны? И вот из мира весенней ночи Васса входит в свой дом... Дымная комната, неубранная посуда, бутылки из-под вина... Еще в прихожей слышен ей пьяный окрик Натальи на сестру: «Блаженная ты у нас... Выродок. Ни на кого не похожа».

«В а с с а (*входит*). Что это — ругаетесь?»

Людмила услана прочь из комнаты. Васса и Наталья — вдвоем. Поведение Натальи — последняя капля, переполнившая чашу материнского долготерпения.

«В а с с а (*орет*). Дьявол! Молчать!»

Собственно, в этот момент начала «отдавать концы» могучая натура богатыря Вассы, здесь та критическая точка, с которой начинают идти на убыль и сила Вассы и сама ее жизнь.

Сцена с Рашелью уже на выдохе несмотря на то, что бешенство клокочет в Вассе. Теперь Рашель ей только враг. Забыт Федор, забыто родство. Васса решает уничтожить Рашель, разрубить и этот запутанный родством узел.

Васса отсылает Анну к жандармам: пусть арестуют Рахиль Топаз, но пусть арестуют на улице, а не в доме. Если возьмут в доме, то будет ясно, что выдала ее Васса или Анна Оношенкова.

Васса обращается к помощи жандармов. Она знает, что первая обязанность жандармерии споспешествовать укреплению хозяйств капиталистов.

Предательство Вассы — последняя вспышка энергии капиталистки, последняя попытка собственницы отстоять свои позиции.

Сознание конца все больше ощущается ею. Два человеческих лица — Людмилино и Пятеркина — промелькнули пред Вассой, выплыли, как из тумана той, ее бывшей жизни. Лицо Люды Вассе надо запомнить навсегда, харю Пятеркина — стереть из памяти, как грязное и страшное пятно.

В миг расставания с жизнью с ужасающей ясностью сознается Вассой, что жизнь прожита зря, более того: именно «хозяйствованием» своим ограблена она — человек.

Я — Васса бросала на пол счеты, как бы отрекаясь от хозяйствования, освобождаясь от власти денег и вещей, — ничто больше не дорого мне — только полевые цветы, зажатые в руке, или же ветка с молодыми листками.

Знаю, как много возражений вызывало то, что в третьем акте я входила в комнату с цветущей веткой и в особенности то, что эту же ветку брала я в руки в последние секунды жизни Вассы Железновой. Иногда я целовала весенние цветы, как самое драгоценное, как законы любви и жизни, которым изменила Васса, как то, у чего в страстном покаянном порыве должно ей испросить сейчас разрешения всех вин и прегрешений...

Нет указаний Горького на эту ветку, но нет и запрещения. И так вышло у меня. Не могла я отказаться от этой весенней ветки. Она мне была необходима в противовес «дегтю». Только тогда могу я — Васса послать Анну Оношенкову за жандармским полковником Поповым, чтобы он арестовал Рашель, если в конечном результате все же победит в ней «человеческая женщина», прозревшая в последний миг жизни и через ветку цветущей вишни познавшая тщету «хозяйствования», весь ужас своего преступления...

Образ Вассы Железновой заставлял меня — актрису призывать к действию все творческие силы и всегда и неизменно сознавать, что этих сил во мне недостаточно. Но в какие-то минуты я стояла у подножия чего-то недостижимо высокого, а даже пребывание у подножия высоты подымает вверх. Я благодарю драматурга Горького как исполнительница образа его пьесы, благодарю его как человек: многому меня научил Горький, многое мне разъяснил.

Мне хочется вспомнить одного зрителя и его критику моего исполнения образа Вассы.

Это было в первый год Великой Отечественной войны. Театр имени Ленинского комсомола был эвакуирован в Среднюю Азию, в город Фергану.

Коллектив работал и жил в помещении театра. Там за месячный срок я поставила «Вассу Железнову» с новыми исполнителями.

После одного из спектаклей я вернулась в свою клетушку, вскипятила воду на электрической плитке, и села за чай с репчатым луком, он же ужин. Был час ночи, может быть, даже позднее.

Вдруг стук, и чей-то голос за дверью: «Можно?».

— Войдите.

В открывшуюся дверь, как в раму портрет, вставился человек, такой высокий, что голова его, казалось, уперлась в притолоку.

— Можно? — еще раз спросил он. Я не отвечала. Никак не ожидала этого визита: вошедший был комендантом театрального здания. Когда-то, видимо, он был моряком: из-под неплотно застегнутого воротника выглядывала полосатая тельняшка.

— Мне уйти?

— Нет... пожалуйста! Почему же?

— Вы устали... Знаю. Был сегодня на вашем спектакле. Глядел «Вассу». В конце пошел за кулисы, но не пустили... Почему это? Почему не пустили?

— Такое у нас правило. Гримировемся все в одной комнате, и очень тесно.

Он внимательно оглядел меня:

— Как вы? Живы? Здоровы?

— Вполне.

— Странно...

— Что?

— Что чай пьете.

— Что ж тут странного?

— В тайге я бывал. С ружьем. Случалось выстрелом птицу испугать, и она, такая большая, такая черная, вскрикнет, крылья расправит и по-над деревьями пронесется... Вы сегодня в последнем действии крикнули, будто подстрелили вас насмерть, так за кулисы я и направился и вот сейчас сюда зашел — очень хотелось узнать, живы ли вы, здоровы?

Вы собой на сцене мать мне мою напомнили... За это спасибо вам! Мать моя шкипером была, одна-единственная женщина на всем Черном море только она одна шкипером была: шкипер Евдоха...

За жизнь свою никогда она не то что в театре, в цирке ни разу не была. Как

революция настала, выбрался я в люди, сводил ее в театр, на оперу, на «Евгения Онегина», вы, конечно, знаете эту оперу?

В ложу мать посадил, чтобы с шиком все было... Просидела она в этой ложе бархатной часа три-четыре, как камень, недвижимая. Я из ложи то покурить, то горло промочить, извините, выбегал, а она как пришилась к месту, так до самого конца... Кончилось представление, хлопки тут, аплодисменты, занавес откроют, закроют. Наконец уж прочно закрыли. Все расходятся. Мамаша моя сидит. «Мамаша, пойдете!» — говорю. А она: «Сынок, да что ты со мной через этот театр исделал?»

— Что такое, мамаша?

А она: «Шестьдесят девять лет жила, не знала, что во тьме жила... Господи, ведь есть же на свете такая красота! И вот не знаю: то ли сон я сейчас счастливый видела? То ли от жизни своей темной, беспробудной проснулась?»

Он замолчал.

— А дальше?

— Что?

— Как дальше ваша мать? Как она?

— А чего? Шкипером в то время она уже, конечно, не была — стара. Ну, а как старухе — полагается ей печь да корыто. Вот и все для ней развлечение... А боевая была в молодости, сила! Вспомнил я ее сегодня через вас. Через Вассу... Ну, пошел! Как говорится, «бойся гостя стоячего»! Простите!

Он вышел, плотно закрыв за собой дверь.

Я дорожу этой устной критикой, потому что речь шла об исключительной, незаурядной и напрасной силе, роднящей капиталистку Вассу Борисовну Железнову с черноморским шкипером Евдохой.

Силу в себе обе эти женщины чуяли, но не использовали так, как можно было использовать ее. И обе, по различным причинам, не испытали чувства жизни — существовали, но не пробудились, не воскресли для жизнедеятельности.

Годы не отнимали у меня восторга перед образом Вассы и не смиряли настойчивости моих стремлений добиться более полного сценического его воплощения.

Изредка и на короткие миги становились мне зримы движения ее сердца, слышны ее помышления, но только изредка и только на миги.

За длинную жизнь спектакля таких мигов было все же немало, и они дали возможность пусть не до конца, но все же прочесть и передать в какой-то мере то, что пером Горького через судьбу и характер Вассы Борисовны Железновой начертано ее классу, закономерностью исторического развития приговоренного к уничтожению.

Горький самой пьесой избавил нас от спектакля, равнодушного к действительности, от спектакля без «сверхзадачи», без перспективы.

«Васса Железнова» говорит о времени дореволюционном, как почти все пьесы Горького, кроме «Достигаева и другие», «Сомова и другие», но он никогда не выйдет из строя великих борцов за светлое будущее трудящегося

человечества. Горькому свойственно чувство исторического оптимизма, твердая уверенность, что, несмотря на видимую силищу старого ствола, внутри он уже трухляв и превосходящие силы жизни на стороне весенних юных всходов.

«Васса Железнова» — пьеса о борьбе старого с молодым, реакции с революционными силами. Вся сила пока еще будто на стороне Вассы, так думает о себе и сама Васса. Обращается она к Рашели: «... что ты можешь сделать против меня? Ничего не можешь. Для закона ты — человек несуществующий».

Но победил пролетариат, руководимый партией, и именно класс капиталистов стал несуществующим.

У нас нет больше капиталистов, но не выкорчеваны до конца некоторые пережитки капитализма в сознании людей. «Если враг не сдается, — его уничтожают», — учит Горький. Борьба искусства за высокую сознательность советского человека продолжается.

«САЛЮТ, ИСПАНИЯ!»

Спектакль «Васса Железнова» занял небольшое число актеров. «Апшеронскую ночь» я почему-то совсем не сохранила в своей памяти.

Были к столетию со дня смерти Пушкина поставлены «маленькие трагедии» (режиссеры Ванин, Бирман). Больше тысячи раз впоследствии прошла пьеса Конст. Финна «Сыновья» (режиссер Бирман). Берсеневым прекрасно был разрешен «Порт-Артур». Перечисленные спектакли были хорошими или удовлетворительными, но не было второго «Шторма».

Наша группа вошла в театр МОСПС, когда страстное рвение в работе над советской драматургией тут несколько поулеглось, но было в силах вновь разгореться, когда будет подброшено хорошее горючее. Так бывает с костром: кажется, будто угасает, наверху — лишь пепел, а разгребши пепел — огонь, пламя!..

Такой огонь, такое пламя вспыхнули в спектакле «Салют, Испания!» (пьеса А. Н. Афиногенова, постановка И. Н. Берсенева, режиссер В. В. Ванин). Афиногенову был рад весь театр, в особенности мы — бывшие исполнители «Чудака». Снова встретились с драматургом, самым любимым из драматургов. Со времени работы над «Чудаком» мы считали Афиногенова «своим» и хотели, чтобы он всегда был только с нами. Больно переживали времена, когда Афиногенов покидал нас для других театров, ревновали его и требовали, чтобы он не расставался с нами. Без него нам было очень пусто. Думаю сейчас, Афиногенов был прав, что не считался с такими притязаниями, с нашими требованиями от него «пожизненной» верности. Его влекли новые театры, новые встречи, новые актеры, режиссеры, новые люди. И вот он снова, но при других обстоятельствах, вернулся к нам, к своим первым театральным соратникам.

Он был теперь уже знаменит, но остался тем же — ищущим, неустанным в труде, боевым товарищем в создании спектакля.

Успех повысил работоспособность и взыскательность Афиногенова к качеству его произведений. С полным доверием можно отнестись к записи в его дневнике: «... успех — это тропинка в горах. Надо карабкаться, цепляясь за

каждый выступ! Ни один сучок не может остаться незамеченным, все взвесить, все учесть, все силы соразмерить и напрячь, прежде чем подняться на следующий выступ. Здесь небрежность и неряшливость — гибельны. Внизу — пропасть, усеянная многими, понадеявшимися на крепость прошлого авторитета, на имя, когда-то славно звучавшее.

Авторитет — это гнилая веревка, имя — это пиджак из сатина. Пиджак от долгого употребления стирается, становится тоньше и рвется».

Как много значит для советского художника ощущать себя гражданином, одним из миллионов советского народа! Как это осмысливает его творчество, как повышает мастерство, как увеличивает производительность труда!

Любовь к родной стране не мешала Афиногенову чутко относиться ко всему, что происходит в мире.

В брошюре, посвященной спектаклю, Афиногенов писал:

«Пьеса “Салют, Испания!” родилась в результате горячего желания творчески откликнуться на героическую борьбу испанского народа против фашистских мятежников.

Хотелось написать о том, как мы понимаем и любим наших испанских друзей, как горды мы их яростным сопротивлением наглому, вооруженному иностранцами, врагу.

Хотелось, чтобы написанное звучало не бытовым пересказом фактов, а романтической героикой великой борьбы.

Хотелось, чтобы пьеса и спектакль были нашим приветом Испании и ее героям!»

Любимовым-Ланским, парторганизацией театра, режиссурой, художником, композитором была отправлена телеграмма в Валенсию на имя председателя Совета министров: «Коллектив работников театра имени МОСПС с воодушевлением ставит пьесу А. Н. Афиногенова “Салют, Испания!”, посвященную вашей героической борьбе против фашизма, за счастье и свободу вашего великого народа, за мир, против кровавого ужаса войны.

Мы просим передать самоотверженным бойцам наш пламенный братский привет, нашу глубокую уверенность в вашей победе.

Своим творчеством со сцены мы будем неустанно рассказывать широким массам советского народа о вашем изумительном мужестве, будем крепить братские связи наших народов.

Салют, Испания!»

Так неподдельно было отношение Афиногенова к героическому народу Испании, так вдохновенен его порыв, что в пьесе, составленной им почти наполовину из газетных сообщений, все слилось в неделимое целое.

Мысль драматурга стала душой страстной, пламенной жизни рождающегося спектакля. Работа спорилась удивительно!

«Наш спектакль поставлен в небывало короткий срок; но и месяц, в течение которого весь театр работал над спектаклем, казался нам нестерпимо долгим, нам хотелось еще быстрее, сейчас, немедленно зажечь пламенным языком испанских событий широчайшие массы советских зрителей...» — писали И. Н. Берсенев, В. В. Ванин, художник В. Н. Мюллер, композитор В. А. Белый.

Так искренне было всеобщее увлечение пьесой, увлечение не только артистическое, но человеческое и гражданское, что наше создание за такое кратчайшее время все же созрело вполне органически, было здоровым, цветущим, без тех язв, какие производят обычно спешка и штурмовщина в работе.

Интересно то, что спектакль, ценный идейно и художественно, материально обошелся театру в самую минимальную сумму.

Все цеха театра приложили свои усилия, чтобы всячески сократить расходы.

Декорации в «Салют, Испания!» были лишь намеками на место действия. Костюмы почти все были подобраны. На мне, например, была кофта, трансформированная мной из толстовки, в которой когда-то замечательный актер Азарий Михайлович Азарин играл Бориса Волгина в «Чудаке» Афиногенова же. Я обшила толстовку черными кружевами, накинула на голову черную кружевную косынку, и было так легко поверить и мне и зрителю этому вполне испанскому обличью.

«Салют, Испания!» шел около ста раз, но не мерк, не леденел от повторения, не покрывался корою штампов. Этому помогал и зрительный зал, взволнованный и борьбой героического испанского народа за свободу родины, и человеческой искренностью нашего исполнения.

Когда в пьесе есть то, что сегодня нужно и дорого народу, когда театр произносит пьесу внятно, когда на сцене достигнуто единство жизненной правды и смелой фантазии художника, когда взгляд драматурга и театра на будущее ясен, тогда в зале наступает торжественная тишина приятя, расцветиваемая взрывами аплодисментов, слезами. Да, и слезами. Ведь слезы в театре, пусть вызванные самыми бурными, самыми драматическими волнениями, все же удивительно легки.

Актерам в темноте зрительного зала не разглядеть слез зрителей, но как остро мы их ощущаем со сцены!

Как нужны такие взрывы в искусстве! Они — как летние грозы с ливнями, несущие всему живому бодрость, свежесть и чудные краски радуги.

При приеме реперткомом произошло небывалое: не мы — актеры — подошли к товарищам из реперткома, а они, заплаканные, взволнованные, впрыгнули к нам на подмостки сцены. «Прорыв реперткома!» — сказал всхлипывающий товарищ, обычно невозмутимый, замкнутый, не всегда к театру доброжелательный.

Беру на себя смелость утверждать, что все мы, исполнители, все без исключения, играли хорошо, потому что жили темой пьесы, жили в образах.

Мне кажется, что, исполняя «Салют, Испания!», мы меньше всего думали о положительной оценке нашей игры в прессе, о каких бы то ни было актерских «лаврах». Мы не хотели представлять, мы хотели жить на сцене, чтобы служить жизни. Когда после окончания одного из спектаклей «Салют, Испания!» к нам на сцену не вошли, а ринулись делегаты республиканской Испании, посетившие Москву, когда в глаза и щеки, мокрые и соленые от слез, они стали целовать нас, а мы целовали их также в глаза и щеки, тоже мокрые и соленые от слез, — выше

этой награды за труд ничего быть не могло. В небольшой группе загримированных людей испанцы узнали и признали себя, свой народ, его беспримерное мужество.

Обращусь к своей роли в «Салют, Испания!». Я играла мать трех дочерей — бойцов Народного фронта. В течение спектакля мать теряет их одну за другой.

Коллектив исполнителей «Салют, Испания!» многократно смотрел кинохронику: на экране молодые, красивые девушки в ситцевых платяцах и юноши вспрыгивали на грузовые машины, как на прогулку, отправляясь на бой с вооруженными до зубов фашистскими войсками... Именно грация и отвага молодежи заставляли от острой боли сжиматься сердце тех, кто смотрел на них, полных жизни, весело отправляющихся на смертный бой.

Одной из начальных картин «Салют, Испания!» была сцена мобилизации бойцов Народного фронта.

Я — мать провожала трех юных дочерей. Я выходила веселой.

Дальше: мать узнает о гибели второй дочери. Она опускается на землю, безмолвная, окаменевшая... Старый испанец стремится нарушить это молчание и эту неподвижность — он тихо перебирает струны гитары... Я — актриса сострадала матери — сценическому образу. Я знаю, что значит вечная разлука, что значат слова: никогда и навсегда. Ситуация была мне понятна, и потоки слез грели мои щеки. Но слезы постепенно стали иссыхать, и наступил такой вечер спектакля, когда занавес, раскрывшись, обнаружил меня, «исполняющую мизансцену» убитой горем матери, но не было у меня — Бирман — ни дочерей, ни горя, не было войны. За спиною Бирман легла жизнь Бирман, а единственным желанием ее, приказанием самой себе было — заплакать.

И вдруг взгляд мой упал на мешки с песком, из которых строилась и не достроилась баррикада. Что-то «подвигнуло» меня подтянуть один из мешков к незаконченной баррикаде. Ушло субъективное желание актрисы выдавить слезы — мать захотела продолжить борьбу своих детей и всей испанской молодежи за свободу и независимость родины. И точно обручи спали с равнодушного сердца! Оно со всей остротой познало материнское горе, именно материнское, именно испанки тех дней.

Ко мне за кулисы однажды пришли пионеры. Удивительно красивый мальчик лет десяти держал ко мне речь: «Мы, пионеры, хотим поблагодарить вас за образ матери». И добавил: «Вы не просто мать, а испанская мать».

И еще: получила я письмо от зрительницы «Салют, Испания!». Она писала о том, что знает — нет у меня детей, и потому спрашивала, как я догадалась в сцене похорон младшей дочери, Лючии, при звуках фашистского самолета простереть руки над мертвым лицом девочки?

Мои руки простирались не по моей, актерской, воле, а по воле матери, по ее разумению, в согласии с ее жизненным положением. Оберегающему движению рук научила меня моя роль, «образ», ставший хоть на какую-то минуту независимым от меня. Ему научила меня и молодая актриса Софья Терентьева, которая, лежа в бутафорском гробу, верила в свое небытие.

Сколько бы раз ни шел после этого «Салют, Испания!», моя вера в Терентьеву — Лючию, в себя, как в мать, не иссыкала.

Вот в такие минуты самостоятельной жизни сценического образа и возникает Театр вместо зрелищного предприятия, хотя театр и числится в рубрике зрелищных предприятий.

Когда-то Афиногенов записал в своем дневнике, что «бельканто» делал из «Чудака» художественное произведение. Не знаю, как расшифровать это слово «бельканто», в переводе обозначающее прекрасный голос, но думаю, что для того, чтобы пьесу автора про изнести со сцены, нужен голос театра — голос человеческого волнения актера, нужно крепко поставленное волевое дыхание в каждом образе, нужен вполне согласованный дуэт идейных воззрений актера и его сценического мастерства. Это же «бельканто» было и в «Салют, Испания!».

Меня могут спросить, почему же так быстро (через полтора года) мы покинули театр, который приютил нас под своей кровлей?!

Не всегда можно ответить кратко и точно на трудный жизненный вопрос... Но попытаюсь разобраться в том, что меня лично побудило решиться на разлуку с коллективом МОСПС, с товарищами, вернувшими меня к творческой жизни. Прежде всего и меня, как и всех бывших актеров МХАТ-2 во главе с И. Н. Берсеневым, не покидало стремление к «своему» театру. Нам верилось, что мы сможем теперь создать новый театр, что не повторим былых ошибок.

Эту веру утвердил в нас коллектив новых товарищей, отнесшийся к нам с уважением и приязнью. Такое отношение было нам дорого, но оно и тревожило: могло показаться художественному руководителю театра, что наша группа соперничает с ним в силе влияния...

Нет у меня данных утверждать, что Любимов-Ланской ревновал коллектив к нам — новопришедшим, но если бы и так, то ничего нельзя было бы возразить: ведь многие годы все силы ума, сердца отдавал он коллективу!

Вот почему возникала и утверждалась возможность разлуки. Она казалась целесообразной, так как разрешала все возрастающее душевное напряжение.

Конечно, было бы непростительным опираться на предчувствия, но естественна настороженность человека, когда его предчувствия подтверждаются фактами, словами. Работа над «Вассой Железновой» прошла довольно мирно, хотя Евсей Осипович чем-то во мне (режиссере и актрисе) был обеспокоен. Он обратился ко мне с просьбой: «Ради бога, без оригинальности! Попроще! И как все!»

Исполнить эту просьбу я бы не смогла, как бы ни старалась, так как меня с театральной юности влекло, и по сей день влечет, не «вообще», а «только так». И. Н. Берсенева был удивительно терпелив и терпим к этому: он знал, что преувеличение — «прилив» отхлынет, а я вернусь к «береговой линии» — к правде повышенных чувств. Но я не могла рассчитывать на такое же доверие и терпение Любимова-Ланского, тем более, что он так отцовски беспокоился за меня, беспокоился, что резкостью сценического выражения вызову я резкий отзыв прессы.

На одной из репетиций «Вильгельма Телля» (не завершенной Евсеем Осиповичем постановки) он посоветовал мне: «Да бросьте вы эти финтифлюшки!» (Под «финтифлюшками» разумел он мое пренебрежение к «вообще» в искусстве и в то же время длительные мои раздумья над образом, что

главный режиссер определил, как «мудрствование»).

Замечание Ланского глубоко задело меня не потому, что я считала себя непогрешимой, а его — несправедливым. Я знала, что Евсей Осипович дружески относится ко мне. Он был прямым человеком, шел прямым путем: интриги, каверзы были чужды ему. Но он высказал сомнения в ценности моего прошлого опыта, от которого я не хотела и не могла отречься. Я могла сомневаться в себе, но я неколебимо верила знаниям, полученным нами от Станиславского.

Всем, что было правдивого во мне на сцене, всеми радостями, не такими уж частыми, но от этого не менее яркими, я обязана Станиславскому, истине его учения.

Совершенно не думаю, что «финтифлюшками» Е. О. Ланской хотел задеть мою веру в «систему» Станиславского, тем менее — самого Станиславского. Е. О. Ланской считал «систему» огромным вкладом в сокровищницу искусства, но, вероятно, думал, что я превратно восприняла ее. Вот с этим выводом Е. О. Ланского я не захотела согласиться.

Когда начались разговоры об уходе из театра МОСПС, Е. О. Ланской уговаривал меня остаться, уговаривал искренне, но я не согласилась: знала, что разногласие в театре, возникнув, редко переходит в согласие.

Наша последняя встреча была на квартире Евсея Осиповича. Моя дальнейшая сценическая судьба решалась за чайным столом. Евсей Осипович все уговаривал меня остаться, а я все повторяла, что не могу расстаться с Гиацинтовой и Берсеневым и уйду вместе с ними.

Тогда Евсей Осипович сказал: «Я не отпущу вас!» Я глянула на него с нежностью, так как сочла его начальственную фразу выражением его симпатии ко мне. Взглянула с нежностью, но сказала со всей твердостью, на какую я была способна: «Евсей Осипович, не задерживайте меня! Сейчас я вас люблю, а если будете насильно меня удерживать, я возненавижу вас!»

Да, я произнесла это слово: «возненавижу» — по адресу человека, который оказывал мне честь, желая, чтобы я трудилась с его коллективом. Ланской замолчал. Мне очень больно это вспоминать, тем более больно, что Евсей Осипович заслуживал не только уважения, но и более высокой общественной оценки труда его жизни.

Одно могу привести в свою защиту — я дико волновалась. Помню, что потеряла счет стаканам чаю, выпитым во время нашего разговора. С тех пор прошло более двадцати лет — не знаю, правильно ли я поступила, не поддавшись на дружеские уговоры Евсея Осиповича. Однако знаю, что и сегодня я продолжаю с благодарностью вспоминать свое пребывание в театре МОСПС, дружный и трудолюбивый коллектив товарищей и особенно руководителя театра — Евсея Осиповича Любимова-Ланского.

Я простилась с Е. О. Любимовым-Ланским, с театром МОСПС, чтобы войти в новый театр, получивший через год после нашего вступления в него звание Московского государственного театра имени Ленинского комсомола.

Театр этот составил из трех групп: бывшего Трама, бывшей Студии Р. Симонова и группы актеров бывшего МХАТ-2.

Мы соединили свои жизни для творческого будущего. Много и горячо

трудились.

Я не в силах дать развернутую оценку всей деятельности театра, определить причины его творческих подъемов и горестных падений.

Так же, как я не смогла быть беспристрастной к МХАТ-2 — театру моих несбывшихся надежд, так не смогу быть объективной и в рассказе о театре моего Сегодня, моих тревог, стремлений и поисков.

Я заочно прошу разрешения у читателей этой книги продолжить рассказ о себе, как об актрисе драматической сцены в общем смысле этого слова, уже вне рамок отдельных театров и даже без строгого соблюдения хронологической последовательности.

Глава седьмая

Актриса драматического театра

Основа знаний каждого из нас, актеров, — вдохновенная «система» Станиславского; но неповторимы творческие индивидуальности, а главное — в бесконечном развитии жизнь. Сверхаются события мирового значения и соответственно великим переменам действительности возникают перемены в мировоззрении актеров, а поэтому, значит, и в творческом методе их работы над ролью. Кровная связь искусства с социалистической действительностью, единый с ней ритм, темперамент, цель, одно к этой цели стремление создали и продолжают развивать творческий метод социалистического реализма.

Не претендую на собственную теорию актерского мастерства, всячески избегаю «теориек», но считаю — зря живет тот актер, та актриса, кто не имеет в самом сердце сокровенных творческих убеждений, кто не приобрел индивидуального опыта.

Буду говорить преимущественно о своей личной работе над «образом». Если же иногда и отвлекусь для общих мыслей об искусстве театра, повторяю — нет у меня претензий учить кого-либо, а хочу осознать, что уже сейчас в нашем советском театре есть, определить, чего нет еще, но что необходимо.

Пишущие об искусстве не располагают точными определениями и бесспорностью доказательств. Есть сценические ощущения, которые не поддаются власти слова. Когда эти ощущения хочешь прочно осознать, тут-то они и исчезают. Все же за долгие годы из бесчисленно разных и летучих ощущений сценического самочувствия сложились у меня определенные взгляды. Не только как результат самоиспытания и самоконтроля возникают они, но подтверждаются наблюдениями за самочувствием товарищей по профессии.

Перевоплощение — цель профессии артиста драматического театра. Всю сценическую жизнь мне хотелось добиться того, чтоб уметь «производить плотное создание, сущное, твердое, освобожденное из излишеств и неумеренности, вполне ясное и совершенное в высокой трезвости духа» (Гоголь).

Я не дошла до этой, всегда манящей меня цели. Мной совершалось много творческих ошибок, из которых главные вот именно «излишества и неумеренность». Не всегда работе моей свойственна «высокая трезвость духа». Знаю это за собой и тем упорнее стремлюсь к ясности и простоте своих сценических образов.

Всей прожитой в театре жизнью ощущаю, что без этих качеств не может ни родиться, ни выразиться правда «образа». Желанного достигала я не часто, правильнее сказать — редко, но все равно: хоть раз и хоть на миг постигнутая на сцене правда «образа» влечет к себе навсегда и неудержимо.

Путь от первого предчувствия «образа» до его сценического воплощения у

меня, как и у каждого актера, и общий и свой. Губительным для творчества было бы наше стремление к полному единообразию рабочего процесса. Да, мы все в той или иной мере — ученики Станиславского, но своеобразны и своеобразны творческие индивидуальности.

Каким путем я, актриса, иду навстречу «той женщине», воплотить которую призвал меня драматург? Как я работаю над ролью?

Чтобы ответить исчерпывающе на этот вопрос, следовало бы мне вести дневник каждой роли, заносить в него свои наблюдения, вести учет приобретений каждой репетиции и каждого дня, прожитого с мыслью о роли.

Мы почти никто не ведем таких дневников. И свое сегодняшнее мнение о готовой роли часто приписываем начальному периоду работы над ней.

Роль складывается не только на репетициях. Кровь, плоть и кости роли образуются и из впечатлений каждого дня и из сновидений ночи. Я не считаю работу над текстом роли работой над ролью в буквальном смысле. Образ создается радостью весны, печалью осени, мелодией донесшейся песни, человеком, встреченным на улице, сияющими глазами ребенка — всем, что говорит о жизни и о человеке.

Как и все, приближаюсь к «образу» работой репетиционной и домашней.

Домашняя работа над «образом» не обязательно происходит дома и не всегда в удобном кресле за солидным письменным столом. Я считаю домашней всю ту самостоятельную работу, которая ведется мной вне репетиций — «наедине со своей душой». Эта работа всегда, даже и во сне.

Домашняя работа — это постоянное, активное мечтание о роли. Мечтать о роли — значит дописывать портрет «образа», в контурах намеченный драматургом. Вместо кисти, карандаша или красок «образ» пишешь воображением. Пишешь его с оригинала, тобой еще никогда не виданного. «Модель», по зову актера, не только позирует, но и участвует в собственном своем сотворении. Думаю, что именно в этом огромное значение домашней работы.

Труд воображения начинается с первого чтения или первого прослушивания пьесы. Материал пьесы питает наше воображение и руководит им. Добиваешься того, чтоб увидеть «образ» вне себя, затем стремишься ощутить «образ» в себе и, наконец, получить возможность с собой выразить «образ».

На московских улицах часто можно встретить одиноко идущих актеров и актрис со странным выражением лица, беззвучно шевелящих губами. Смешно, но и как-то особенно тепло становится на душе: это «домашняя работа». Мы рады бываем паузе между прохожими, чтобы на миг встретиться в самих себе с «образом», чтобы хоть какую-то черту его ощутить уже как свою собственную. В такие моменты мы, актеры, глухи ко всему, что вне нас. Разглядываем в себе будущее свое творение. Всецело одной только мыслью заняты: есть ли в нас хоть какой-нибудь контакт с «образом»?

Невольно на ум приходит сравнение художников всех областей искусства с охотниками: идем «по следу» «образа». Но если цель обыкновенной охоты — убить, цель творческой охоты — дать жизнь.

На улице воображению как-то просторнее... Дома знакомые предметы

повседневного обихода держат на цепи воображение. В особенности мешают творчеству привычные отношения с близкими. От той, какой ты кажешься близким людям, очень трудно освободиться. Разве только поздней ночью, когда вдруг проснешься, когда не видишь даже цвета своего одеяла и чуть-чуть лишь белеет подушка, тогда в темноте, убирающей очертания повседневного, может прийти долгожданная свобода от своей личности. Вместе с этой свободой приходит и какое-то особое зрение. Им видишь «ее» — твою будущую героиню.

«Она» движется пред тобой, светлая во тьме. С поразительной рельефностью вырисовывается иногда все в «ней»! «Она» ясна и изнутри: будто исповедуется перед тобой, ни в чем не таясь. Смотришь, смотришь, и кажется, что хватит уже смотреть, что нагляделась, все ты в «ней» разведала, все распознала и все навсегда запомнила. Но светает за окном... Утро... Встаешь, умываешься, одеваешься, надеваешь пальто, калоши, выходишь на улицу.

А улица все рассеивает. Уходит ясность того, что так отчетливо видела ночью.

Ну вот — дошла до театра. Сейчас начнется репетиция.

Бывают репетиции, на которых теряешь решительно все, что приобрела в домашней работе.

Репетиционная комната пугает своей требовательностью: что-то уже надо выразить на глазах режиссера, товарищей. А еще ничего нет. Но мы — профессионалы, значит, обязаны подвести себя к правильному репетиционному самочувствию, то есть к работоспособному состоянию.

И бывает, что именно на людях такое поймешь и схватишь в «образе», что без партнеров в голову тебе не пришло бы.

Ведь наши обособленные представления о будущих «образах» на репетициях «знакомятся», сдружаются. Проект каждого актера поддерживает и утверждает собой проект товарища. Воздушное становится осязаемым. Коллеблющаяся возможность жизни «образов» мало-помалу близится к их сценическому бытию.

Поэтический вымысел драматурга становится сценической достоверностью.

Правильный метод работы над пьесой, правильное репетиционное самочувствие режиссера и актеров, атмосфера взаимного внимания и доверия, идейная общность и общность творческих целей — как это могуче влияет на творчество театра!

Каждый «образ» должен быть во взаимосвязи со всеми «образами» рождающегося спектакля. Согласованность всего в будущем спектакле должна быть подобна организованности симфонического оркестра, но артист оркестра не смеет менять ноты композитора, актер же драматического театра вправе брать новые душевные ноты, лишь бы они вполне соответствовали лейтмотиву данного «образа», идее пьесы и «сверхзадаче» будущего спектакля.

Партнеры должны незамедлительно восстанавливать созвучие с каждой душевной нотой, возникающей впервые у того или иного актера на репетиции или на спектакле.

Дореволюционный актер преимущественно думал только о своей роли. В наши дни актер понимает — творческой удачи не добиться, если роль строится

без полной соразмерности и созвучия с целым. Игра обособленного актера неминуемо будет и напряженной и фальшивой.

Режиссер обязан сочетать пожелания, мысли, советы, предположения артистов-исполнителей с идеей пьесы, с четкостью и стройностью своего режиссерского плана, иначе репетиция — пустое времяпрепровождение: все пойдет вразброд, анархия неминуема даже при том совершенно невероятном условии, что исполнители пьесы все без исключения — талантливейшие актеры.

Руководство репетицией остается у режиссера, как ведущего пьесу по пути к спектаклю. Но огромное значение для органического роста будущего спектакля имеет творческая инициатива актеров-исполнителей.

Будь стократ талантлив режиссер, один он не создаст спектакля. Склеит — да, но чтобы без творческой подмоги товарищей создать живое художественное произведение... Нет! Без боевой дружбы с соратниками не дожидаться победы, не разжечь в спектакле огня жизни.

Если у себя в кабинете окончательно все предрешил режиссер, если до репетиций раз и навсегда уже определены все мизансцены, какое значение для такого режиссера могут иметь предположения, предчувствия исполнителей? Их знания? Их воля? Их мысли?

Зачем дороги к «образу», если они уже проведены режиссером, точные, как рельсы трамвайных путей?

Зачем актеру трудиться и жаждать проникновения в истину, если «истина» уже запротоколирована режиссером? Для чего постепенно накапливать знания об «образе», раз качество «образа» давно предрешено режиссером?

Коллективность работы драматического театра начертана не в прописях, — ее требует живая практика дела.

Считаю удивительным счастьем, что в молодости я была свидетельницей всеобщего участия всех цехов МХТ в деле создания спектакля.

Я часто видела репетиции великих режиссеров-новаторов: Станиславского и Немировича-Данченко, еще чаще — работу режиссеров младшего поколения: Сулержицкого, Вахтангова, Гиацинтовой, Берсенева, Сушкевича, Дикого, Готовцева, Бромлей, Дейкун. Режиссеры стремились не только к внешней слаженности будущего спектакля, но главным образом к внутреннему и полному согласию всего и всех в нем. Их репетиции были неукротимыми, сосредоточенными, бурными, осмотрительными в зависимости от меры таланта, черт характера, свойств творческой индивидуальности и мироощущения режиссера, но всегда и у всех названных режиссеров репетиции были поисками нового, разведкой правды театра.

Мы знаем, что только самый строжайший порядок организации творческого труда благоприятствует творческому репетиционному самоощущению.

Было бы недостойно советского художника, если бы репетиции вместо радостного подчинения главной мысли будущего спектакля проходили бы в суете, если бы актеры прибегали к лисьим уловкам вместо творческих намерений, к измышлениям вместо фантазии и если бы на первом месте стояли не заботы о деле искусства, о жизни, о зрителях, а о «я» режиссера, «я» актера!

Неизбежно была бы тогда потеряна дорога к себе, пропущена возможность

воспользоваться подсказкой собственной своей артистичности. В суете не может быть услышан голос творческой природы, властный, но не деспотичный, изобретательный, но без вычур.

На наших репетициях мы не «заарканиваем» вдохновение. Терпеливо, осторожно и настойчиво готовим мы ключ к двери во внутренний мир «образа».

ОБРАЗ

«А простых людей как будто и совсем не существует. Некоторые притворяются простыми, но, в сущности, они подобны алгебраическим задачам с тремя, со многими неизвестными» (Горький. «Жизнь Клима Самгина»).

Персонаж пьесы тоже скрытен и хитро таит свои «неизвестные». Проникнуть во все в «образе», разгадать его «неизвестные» — вечное стремление актера.

До всего в «образе» надо нам дотронуться мыслью, прикоснуться чувством, чтобы все в нем сделать ясным, сначала для себя, потом для зрителей. Нужна особая зоркость, чтоб ни одна мелочь в «образе» не ускользнула от наблюдательного взгляда.

Я выпытываю секреты «образа» тем, что несколько раз читаю пьесу, читаю с остановками, задумываюсь над жизненным положением «этой женщины» и над отдельными моментами его. Долго я разгадываю иногда ту или иную ремарку автора. Бывает, что после первого прочтения или прослушания пьесы «образ» вырисовывается предо мной гораздо ярче, чем потом, в репетициях, но не всегда верю я этому первому варианту «образа». Я не полагаюсь на впечатление слушательницы или же на впечатление читательницы, как бы глубоко я ни была взволнована в обоих этих случаях и всей пьесой и своей ролью в частности: и пьеса после первого с ней знакомства вся еще принадлежит драматургу, а не театру, и «образ» еще — драматурга, а не мой.

Только когда очень близко познакомлюсь с пьесой, могу я отложить ее в сторону и могу начать создавать мой «образ». Если актер не отнимет некой части авторства у драматурга, то драматурга же и подведет: живо на сцене только то, что актером, в конечном счете, чувствуется, как «мое», что отмечено печатью нашего, актерского, самостоятельного творчества.

Я очень считаюсь с драматургом, признаю его отцовский авторитет, но отстаиваю и свои материнские права на «образ».

Сценический образ уже взрослый человек, похожий и не похожий на «родителей»: драматурга и актера. «Образ» тем интереснее, чем меньше в нем сходства с личностями драматурга и актера. Ценится родство «образа» с «родителями», но не их повторение.

Подколесина в «Женитьбе» увлекало именно то, что маленькие «экспедиторченки» обещаны Кочкаревым, как точные его (Подколесина) копии; художников же радует самобытность «образа».

Создавая «образ», я не тесню его своей психофизикой. Пусть «Эта женщина» будет маленькой, с миниатюрным личиком (такие роли мне не полагаются, но пусть), пусть у «этой женщины» черты души такие, каких нет у

меня и в помине; все — «пусть». В мечтах об «образе» все дозволено, никаких ограничений воображению! И вот, как из густого тумана, раньше такая далекая, такая неясная, «Эта женщина» движется ко мне. Усилиями воображения я заставляю «ее» приблизиться настолько, чтобы можно было мне хорошо видеть «ее». Не галлюцинировать, конечно, а увидеть внутренним зрением.

Белинский писал: «Еще создания художника есть тайна для всех, еще он не брал в руки пера, а уже видит их ясно, уже может счесть складки их платья, морщины их чела, избраженного страстями и горем, а уже знает их лучше, чем вы знаете своего отца, брата, друга, свою мать, сестру, возлюбленную сердца; также он знает и то, что они будут говорить и делать, видит всю нить событий, которая обовьет их и свяжет между собою...»²³

Белинский говорил о писателях, в частности о Гоголе, но это подходит и к актерам.

Итак, «эта женщина» — предо мной. Она еще совсем отдельная от меня. Я снимаю с нее «показания». Кто ты? Для чего живешь? Что делаешь? Как относишься к тому или этому человеку? Как смотришь на то или это событие? Как себя чувствуешь в эту, именно в эту минуту твоей жизни? Почему ты говоришь это? Для чего? Как произносишь эти слова? Они искренни? Или ты лжешь, хитришь? Эти люди тебе друзья? А эти? Враги? Почему они тебе враги?

Вопросам нет конца. На многие уже у драматурга находишь вполне определенные и вполне точные ответы, но как бы определенно, как бы точно своей пьесой ни отвечал драматург, для меня этого мало: до зарезу нужны другие, добавочные, сведения, и получить их необходимо непосредственно от «нее», от «этой женщины».

Мое воображение на основании материала пьесы творит «образ», и «образ», сотворяясь, несет мне ценные догадки о себе, сообщает особое зрение, позволяющее распознать и все душевные движения этого «образа» и увидеть все во внешности: глаза, лицо, фигуру, походку «этой женщины». Спешись запомнить своеобразие душевных и физических черт ее, чтобы не спутать «эту женщину» с другой, чтобы не поздороваться с незнакомкой.

Я должна увидеть и навсегда запомнить те отличительные приметы, по которым безошибочно «ее» узнаю я сама, а потом узнают и зрители. Долгое время «она» как бы под густым покрывалом.

Вспоминается Пушкин:

Лепорелло.
Что, какова?

Дон Гуан.
Ее совсем не видно
Под этим вдовьим черным покрывалом,
Чуть узенькую пятку я заметил. Лепорелло.
Довольно с вас. У вас воображенье

²³ «Белинский о Гоголе». М., ГИХЛ, 1949, стр. 65.

В минуту дорисует остальное;
Оно у нас проворней живописца.
Вам все равно, с чего бы ни начать,
С бровей ли, с ног ли.

Дон Гуан.
Слушай, Лепорелло,
Я с нею познакомлюсь.

Сложнейшая задача — познакомиться с «образом». Чтобы приблизить «образ» к себе или самой к нему приблизиться настолько, чтобы совпасть, слиться с ним почти в одно, надо ликвидировать все противоречия между собой и «образом». Для этого я должна узнать и сделать своим «зерно» роли, то есть основные качества «этой женщины», ту сущность «ее», без которой «она» — не «она». Только примирение всех наших разногласий сделает жизнь «образа» несомненной. Сначала — для меня, потом — для зрителей.

Нам следует поближе познакомиться с дивным искусством Мичурина. Как изучил он законы природы, как умело сдружился с ними! Нам так же надо поступить со своей творческой природой: изучить ее законы, сдружиться с ними так, чтобы свои же душевные силы сделать верными союзниками своего творчества. Так следует проникнуться «зерном» — сущностью «образа», чтобы добиться его активнейшего воздействия на себя, чтобы эта сущность «образа», постепенно преобразуя нас, создала бы из нас нечто новое, чему в первую голову удивимся мы сами.

Мы должны уметь прививать к себе «глазок» «образа», «зерно» его, а там творческая природа сделает свое дело.

Мне довелось играть Виоланту в «Испанском священнике» — женщину необузданную, безрассудную. Виоланта (в переводе — неистовая) во власти поистине «испанских» страстей. Надо было учесть всю силу ее властолюбия, измерить степень ее жестокого эгоизма, чтоб ощутить в своих жилах горячее буйство ее крови.

Как я уже упоминала, в 1937 году в пьесе Афиногенова «Салют, Испания!» я получила роль матери — тоже испанки. Опять жар испанской крови, опять кипение ее, но совсем по другим причинам. Горячо, щедро сердце матери. Оно вмещает в себя родной народ и родную страну. Великое патриотическое чувство живет в нем.

«Глазок» Виоланты — самоутверждение. «Глазок» матери в «Салют, Испания!» — самоотвержение.

Ощувив «зерно» «образа» (одно из его «неизвестных»), я получаю возможность скорее и легче предугадать второе «неизвестное» — «сквозное действие».

Я могу тогда в какой-то степени постичь логику поведения «образа», постичь не только потому, что поведение «образа» предопределено драматургом, но и потому, что оно (поведение) так же закономерно вытекает из «зерна», как вытекает следствие из причины.

От «зерна» роли, то есть от определения «существительного»: кто она —

«эта женщина», или «прилагательного»: какая она, — нелегко перейти к «глаголам», то есть к постановке действенных задач.

Случалось, что некоторые актеры так мгновенно, так полно постигали «зерно» «образа», что сама собой определялась и внутренняя активность «образа». Но это только счастливый случай, неожиданный выигрыш.

Глубоко под словами роли залегает подтекст — истинные цели и причины слов. «Человеческий ум, не вникнувши в бесчисленность и сложность условий, явлений, из которых каждое отдельное может представляться причиной, хватается за первое, самое понятное сближение и говорит: “вот причина!”» (Л. Толстой).

Роль сначала кажется мне хаосом переплетений. Не сразу обнаруживается закономерность внутреннего плана. Долго мне приходится бурить мыслью и воображением текст роли, чтобы добраться до логики мышления именно «этой женщины». Роешь, роешь вглубь, отбрасываешь ненужное, не имеющее отношения к искомому, но скрывающее его от твоего взора.

В начальный период работы над ролью могу делать только самые робкие предположения о хотениях «образа». Мне кажется, что такая женщина в данной драматургом ситуации может хотеть вот этого, но я ни в чем еще не уверена. Подлинное стремление «образа» обнаружится только в результате напряженного труда, упорных поисков.

Например: Васса Железнова в первом действии пьесы после убийства или самоубийства мужа отсылает от себя дочь Наталью: «Ната! скажи, чтоб чаю дали мне» — и дочь Людмилу: «Пооди, помоги Лизе убраться в комнатах».

Когда только начала репетировать Вассу, я ничего еще не знала о ее подноготной. Не знакомая с ней, как могу разгадать шарады ее разума? сердца?

Мне доступна лишь самая ближайшая цель произносимых ею двух коротких фраз: Наталью отсылает, потому что хочет чаю, Людмилу — потому что не терпит неубранных комнат.

Когда пойму роль глубже, смогу обнаружить более глубокую причину и более желанную цель: она отсылает детей, чтобы сберечь их: не надо-де им, юным, смотреть сейчас на мать-убийцу или если не убийцу, то, во всяком случае, принудившую их отца к самоубийству.

Спустя годы дошла я до некоторого понимания настоящей причины этих слов Вассы. Я понимаю теперь это место так: там, в отдаленных комнатах, холодеет муж — «я» принудила его принять порошок... «Мне» надо быть одной, чтобы вершить над собой суд.

Волевая партитура — великое открытие Станиславского. Она — цепь, ни одним пропущенным, ни одним неугаданным, ни одним несвойственным данному действующему лицу желанием не разомкнутая. Она — температура, темпы, ритм развития сценической жизни сценического «образа».

Причины и цели той или иной фразы, того или иного монолога действующего лица пьесы прежде всего должны быть ясны драматургу — «инженеру человеческих душ».

Я, актриса, не должна придумывать подтекст, я должна из текста пьесы вычитать тайную жизнь «образа»; тогда мне легче сохранить родство своего

актерского подтекста с подтекстом драматурга. Драматург не ремарками, а организацией, количеством и качеством текста обязан намекать на «маршрут» воли, на излучины внутренних движений каждого «образа» его пьесы — обязан, если хочет истинной жизни своему произведению. Обязан, хотя достичь этого необыкновенно трудно.

Бернард Шоу (в предисловии к своим пьесам) пишет, что «письменное искусство, хотя и очень разработанное грамматически, совершенно беспомощно, когда надо передать интонацию; так, например, есть пятьдесят способов сказать “да” и пятьсот способов сказать “нет” и только один способ это написать».

А я — актриса из пятидесяти или пятисот способов произношения слов роли ищу один, единственный и несомненный.

В «застольном» периоде работы над ролью я рассматриваю взаимоотношения между моей героиней и другими действующими лицами пьесы. Меня интересуют взаимосвязь и взаимодействие всех тех, кого драматург заставил встретиться в пьесе. Я знаколюсь с побуждениями, интересами, намерениями, стремлениями не только своей роли, но и ролей партнеров по спектаклю, пытаюсь распознать «словесные действия» моей героини.

Когда еще «за столом», без грима, без театрального костюма, текст роли уже не просто наизусть произносится, а «плывет» на волне подтекста, то есть вызван закономерно внутренними движениями «образа», — значит, есть уже завязь жизни будущего сценического человека.

Сходство текста и подтекста зависит от откровенности «образа».

Особая прелесть исполнения возникает иногда от якобы резкого разногласия между текстом драматурга и подтекстом актера.

Например, фразу Фамусова: «Ослы! сто раз вам повторять?» в ответ на доклад слуги: «Полковник Скалозуб. Прикажете принять?» — по законам общей логики надо произнести сердито, ведь это — ругань. Станиславский — Фамусов произносил их ласково, даже любезно улыбаясь «ослу». Зато как гремел голос Станиславского — Фамусова в конце фразы: «Принять его, позвать, просить, сказать, что дома, что очень рад» — хотя именно эти слова легко вообразить произнесенными любезно. Константин Сергеевич часто пользовался в интонациях краской «от противного». Он говорил: чувство может дойти до такого грандиозного размера, что актеру уже не хватает обычных красок для выражения его. В таких чрезвычайных случаях актеру предоставляется право сделать «внешний заем» выразительных средств, но не у соседа требуемого чувства, а у его антагониста: для безбрежной радости попросить займы слез у горя, для предельного выражения ненависти позаимствовать улыбку у приязни.

Вот так и в этом случае: непонятливость крепостного слуги доводит вельможу Фамусова до бешенства, но это крайнее раздражение Станиславский выражал не бешено, а улыбочато. Подтекст Фамусова — Станиславского — сдержан в себе предельное раздражение, вызванное непонятливостью слуги. Конечно, Фамусов, сдерживаясь, меньше всего заботится о том, чтоб не оскорбить слугу, а лишь о том, как бы не растревожить самого себя, не повредить здоровью — ведь Фамусов полнокровен. Он бережет себя, этот

выхоленный барин. Он сдерживается, но бешенство все же овладевает им, и он обрушивается на слугу, истребляя его не на словах: «Ослы! Сто раз вам повторять?» — ас запозданием, на словах, относящихся уже к Скалозубу: «Принять его, позвать, просить, сказать, что дома, что очень рад».

За последние две-три репетиции застольного периода я выверяю динамику «словесных действий» «образа», чтоб перейти к репетициям «в выгородке», к внешнему выражению всего того, что найдено режиссером спектакля и мной во внутренней жизни роли.

Перевоплощение начинается с глаз. Пока читаешь роль по тетрадке, глаза опущены. Чтение слов роли какое-то время — главная и практическая деятельность твоих собственных глаз.

Но пора оторвать мои обычные глаза от текста и обратить взор «образа» на «действующих лиц» будущего спектакля. Тяжкий миг! Пока читаешь роль, все же действуешь как бы от лица некой близкой соседки; когда же надо действовать от «я» сценического образа, охватывает и ужас и стыд — ты к этому не готова.

Как тяжело разлучаться с истрепавшейся за время репетиций тетрадкой роли. Будто вышла на обстрел из-под прикрытия, а защищаться-то нечем. Смотреть стыдно. Открыть рот трудно. Куда делись все причины и цели слов, о которых так длинно, так гладко говорилось на репетициях?

Отношения с партнерами обусловлены, но, боже мой, до чего неловко глянуть в глаза партнеров! Они и у меня и у них стеклянные. Возможно лишь подражание сценическому общению, но не живое общение. Так в старинных часах движение воды имитируется движением хрустальной колонки.

Можно подвести глаза, подчеркнуть брови, можно развести на щеках румянец, но нельзя загримировать зрачки. Их жизнь зависит только от внутренних влияний.

Правда тела «образа» крепит внутреннюю его жизнь.

Раньше в МХТ долго работали «за столом» — тогда очень верили, что правильно обретенный внутренний мир повлечет за собой и правду физического поведения. Константин Сергеевич впоследствии стал считать, что работу «за столом» следует радикально сократить, а освободившееся время употребить на мизансценирование, на репетиции «в выгородке». В последние годы свои он даже иногда говорил, что исполнителям достаточно один раз чрезвычайно внимательно прослушать пьесу, а затем можно уже переходить к выгородке, «осязая» пьесу и каждую роль через «физические действия».

Нет, нельзя совсем отказаться от «застольного» периода. К репетициям «в выгородке» надо быть в состоянии хоть приблизительно ответить на вопрос: в данный момент жизни данный человек что делает? Сидит? Стоит? Бегает? Лежит? Читает? Работает?

Скажем, лежит. Как лежит? Высоко ли голова? На подушке ли? Или, вдруг, подушка на лице? Значит, с этим человеком что-то неладно, значит, он хочет изолироваться от внешнего мира и остаться с собственными мыслями.

Первые «физические действия» возникают только как предположения, как гипотезы. Пусть от истины они далеки, пусть даже вздорны — не страшно: неверно предположенные, эти «физические действия» отомрут со временем

сами по себе, «отшелушатся». Лишь верно угаданные «физические действия» выдерживают испытание временем, из репетиций переходят в спектакль.

Согласие «физических действий» со «словесными действиями» рождает доверие к бытию в «образе». Верная поза, правдивое движение тела иногда не только подтверждают внутреннее состояние, предположенное на репетициях «за столом», но наново перестраивают психику «образа»...

Однажды я была в студии объемной мультипликации. Александр Лукич Птушко — человек талантливый и до удивления изобретательный в этом деле — протянул мне куклу: голова куклы была волчья, но тело — человеческое, облаченное во фрак. Кукла была на шарнирах. Сгибались даже фаланги пальцев. «Придайте кукле выражение заносчивости», — сказал мне Александр Лукич. Долго вертела я ее руки, ноги, голову, сгибалась торс. Птушко остался мной недоволен: «Вы придали кукле выражение гордости, а я вам заказал “заносчивость”». Ловкими, быстрыми движениями он сделал куклу именно заносчивой, придав претенциозное, чванное выражение ее фигуре, что мгновенно отразилось и на лице, хотя фактически лицо куклы оставалось неизменным.

Интересная задача: свойство характера, настроение, состояние духа передать через куклу, у которой покорные шарниры.

Прозорливый мастер очеловечения куклы — Сергей Образцов. Какого красноречия достигают телодвижения его кукол!.. А ведь они сделаны из глины, дерева, папье-маше, чулок, набитых стружками.

В кукольном театре без «физических действий» куклы бездыханны и даже «словесные действия» их безжизненны. В кукольном театре «метод физических действий» забрал себе почти все, но с одной оговоркой, а именно: куклы-то работают только по «методу физических действий», но актеры — творцы жизни кукол — работают всецело по «системе» Станиславского. Они производят куклой только те «физические движения», какие выражают наиболее ясно внутренний мир образов. Жизнь кукол потому-то так явственно возникает, что характер каждой из них понят актерами, заведующими «физическими движениями». Я видела в театре Сергея Образцова спектакль «2 : 0 в нашу пользу». Я кланяюсь актерам, так «очеловечившим» игрушки, что веришь: бьется сердце в тряпичной груди, мыслит голова из папье-маше.

Насколько же как будто легче актеру-человеку создать человека! Не надо ведь другого материала, кроме себя, раз мы создаем человека из самих себя. Тело наше — материал гибкий, пластичный, такой теплый и такой безусловно живой. Но все дело в том, что и гибкость, и теплоту, и жизнь тела «образа» я все же должна вновь и вновь и заново для каждой роли создавать, приобретать. Не смею я через порог сцены перетаскивать каждодневное свое тело. Мне надо стать ваятелем тела «образа». Надо ответить не только за форму тела, за все его позы и движения, но за кровь в его жилах, за биение сердца. Во что бы то ни стало, но добиваюсь превращения моего тела в тело «образа». Довольство условной театральностью незамедлительно обнаружит нищенство фантазии, мое небрежение к зрителям.

Взаимопроникновение психики и физики, их нерасторжимая связь

сообщают сценическому образу драгоценнейшее качество — несомненность человека и его бытия.

Тогда поет тело, тогда понятно каждое движение, тогда выразительна даже неподвижность!

«Вишневый сад» — третье действие. В момент, когда Лопахин объявляет: «Я купил», Раневская — Ольга Леонардовна Книппер — стоит у стола, помнится, круглого. Она неподвижна, но что в ней творится! Как она бледнеет при этих словах Лопахина! Из бельэтажа видно, как от контраста с внезапной бледностью лица ресницы и брови ее становятся траурно-черными. Безгласна Раневская — Книппер и недвижима, но я, зритель, понимаю немоту ее губ, слышу речь ее молчания. Я вижу ее горе. Я чувствую — ушла молодость Раневской, и она не сможет, не сумеет жить старой. Я, зритель, занята вопросом: как же ей жить дальше? Чем?

Такой момент красноречия статики и молчания — высшее достижение драматического театра. Сама кровь артистки становилась кровью Раневской, так как сердце ее стало сердцем роли. Иначе ведь не могло бы быть, чтобы десятки лет, какие шел в Художественном театре «Вишневый сад», каждый раз неизменно после слов Лопахина: «Я купил» — такая смертельная бледность заливала бы лицо Ольги Леонардовны.

Тело актера на сцене иногда как бы перестает быть физиологичным. Оно становится материалом для сценического красноречия.

В работе «за столом» я, в согласии с драматургом, режиссером и товарищами партнерами, делю роль на куски, «в выгородке» ищу физического выражения каждой перемены во внутреннем мире «образа».

Работа «в выгородке» — это выявление во времени и в сценическом пространстве того, что найдено в глубине внутреннего мира «образа».

Для меня мизансцена — как бы кристаллизация внутренних процессов жизни «образа». Каждая мизансцена — дочь предыдущей и мать последующей. Мизансцены не могут быть «без роду-племени». Они звенья одной цепи.

Выразительная мизансцена — результат упорного труда, целеустремленной мысли, тренированного воображения. От холодного расчета, от рассудка живая мизансцена никогда не родится. Только если разум и фантазия вместе создают мизансцену, только тогда перед ней раскрываются сердца — сначала актерские, потом зрительские. Возникшая органически мизансцена не звучит для актера как чье-либо приказание, она прирастает к душе, больше того — вырастает в нее.

Станиславский искал самостоятельности в каждом актере и, быть может, особенно в молодых, еще неоперившихся. Станиславский приучил своих учеников не любить дорог, по которым часто и многие ходили. Я восприняла его уроки, хотя, быть может, нередко «лоб расшибала», молясь творчеству.

Однажды (год не помню) шла в МХТ репетиция «Пира во время чумы». Вел репетицию Вл. И. Немирович-Данченко. Я почему-то репетировала Луизу, хотя обещала когда-то Станиславскому не браться за роли «молоденьких и хорошеньких». Дважды за жизнь нарушила я данное слово: Луизой в «Пире во время чумы» и, много лет спустя, Софьей в «Зыковых».

У Пушкина написано: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею».

«Председатель. Ага! Луизе дурно...»

Мне, как Луизе, захотелось встать из-за пиршественного стола, подойти к арке, мимо которой негр везет трупы умерших от чумы; мне захотелось взглянуть на эту страшную телегу, тем заглянув в глаза чуме.

Я так и сделала. Встала, подошла к арке, впилась глазами в страшный груз телеги и потом, теряя сознание, опустилась на землю.

Репетиция кончилась. Я заметила улыбку на лице Владимира Ивановича при взгляде на меня.

Рискнула спросить: «Владимир Иванович, почему вы так на меня смотрите? И почему улыбаетесь?» — «Потом», — ответил он.

«Потом», делая общие режиссерские замечания, Владимир Иванович как-то пристально и почти удивленно взглянул на меня: «Что у вас за манера? В комнате двери, окна, а вы лезете в щель? Ну хорошо, будь это какой-то там посредственный драматург, но это же... Пушкин». И через паузу: «Нет, к арке не подходите; просто из-за стола на телегу взгляд, и — “ах!” — падайте».

Отдавая дань глубочайшего почтения Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, думаю, что все-таки права была я. И тогда, в тот далекий день репетиции, я осталась при своем мнении, несмотря на учет бесконечной дистанции между мной и великим мудрецом-художником. «Пир во время чумы» — мир гигантских чувств, мир страстей. Такое содержание требует соответствующего сценического выражения. Бывают моменты в жизни, когда события переходят грани обычного, повседневного. Разительно меняется тогда все поведение человека. Исчезает самообладание, рождаются необычайные выражения чувств, нарушающие пределы общепринятого. Голос человека, застигнутого той или иной страстью, теряет краски «комнатных» чувств. Тело — тоже без обывательских интонаций.

«Пиру во время чумы» не идут мизансцены «короткого дыхания». Пушкину идут театральные мизансцены, если под театральностью понимать правду, силу, красоту, все то обаяние театра, что сближает сцену с людьми зрительного зала, а не отдаляет ее от жизни.

Годы моей сценической работы, наблюдение над работой товарищей сделали для меня очевидным, что ударные мизансцены надо чередовать с неударными, плотные — с прозрачными, иначе монотон, иначе тяжело: актерам — играть, зрителям — смотреть. Одно «прозрачное» усыпляет. Даже воздушные пьесы Чехова нельзя играть только прозрачно. При чеховской сдержанности, при его целомудрии особенно берут за сердце ударные мизансцены. Разве прощальное объятие Вершинина — Станиславского и Маши — Книппер не ранило?

У каждого театра свое лицо. У каждого драматурга свой почерк.

Нельзя одинаковыми средствами выразить Грибоедова, Тургенева, Чехова, Шекспира, Ростана, Салтыкова-Щедрина, Мольера. Не всякий театр, не всякий режиссер, не всякий актер может выразить всех авторов, нет; только за тех из них есть смысл браться, кого данный театр, данный режиссер, данные актеры в силах

выразить достойно и с драматургом схоже.

Мизансцена должна соответствовать пьесе, согласоваться с драматургом, с его индивидуальностью и с индивидуальностью актера.

Я видела Марию Николаевну Ермолову в «Без вины виноватых». Разговор с Муровым: Мария Николаевна была в правой от зрителя стороне сцены; недалеко от нее сидел Муров — кто-то красивый, высокий.

Левой рукой Мария Николаевна подобрала шлейф платья, который почти касался ботинок Мурова, и перекинула его через свои колени на правую от себя сторону. Конечно, она не думала о мизансцене, об этом «физическом действии», но вышло оно у нее поразительно. В этом движении было не только презрение к Мурову: Кручинина «развела мост» между собой и Муровым. Она навеки отмежевывалась от прошлого. Это движение было абсолютно непосредственным. Мария Николаевна жила самозабвенно своими чувствами и не думала о «публике», но движение ее по выразительности превратилось в мизансцену совершенной и высшей театральности. Это произошло потому, что Ермолова — из тех дивных, к кому, по словам Станиславского, «почти всегда и само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте».

Идеалом советского актера-реалиста был для меня Борис Щукин. Вспомню его в «Далеком» Афиногенова. Щукин играл командира Красной Армии Малько. Как ладно, ловко сидела на нем гимнастерка, какой стройный, весь по-военному подобранный был он! Сцена представляла собой вагон. Окно вагона было открыто. Щукин — Малько закурил папиросу, погасил спичку. Первым намерением его было бросить погасшую спичку за окно, но он этого не сделал, отошел от окна, подошел к столу и аккуратно положил ее в пепельницу. Таким простым движением Щукин сказал о целом, о важном: о самодисциплине командира Красной Армии. Щукин сделал сознательно это движение. И я горжусь тем, что это движение Щукин сделал сознательно. Горжусь и радуюсь, что трудом, развитой внутренней техникой Щукин «по воле своей» умел призывать творческое самочувствие. И что он не довольствовался правдоподобием, но жизнью конкретного человека выражал идею пьесы.

Я понимаю, понимаю не только разумом, что самая эффектная мизансцена недорого стоит, если она «сама по себе», а не служит посильно идее спектакля, мечте поэта, какую театр хочет сделать достоянием зрителей, но часто грешу, увлекшись красотой или новизной «посторонней» мизансцены. За это меня жестоко, но справедливо судил мой друг и товарищ И. Н. Берсенев.

В «Чайке» Дорн говорит Треплеву: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь...»

Мы, режиссеры и актеры, ответственны перед драматургом и зрителями в том, чтобы «физические действия» действительно выразили внутреннюю жизнь людей данной пьесы.

Чрезвычайно влияет время, в какое ставится спектакль, на трактовку внутреннего движения и физического поведения образа.

В 1911 году я участвовала в спектакле «Живого труппа» в МХТ; я уж

рассказала, как в картине «Ржановка» гремела за кулисами посудой, а в картине «Суда» выходила гувернанткой.

Вернулась к «Живому трупу» в 1942 году уже как режиссер спектакля и исполнительница роли Анны Дмитриевны Карениной.

В 1911 году в МХТ Каренину играла замечательная актриса Мария Петровна Лилина. Но, если бы мое преклонение перед ее талантом внушило мне в 1942 году мысль полностью повторить трактовку роли 1911 года, была бы сделана ошибка. Спектакль в каждую эпоху имеет свою «высоту волны». Надо стремиться ее достичь, если хотим, чтоб спектакль был слышим.

Пьеса Л. Толстого — приговор самодержавию и всем клеветам его. Она рассказывает, как талантливого человека — Федора Протасова — великосветское общество принудило отречься сначала от имени, а потом и от жизни.

Пьеса в 1942 году остается той же, что и в 1911 году, но исполнители спектакля, а главное, зрители — другие. Изменилось их мировоззрение, мироощущение.

Я не питала особой симпатии к Анне Дмитриевне Карениной, ведь она одна из тех, кто косвенно виновен в смерти Протасова. Правда, сама Анна Дмитриевна и не подозревает своего личного участия в преступлении. Она и мухи не обидит, но у нее «строгие православные убеждения»; она не мыслит, что Виктор, сын ее, чистый, «как девушка», пойдет на «сближение с женщиной без церковного брака».

Через Абрезкова она требует от Федора Протасова развода, хотя Анна Дмитриевна хотела бы отдать сына жене, «такой же чистой, как и он», хотя камергер Каренин в споре с неким Спицыным доказывал, что «развод несогласен с истинным христианством»... А для Феди условия принятия вины на себя, всей лжи, связанной с этим, очень тяжелы.

Пятая картина — у Карениной. Открывается занавес. Как режиссер, себя актрису, туго затянутую в корсет, я усадила на полукруглый диван. У глаз Карениной — носовой платок, в котором больше кружев, чем батиста. Каренина плачет. Зеркальными окнами дома-дворца, как и зеркальными окнами кареты, Анна Дмитриевна Каренина, можно сказать, «герметически» отделена от действительности, от всего того, что там, за зеркальными окнами: от улицы, от пешеходов. Но для бед, тревог, тоски нет преград: их не остановят ни массивные двери дома-дворца, ни швейцар, самый толстый, самый важный, в самой роскошной ливрее и с самой внушительной булавой.

Вошла беда, тревога, тоска: Виктор хочет жениться на «разведенной». «Я» — Анна Дмитриевна Каренина «начинаю совсем отчаиваться». За бархатом платья, за плотной тканью корсета бьется сердце матери. Оно болит.

Да, я подчеркнула элегантностью позы и кружевным носовым платком, неприспособленным для слез, с о словное в Анне Дмитриевне. Я сделала это, опираясь на ремарки Толстого: «молодящаяся 50-летняя *grande-dame*», но я не послушалась той его ремарки, что перед приходом князя Абрезкова Анна Дмитриевна «оборачивается и поправляется перед зеркалом». Я показала ее плачущей и капризно, но страстно требующей помощи. Я подчеркнула в Анне

Дмитриевне Карениной антагонизм материнства и великосветскости. Я хотела показать, что эти как бы невинные «дамские» слезы несли смерть Федору Протасову. Каждым физическим движением мы должны и разъяснять и подтверждать внутреннюю сущность сценического образа. Драматург может в ремарке указать: «такая-то, такой-то уходит в дверь налево». Но стоит ли покупать билет в театр, чтобы наблюдать, например, как актеры ходят по сцене? Для зрителей абсолютно не ново, что у актеров две ноги, правая и левая, и что ноги их при шаге чередуются. Однако захватывающе интересен каждый шаг актера, если эти шаги его меняют что-либо в жизни самого «образа» или в судьбах кого-либо из действующих лиц. Тогда эти шаги имеют значение для всего хода пьесы. Актер тем, как он идет «в дверь налево», должен суметь показать зрителям, кто идет «в дверь налево»? Почему он идет туда?

Мы обязаны добиться того, чтоб зрители безусловно поверили бытию «образа». Убедить зрителей мы можем железной логикой внутренней жизни «образа» и несомненностью такого именно его физического состояния, таким именно телом, такими именно манерами, такой именно походкой.

У Горького Кутузов говорит Самгину: «Примечательная походка у вас — как будто вы идете к женщине, которую уже разлюбили».

У него же: женщина, у которой удавился муж, шла по комнате, «как против ветра».

Об Илье Артамонове: «Вон как идет, будто это для него на всех колокольнях звонят».

Я ставила «Каменного гостя». Четвертая картина: огромные готические окна, за ними движется силуэт Дон Гуана. Сейчас Дон Гуан войдет в зал. К доне Анне приближается грех, радость, ужас... Берсенев — Дон Гуан шел удивительно. Он приближался, как гроза. И, как грозу, ожидала его приближения донна Анна — Гиацинтова.

Разнообразны «суфлеры», подсказывающие пути к «образу», помогающие расшифровке его «неизвестных».

Одни актеры идут к «образу» от себя в «предлагаемых обстоятельствах». Другие — я, например, — большей частью ищут «образ» вне себя, чтоб потом сродниться с ним, стать его двойником. Но и те, кто ищет «образ» вне себя, с огромной, сугубой тщательностью оценивают его жизненное положение.

Великий актер-реалист А. П. Ленский гримы будущего образа рисовал заранее. Он знал о том взаимном тяготении и той взаимной поддержке, какие существуют между содержанием и формой, он знал, что лишённые друг друга, разлученные, они — безжизненные половинки. Ленский и гримировался всегда сам. Нельзя требовать, чтобы гример, какой бы он ни был великолепный, так увидел лицо «образа», как видит его уже актер. Сможет ли гример найти именно то физическое выражение «образа», какое существует уже у актера, хотя бы только в предчувствии? А ведь через правильно найденный грим актер много приобретает для себя самого и многое может гримом досказать зрителям.

Станиславский «нашел» образ Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты», увидев деревце, выросшее на ветхой крыше старого домика. Это напомнило ему уши старика, заросшие седым пухом.

Щукин в поисках жизни Егора Булычова срезал себе толстую можжевелевую палку и с ней совершал свои лесные приволжские путешествия. «Эта тяжелая, толстая палка, — пишет он, — во многом мне помогла. Она многое дала... в ощущении руки, кулака, в походке, ритме, в движениях».

Овладению ролью помогает порой что-то самое неожиданное и, казалось бы, незначашее.

Е. И. Тиме рассказывала, как в дни ее артистической молодости готовила она роль в одной из пьес Островского.

Роль не шла. Молодой режиссер прочел несколько лекций о творчестве Островского и о значении его в русской и мировой драматургии. Режиссер верно определил «зерно» роли, «сквозное действие», разделил роль на куски, подставил подтекст — ничто не помогало актрисе. Она пришла в отчаяние. Забилась в темный уголок зрительного зала и там залилась слезами...

На плечо ее легла вдруг чья-то ласковая рука и старческим шепотом кто-то произнес: «Лизанька, да ты реже слова сыпь, ты пореже их... оно и пойдет!»

Так и случилось — «оно и пошло».

Совет этот исходил от «самородного» актера — Кондрата Яковлева. «Ты реже слова сыпь!» — не о внешнем здесь разговор, не в темпе только здесь суть. Кондрат Яковлев «слышал» Островского, он подтолкнул и Е. И. Тиме к тому, чтоб через весомость и неспешность интонаций и она тоже «расслышала» бы Островского и потом верно передала его со сцены.

За мою сценическую жизнь бывало так, что бытие «образа» зачиналось со звука голоса. Голос «образа» звучал в моих ушах раньше, чем я в состоянии была выразить его вслух. Этот голос «внутри» иной раз терзает так мучительно, что доводит почти до физической необходимости от него освободиться, воспроизведя его вслух.

Когда никого нет рядом, буквально как удочкой вылавливаешь из себя звук, чтобы вытащить его наружу. Начинаешь говорить слова роли, «выламываешься», лишь бы не «своим голосом» произносить слова. И так, и так пробуешь, совсем как мартышка крыловской басни. Говоришь и одновременно обращаешься в звукоуловитель: слушаешь самое себя, будто прислушиваешься к разным людям. Все, по звучанию не подходящее к «образу», отбрасываешь. Отрицаешь до тех пор, пока не примерещится что-то сходное с твоим предчувствием. Начинаешь тогда некоторые фразы, произнесенные этим «пробным» голосом, повторять по несколько раз и не только слушать, а и рассматривать звучание, чтобы решить: можно ли этот голос распространить на всю роль? Тот ли он? Действительно ли от «образа» исходит он? Или это мое измышление? Выражает ли тембр испытываемого мной голоса характер «ее»? «Ее» — той, которую я хочу изобразить? От «ее» ли он дум? От «ее» ли чувств? От «ее» ли воли? «Она» так говорит? А может быть, есть для «нее» какой-то еще другой голос, более с «ней» сливающийся? Неотделимый от «нее»?

Сомнения, искания и снова пробы, пробы дома, пробы на репетициях. Пока не уверят другие, не уверишься, что тот это голос. А уверят и уверишься — значит, разгадано тобой еще одно из «неизвестных», значит, еще легче теперь

решить кроссворд. Самый звук, в смысле тональности его — высокий или низкий, исходящий из свободного или сдавленного горла, веселый или унылый, громкий или робкий, открывает заветную дверь в «образ». Так, например, девицу Перепелицыну в «Селе Степанчикове» я поняла только после того, как воспроизвела прескверный, зудящий, как буравчик, голосок, так долго и назойливо преследовавший мой внутренний слух.

В пьесе «Юность отцов» Б. Горбатова я играла «мадам Обломок». Полного слияния у меня с ней не произошло, но хоть относительно приблизиться к «образу» мне помог клочок ветхого кружева, которым на одной из репетиций случайно — а может быть, и нет? — я повязала голову. Что сообщило мне о «мадам Обломок» это кружево, истлевшее, расползающееся от каждого к нему прикосновения? Оно рассказало об одиночестве старой-престарой «прислуги», брошенной эмигрировавшими барами в пустом, холодном доме. Кружево напоминало собой, с одной стороны — объедок с барского стола (если оно было подарком), с другой — оно говорило об истлевшей жизни тех, кто бежал за границу, покинув родину.

Комсомольская молодежь занимает под общежитие брошенный беглецами дом. Начинается в нем новая, бурная молодая жизнь. Юность помогает отмерзнуть старухе. Кружево сбрасывается с головы «мадам Обломок» за ненадобностью. Оказывается, у «мадам Обломок» есть имя и отчество. С человеческим именем и отчеством, впервые за всю жизнь возникшим в обращении к ней, начала дряхлая женщина вторую, нет, именно первую свою жизнь. Так, значит, есть в ней силы, чтоб стать человеком, а не рабой, и хотя бы пшенной кашей без масла, но поданной на стол с материнской любовью, помогать молодежи строить новый мир.

В пьесе Л. Первомайского «Начало жизни» я играла крестьянку Домаху Чуб. Она приходит в комсомольскую коммуны за телом сына, убитого в схватке с белыми. Она хочет похоронить сына у себя «в садочке». О своем желании Домаха сообщает начальнику — старшему товарищу сына. Трудно на сцене выразить материнское горе сильно, но и так целомудренно, чтобы сценической эффектностью не оскорбить действительного материнского горя. Мне нужна была «база» для искренности. Быть может, повлиял на меня тургеневский рассказ о крестьянке, которая в горе все же доедала похлебку (ведь она «посоленная»). Да, вероятно, память предложила мне именно этот образ, и в диалоге с начальником сына «я» — Домаха Чуб разворачивала узелок, доставала еду и делилась хлебом-солью с собеседником. Оставшись одна, «я» доедала свой паек. Запах и вкус ржаного хлеба были неподдельны. Рядом с правдой хлеба невозможно было солгать.

В начале работы над ролью легче отрицать, чем утверждать. Отбрасывается все, что не «образ», оставляется то, что, как кажется, к данному «образу» подходит. Когда, по возможности, отринуто все, «образу» не подходящее, только тогда приходишь к возможности некоторых утверждений. Постепенно обозначаются психологические границы «образа».

Когда границы «образа» определены и отшвырнуто все, «образу» не присущее, остается только связать воедино все, что внутри, что неотъемлемо

принадлежит «образу». Затем надо ждать, чтобы вступил в свои права и исполнил свои обязанности синтез. Он соединяет разрозненное. Он одаряет сценическое произведение целостностью, а актера «чувством целого».

Какой-то художник сказал, что ему долго надо смотреть на лист белой бумаги или кусок чистого холста, а потом достаточно только обвести карандашом то, что видится ему на этой белой бумаге или на чистом холсте, видится ему одному, чтобы сделать это видимым для тысяч.

О нет, художественное произведение рождается не тщеславием художника; жажда рождения — у всего, что созрело для жизни.

Огромна дистанция между замыслом и воплощением! Не асфальтирован путь к вожаемой цели! Идешь шагами рабочих дней. Изредка только перенесут тебя через значительное пространство семимильные сапоги воображения. Главное — не спешить. Идти левой, левой! Вперед! Хоть шаг, но вперед. Случаются дни, когда отбрасывает назад, — тут требуется стоицизм создающего.

С годами становишься терпеливей, знаешь, что труд не пропадет.

Бывали в моем детстве такие копилки — их нельзя было раскрыть, пока не наберется определенная сумма в определенных монетах. Когда набиралась такая сумма, копилка открывалась сама. Вот так и я собираю сведения об «образе» в какую-то копилку.

Сведения эти должны быть определенной ценности, определенной весомости, но для разных ролей в разном количестве.

Должное количество сведений об «образе» — огонь, достигающий должной температуры, чтобы расплавить мое «я», которое неотступно и навсегда со мной, привычное, любимое, но и надоевшее. Расплавленная масса моего «я», изменяясь в форме, становится «я» другой женщины.

Вот и коплю, коплю знания о роли, тружусь настойчиво, терпеливо, будто готовая ждать вечность, но все же, втайне от самой себя, нетерпеливо требуя момента, когда накопится во мне должное количество знаний, когда наступят изменения «открытые, коренные, качественные», когда сама собой вскрыется копилка.

Этот долгожданный момент наступает, тем не менее, всегда внезапно и вызывает в душе восторг и удивление. И какой-то, ни с чем не сходный, радостный испуг — слишком яркий свет озаряет замысел, до этого мига еще очень неясный. Постигаешь все, до этого момента скрытое. Внушаются тебе желания и стремления, ранее неведомые, интересы, к которым в обычной своей жизни ты глубоко равнодушна. Будто происходит взрыв тебя, взрыв всего, к чему ты привыкла за прожитую тобой жизнь, и начинаешь жить новой судьбой, совсем забывая свою обычную, всегдашнюю, постоянную.

О моменте синтеза читаю у Щукина в его статье «Моя работа над Булычовым»: «И вот в одну из ночей мне показалось, что ряд черт, которые я намечал, ощущал, порознь находил и пытался развить, вдруг во мне соединились. Мне показалось, что вот сейчас я действительно заговорил языком живого Булычова, стал смотреть на окружающее булычовскими глазами, думать его головой. Это похоже на тот неуловимый момент, когда “пирог поспел”, когда

тесто превращается в хлеб.

Я был необычайно взволнован в эту ночь...

Я не могу найти точных слов, чтобы объяснить, что это такое, этот момент “поспевания пирога”, соединения всего, заготавливаемого в отдельности, в живой образ. Ведь далеко не со всякой ролью переживаешь этот предельно волнующий момент. Иной раз работаешь много и усердно, сыграешь сотни спектаклей, все как будто бы гладко, а образа как следует не знаешь, не пропитался им. Так и живешь рядом с образом, рядом, вплотную, но не в нем. Но с Булычковым у меня было именно так, и этот момент — соединение всех черт и элементов образа в себе — для меня незабываем»²⁴.

Ни одного восклицательного знака нет в этом абзаце, ни одного многоточия. Но есть короткое слово: «вдруг», — и я знаю, что испытывал Щукин в эту ночь, когда «тесто превратилось в хлеб».

Это «вдруг» заставляет актера вздрогнуть, как вздрогнула Катюша Маслова, почувствовав в себе движение жизни ребенка.

Не многие из нас — актеров часто достигают таких моментов творческого прозрения, но, хоть раз такое почувствовав, не удовлетворишься ролью — рядом, но не в тебе.

Определены «неизвестные»! Эта секунда прозрения — дар за долгие месяцы труда. После такой секунды постигаются связи и отношения «образа» с другими действующими лицами пьесы. Все события жизни «образа» оцениваются с какой-то одной-единственной точки зрения. Ведь поведение «образа» — неизбежный результат такого именно его сознания, такого его мироощущения.

Достичь этого удивительного счастья, быть вправе произнести «я» не от себя, какая ты есть на самом деле, а от «этой женщины», — ради этого все: и труд, и терпение, и сила воли, и неослабное напряжение внимания. Как только ощутишь в себе это чужое «я», как свое, забываются труд, сомнения, тревоги... Тихая, но горячая радость в душе — жив сотворенный и взлелеянный тобой человек!

Мне крайне досадно было бы, если предыдущие строки показались бы претенциозными. Мне противна неосновательная патетика, как и «заземление» нашей профессии, меня тревожит небрежение к мастерству, недооценка внутренней техники, что дает возможность актеру «по воле своей» достигать моментов творческого подъема. Мы не имеем права снижать великую миссию драматического театра.

Я не люблю «служебных» репетиций, не люблю администрирующих режиссеров — не могу любить их так, как горячо люблю, пусть в воспоминаниях, репетиции Станиславского и Немировича-Данченко, репетиции, истинно профессиональные, то есть истинно творческие.

Как леденят меня скучливые или вежливые лица актеров — неужели может быть плодотворной репетиция, если нет рабочего и творческого рвения?

Люблю Гиацинтову, Бабанову, Сухаревскую, многих, многих актрис,

²⁴ Сборник «Мастера театра об искусстве актера». М., Госкультпросветиздат, 1953, стр. 128 – 129.

которые создают сценические образы из творческой необходимости давать жизнь «образам», из необходимости смыслом и теплом жизни своих сценических созданий делиться с людьми в зрительном зале.

Кроме вопросов к «образу», при определении его «зерна», возникают еще вопросы другого порядка, вопросы к себе самой, как к мыслящему человеку и как актрисе, создающей роль: если такова идея пьесы, такова «сверхзадача» будущего спектакля, то какое место в пьесе, а следовательно, и в будущем спектакле занимает моя роль? Ведет ли она тему или контртему? Как соблюсти законы перспективы, как выверить соотношение частей? Ответы на эти вопросы помогают установить, в какой связи находится частное — «образ» с целым, то есть со спектаклем.

Сердцем ощущаю, что истинное сценическое самочувствие советского актера — это существование в нем без секунды разлучения гражданина и мастера сцены.

К пьесам Бернарда Шоу есть его же предисловие: «Сам о себе». Бернард Шоу высказывает свое мнение об английских актерах: «Прирожденный актер обладает живой восприимчивостью, которая позволяет ему интуитивно улавливать эмоциональные оттенки роли. Но ожидать, что он тем же интуитивным путем постигнет идейный смысл пьесы и ее конкретную обстановку, значило бы требовать от него сверхъестественной прозорливости; это все равно, что требовать от ученого-астронома, чтобы он точно определил время, находясь в катакомбах. А между тем актер обычно находит в пьесе множество разъяснений по эмоциональным моментам, разъяснений, которые он сам мог бы дать не хуже, может быть, и лучше автора; что же касается политической и религиозной атмосферы, в которой действует воплощаемое им лицо, то она остается ему совершенно неизвестной. В хорошей пьесе всегда заключена четкая концепция такого рода; часто именно она-то и является ключом к правильному исполнению; но актеры так привыкли обходиться без всяких концепций, что если им даже ее предложить, они, пожалуй, сочтут излишним трудом в нее вдумываться; а между тем только такой вдумчивый труд, воспитывающий актера, может поставить его профессию в один ряд с профессией врача, юриста, священника и государственного деятеля».

Общественное значение профессии актера, которое грежится английскому драматургу только как возможность, бесконечно отдаленная, признано в Советском Союзе.

Советское искусство принимает участие в преобразовании действительности.

Только идейный художник вправе носить звание бойца культурного и идеологического фронта.

Никогда у мыслящего и подлинно одаренного художника любой отрасли искусства реальное не унизится до натурализма, идейное не будет сухим и бесстрастным.

Как это происходит, не знаю, но знаю, что со сцены чувствуешь, когда твое присутствие интересно, нужно зрителям, когда ты можешь быть на сцене, а можешь и не быть, а иногда будто слышишь: «Довольно тебя! Уходи! Скройся!»

Чаще всего это бывает, когда творчество подменяется ремесленничеством, но случается, правда, гораздо реже, когда, молясь реализму, расшибаем лоб: втискиваемся в сценический образ, забывая о зрителях, о действительности, забывая о самих себе. Нельзя рабски повторять слова драматурга, не понимая, не разделяя мысли, заключенной в пьесе. Нельзя не иметь своих собственных идейных убеждений. Нельзя без устремлений своей личной воли, без своего взгляда на мир, только под суфлерство драматурга, произносить героические монологи. Нельзя находиться на сцене, не владея мыслью «дальнего следования».

Без себя как граждан, патриотов мы безличны, малодушны, бессильны, мы — крохоборы. Зорко глядит народ на нас в гриме и театральных костюмах, освещенных рампой и софитами сцены.

Зрители не только заинтересованы нашими сценическими образами, но вглядываются и в нас, как в людей и в граждан: чем дышите? Кто вы есть?

Не скрыться нам под самым сложным гримом, не утаить своего внутреннего мира в пьесе, самой отдаленной от сегодняшнего дня. Не заслониться «образом».

Ничто поддельное, ничто лицемерное, равнодушное к действительности не прощается нам.

Ведь бывает иногда, что на сцене громко кричим, делаем много резких движений, а зрители не слышат нас, не понимают?

Бывает. Бывает.

Но бывает и другое: когда со сцены театра произносится то и так.

Верной пьесой, верным режиссерским разрешением спектакля, верным исполнением театр достигает единодушия, связующего многих и разных людей в зрительном зале.

Это случается тогда, когда спектакль позволяет увидеть за судьбами сценических героев судьбы государств, народов. Безгранично тогда ширятся мысли, возникающие по поводу спектакля (одновременно у тех, кто на сцене, и у тех, кто в зале), ширятся по кругам и касаются, наконец, безграничных горизонтов мира.

В такие вдохновенные мгновения спектакля зрители в зале и актеры на сцене начинают ощущать себя народом, хотя народ и не всей своей необъятной громадой входит в театр.

Все-таки какое изумительно влекущее дело — профессия актера!

Наша «продукция» — человек.

И актер — человек.

И зритель — человек.

Вот этим-то созданным нами живым человеком — другом или врагом — боремся за лучшее в человеке, за лучшее для человека.

Великие права даны актерам советского театра.

В войне идей, какая идет сейчас в мире, художники театра выходят на передний край.

Оружие актера — мысль и слово. Острое оружие. Им и надо уметь пользоваться, иначе можно ранить близкого друга и оставить невредимым смертного врага.

Пока мы на сцене, в нас не должен умолкать «внутренний оратор», то есть, помимо слов нашего действующего лица, мы без слов передаем зрителям свои взгляды на друга и врага.

«Внутренний оратор» должен быть очень осторожным. Станиславский боялся отношения актера к «образу», он считал это раздвоением сознания. Он находил, что это мешает целеустремленности «образа», что актер, играя негодяя, будет подмигивать зрителям, уверяя их в своей безупречной добропорядочности. Такой актер, по мнению Станиславского, все время будет выбиваться из образа и не сможет верно и ярко действовать.

Друзей и врагов мы обязаны выразить на сцене одинаково конкретно, живо и во всей сложности свойств характера и поведения: театральная маска так же может обезобразить друга, как и обезвредить врага. Создавая женщину — злую или добрую, умную или дуру, друга или врага, — я обязана дать ей жизнь, то есть определить направление воли этой женщины во все моменты ее жизни, выявить ее намерения, цели, обнаружить все связи ее со всем и всеми. Этого требует реализм. И здесь я должна сохранять объективность, быть беспристрастной. «Пусть будет эта женщина!» — приказываю я. Пусть сердце ее: щедрое или скупое, любящее или ненавидящее, прощающее или мстительное, — пусть оно бьется. Пусть бьется, желает, настаивает, пусть отстукивает оно миги существования этой женщины.

Создавая новую роль, новую женщину, я, как мать, прежде всего хочу, чтоб она была живая. Как актриса, являя зрителям свое сценическое произведение, я по-разному освещаю друга и врага. И тут я имею право горячо любить друга и ненавидеть врага. Я имею право на «отношение к образу». Кроме того, я хочу, чтобы зрительный зал ненавидел созданного мной врага и любил вместе со мной моего друга, но я не хочу, чтоб зрительный зал ненавидел меня самое в роли врага. Этого не хотят все исполнители отрицательных ролей. Иначе никто из нас не возьмется за роли врагов.

Образом друга советский актер содействует общему желанию, чтобы друзей стало больше. Разоблачая врага, артист гонит с лица земли все бесчеловечное. Это не дидактика, не проповедь, не агитация, это участие искусства в делах действительности. Мы, актеры, имеем эту возможность. Создавая друга, мы вместе со зрителями как бы говорим своим сценическим творением: «Прекрасный и родной человек! Мы встречаем тебя в жизни, мы повторяем сейчас, здесь, на сцене, твой мужественный образ. Сегодня мы хотим еще раз все вместе поглядеть на тебя. Пусть все больше будет таких, как ты».

И говорим себе и зрительному залу, обличая коварство врага: «Вглядимся в это существо, считающее себя человеком! Оно хитро маскируется, скрывая тавро Каина. Узнаем оборотня под всеми личинами! Не поддадимся его ухищрениям, его метаморфозам! Вон из жизни врага жизни!»

ВРАГИ

Никогда не пренебрегала я отрицательными ролями. Подлых, низких, злых, бесстыдных приходилось изображать мне часто. Я преследовала их со сцены,

как наших злейших врагов. Ни на миг, изображая пакость, не забывала я того, каким должен быть настоящий человек, потому меня не унижал отрицательный «образ». Я думала о моральной высоте, от которой так безнадежно далеки мои «отрицательные» героини. Изображая бесчеловечную, я думала о чертах прекрасной женщины-человека, и мне хотелось, чтоб об этом думали и в зрительном зале.

Какое спокойствие приходит ко мне, когда нахожу подтверждение своей мысли, своему чувству у поэтов прошлого!

В письме к В. А. Жуковскому Гоголь пишет: «Что пользы поразить позорного и порочного, выставив его на вид всем, если не ясен в тебе самом идеал ему противоположного прекрасного человека? Как выставлять недостатки и недостойность человеческое, если не задал самому себе запроса: в чем же достоинство человека? и не дал на это себе сколько-нибудь удовлетворительного ответа. Как осмеивать исключения, если еще не узнал хорошо те правила, из которых выставляешь на вид исключения? Это будет значить разрушить старый дом прежде, чем имеешь возможность выстроить на место его новый. Но искусство не разрушение. В искусстве таятся семена созидания, а не разрушения».

В сравнении с актрисами прошлого за долгие годы сценической жизни сыграла я очень немного ролей, но все же жизнь моя наполнена этими немногими ролями. Они — мои создания. Хочу говорить только о живых. Были у меня неудачные и совсем провальные роли, но слушать о мертворожденных невесело, а говорить о них больно.

Вспоминаю некоторые из своих ролей. О том, что думала, что чувствовала, что делала, чтобы дать им жизнь.

Улита

«Мутно небо, ночь мутна...»

А. С. Пушкин

Спектакль «Тень освободителя» — инсценировку романа Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» — прекрасно поставил Б. М. Сушкевич.

Работал он увлеченно. При его помощи и под его наблюдением пошла я в поход за Улитой. Надо было проложить к ней свою трассу: хоженной дорогой к «образу» не подойдешь. Трудно актеру стать соавтором романиста. Трудно было дать Улите сценическое рождение, ведь она уже давно родилась в романе. Щедрин ослепительно ярко и безукоризненно точно выписал Улиту. Она живет в строках и страницах его книги. Мне надо было переселить ее из книги на сцену.

Роман Щедрина прочла я только один раз. И как-то двойственно при этом он мной читался: с расчетом все в нем запомнить и все в нем забыть. Я вырывала Улиту от читателей, чтоб «явить» ее перед зрителями.

Первый этап работы над пьесой и ролью — работа за столом. В работе за столом достигается некое, хотя бы приблизительное определение психического склада создаваемого тобой человека. Знание внутреннего мира, пружин и рычагов его душевных движений приходит только в результате большого труда,

настойчивых, упорных исканий. В застольный период я, как и все мы, прибегаю к помощи «волшебного “если бы”» (термин Станиславского).

Так было с Улитой. Старалась представить себе: как бы я думала, чувствовала, говорила, «если бы» я была крепостной, «если бы» я жила в богом забытой деревушке, «если бы» я никогда не имела своего угла, не слышала доброго слова, «если бы» и сама я тоже никогда и никому не сказала бы доброго слова, и т. д., и т. д. — так что было бы со мной? Какой бы я тогда стала?

«Застольный» период — необходимая душевная гимнастика, но от скованности воображения меня избавляет только характерность. Характерность внутренняя и внешняя — вот мое «волшебное “если бы”». Да, часто бывает, что к «образу» подхожу я от внешности: воображаю себя то очень худой, истощенной, то, наоборот, грузной, то прямой, то сгорбленной.

Улиту я представила себе сухонькой, как «перекати-поле», но с животиком. Мне казалось почему-то, что она чрезвычайно прозорлива, что почти всегда ест она от бар уворованное, ест тайком, спешит, глотает не разжевывая, и часто давится.

Понимание внутреннего мира Улиты пришло ко мне на репетиции в «выгородке». Оттого что я вдруг согнулась в три погибели, оттого что руки у меня удлинились, стали почти как у обезьяны, оттого начал складываться во мне и соответствующий этому физическому облику особый строй мышления.

Улита в душевном смысле — слепорожденная. Всю свою жизнь была лишена она правды, радости, чистоты, нежности. Так безнадежно слепа душой она, что и не постигает даже, насколько ужасна, насколько темна ее жизнь.

Когда я сообразила это, мысль моя стала работать дальше. Словно без моего ведома и без всякого моего труда накопились во мне все новые и новые знания о постыдной жизни Улиты. Сознание мое работало, как крот. Оно вышвыривало мне «на-гора» из глубины своих раскопок новые и новые сведения об Улите. Через ощущение уродливой оболочки, через телесный футляр я начала видеть Улиту и изнутри.

Встало пред глазами и все вокруг Улиты: серое небо, убогая деревушка, «косячатые» окошки, лучины в избах. Почувствовалась мной тоска ночей, тех деревенских российских ночей крепостного права, когда тянет за душу вой не то собак, не то волков... Эти ночи и загасили все человеческое в Улите.

Умирает брат Головлева Павел... Я — Улита стою у его изголовья. Жалею ли я умирающего? Наоборот! Сержусь, что так непристойно долго задерживается он в живых. Слова: «Преставился батюшка мой», — произношу с таким удовлетворением, будто Павел Головлев слишком долго хитрил со мной и только теперь, мертвый, прекратил наконец меня надувать.

Руки мои грубые, с негнушимися пальцами, дотрагиваются до лица умершего, большим пальцем я прикрываю веки его глаз. Делаю это привычно, даже мастерски, будто уже много-много раз вот так закрывала я глаза покойникам, и ничего мне не страшно при этом и никого мне не жалко.

Смерть человека обычно вызывает у живых ужас, отчаяние или сострадание. Улита же недовольна задержкой кончины Павла Головлева. Недовольство тем, что человек не умирает, это отклонение от обычной логики, алогизм, но

отклонение от общепринятого — логика Улиты.

Нелогично быть жестокой к ребенку, нелогично считать, что для крепостной девушки «щастье» стать кратковременной забавой барина, но все это вполне закономерно для Улиты.

В гриме и костюме Улиты была я грязная, осклизлая. Товарищи, встречаясь со мной за кулисами, чуть не вздрагивали: «Фу ты, гадость какая!» Меня же Улитино безобразие устраивало, оно ей «сродни».

Я поняла: кто — Улита, какая — Улита, то есть «зерно» Улиты, чего она хочет, какого страшного для нас, но ей желанного счастья она стремится достигнуть. Раба — она хочет власти, наслаждения властью над еще более, чем она, беззащитными. Я поняла направление ее воли почти в каждом миге ее жизни. В сплошной тьме нравственного облика Улиты я обязана была обнаружить причины возникновения такой бесчеловечности в человеке, но не для того, чтобы оправдать ее, а для того, чтобы растолковать ее себе и зрителям.

Я оставила Улите (старухе!) косу — крысиный хвостик сидящих волос с подобием бантика на конце. Коса — символ девичества, но... девичество на шестом десятке! Вот что как-то объясняет душевную омертвелость Улиты.

Будь она женщиной, матерью, узнала бы не только женские обиды и тягости, но испытала бы и безмерную, извечную радость материнства. И это, быть может, «воздвигло бы ее во человека»?!

Маникюрша Тамара

(В пьесе Ал. Файко «Евграф — искатель приключений»)

Роль начиналась с вопроса клиенту-ухажеру: «Чем это вы себе ноготь так испортили?»

На первых репетициях мне было стыдно не только произносить эту фразу, но и сидеть рядом с актером, исполнявшим роль клиента, и держать его руку в своих руках. Мне хотелось победить стыд и гнетущую робость, и я взмолилась к «волшебному “если бы”». Без устали спрашивала себя: «если бы» я была маникюршей в захудалой парикмахерской, «если бы» в мой кругозор входили только наряды, мужчины, кино, конфеты, подруги, обрывок опереточной арии, папироска, «если бы» я сознавала себя «неотразимой», — то как бы я сидела за маникюрным столиком? Как бы говорила с «поклонником»? Но волшебное «если бы» на этот раз бездействовало, безмолвствовало.

И вдруг, именно в минуту моих горьких упреков коварному «если бы», репетиция «пошла». Почему пошла? Что случилось? Влезла ли я в голову Тамары? Или сознание Тамары заняло «жилплощадь» моей черепной коробки? Не знаю, не помню, но знаю, что репетиция «пошла» с того момента, когда я почему-то (от безнадежности, что ли?) ощутила себя совершенно свободной от гнета каких бы то ни было мыслей. Мой жизненный горизонт сузился настолько, что в нем, кроме столика, руки, ногтей сидящего передо мной мужчины и напильника в моих пальцах, ничего больше не осталось. Актер, репетировавший роль клиента, перестал быть для меня тем, кем он был на самом деле. Обычное скрылось за какой-то дымкой. Глаза клиента, как мне «вдруг» (в такие секунды

все — «вдруг») показалось, стали смотреть на меня с тем особым значением, на какое как раз и рассчитывала Тамара. В ответ на его «влюбленный взор» вздернулись мои брови, презрительно сложились губы, и с капризной интонацией и с неожиданной шепелявостью выпорхнули, почти помимо моей воли, слова: «Тчем это вы себе ногоць так испорцыли?» Я услышала исходящий из меня совсем незнакомый мне голос и вверилась ему так, будто всю жизнь был, есть и будет у меня именно этот голос, и будто привычно, даже обязательно для меня именно такое небрежно-фатовское произношение некоторых букв.

Вот эта сцена:

(Попытаюсь выразить речевую характеристику в репликах Тамары).

4-й клиент. Так почему вы молчите?

Тамара. Тчем это вы себе ногоць так испорцыли?

4-й клиент. Тамарочка, как же вы решаете?

Тамара. А вы цыш! (тише!)

4-й клиент. Ну?

Тамара. Если Лольки не будет — я не прыду.

4-й клиент. На что вам Лелька — не понимаю.

Тамара. Инатче меня не устраивает.

4-й клиент. Ну, ладно, я ее позову. Придете?

Тамара. Руку не дзергайце!

4-й клиент. Тамара, вы придете?

Тамара. Опустите пальцы в воду, грызжданин!

Эти «цы» вместо «ти» «дзе» вместо «де», «тче» вместо «че», «фш» вместо «шь» изменили не только мою речь, но и мое самочувствие и всю мою психику, изменили, хотя и сами-то они возникли от какой-то внезапной перемены в моем самочувствии.

Если поймешь роль хоть в одном миге ее жизни, то, значит, привит уже тебе ее «глазок». И все равно, через что: через звук ли голоса, через особый ритм физического движения, через специальное ли произнесение букв, но если поймешь часть, — поймешь постепенно и все в роли. Ухвачено звено, которое даст тебе когда-нибудь владение всей цепью. Долго ли, коротко, но уяснится тобой весь ход мыслей, весь строй характера «образа», обозначится четко магистраль волевого движения, разоблачится сквозное желание и сквозное действие. Основное желание маникюрши Тамары — властвовать над поклонниками. Вся воля Тамары направлена на осуществление этого желания.

Тамара (*перед зеркалом мажет губы и напевает*).

«Сильва, ты меня не любифш,

Сильва, ты меня погубифш».

И поет и красит рот — все только для того, чтоб властвовать, чтоб покорять, чтоб множить поклонников, рабов ее — Тамариной красоты.

В этом образе, как и во всякой роли, я жила двойной жизнью. Как Тамара, я ощущала себя «неотразимой», была предельно удовлетворена своим женским

всемогуществом. Как актриса и человек, я срывала с Тамары маскарадную маску самообольщения и обнажала убожество ее души, делала очевидным искалеченное ее сознание.

Изредка, но еще до сих пор встречаю людей, которые помнят Тамару и относятся к ней, как к бывшей на самом деле, как к живой. В глазах людей при этом мелькает «смешинка».

В сегодняшний день врагов надо выражать иначе, чем вчера, меняется температура отношения к врагу.

Вот, например, Улиту когда-то я изображала не щадя, а все же зрители чувствовали, что Улита — страшный сон нашего прошлого, исчезнувший с рассветом: вместе с тяжким чувством зрители вновь оценивали, как далеко ушла от них тьма крепостного права, какие светлые перспективы открываются перед ними сегодня.

Театр имеет силу напоминать минувшую судьбу родной земли. И это нужно делать, чтобы зрители больше ценили достигнутое. Театру нужно угадать, под каким углом пьеса прошлого отразится сейчас, — тогда театр получает возможность выставить творение классика на «всемирные очи» и вновь обрадовать зрительный зал не только художественной красотой неувядаемого творения, но и его идейной силой, силой «старого, но грозного оружия».

Пьеса классика, поставленная театром в новом ракурсе, и сам классик, как живой современник, становится рядом с людьми сегодняшнего дня.

Помню Ивана Михайловича Москвина в спектакле «Смерть Пазухина». Премьера состоялась в 1914 году. (Я играла в этом спектакле Леночку Лобастову.) Особенно ярок Пазухин — Москвин был в последний момент спектакля, когда, обезумев от свалившегося ему на голову богатства, сгребал он к себе деньги и вещи, повторяя одни и те же слова: «Все это мое! И это мое, и это мое — все мое!» (Слово «мое» Москвин произносил на «о»).

И в 1914 году Москвин не жалел красок и силы своего артистического дарования, чтоб выпукло передать произведение великого сатирика.

Лет через двадцать я как зрительница пришла на «Пазухина». И снова услышала москвинско-пазухинское: «Все это мое! И это мое, и это мое — все мое!»

Но разница по сравнению с первыми спектаклями была огромная — и в Москвине и в зрительном зале.

Если в 14-м году Москвин говорил об одном купце Пазухине, только об одном, то в 30-х годах, оставаясь одним купцом Пазухиным, Москвин сражался с собственничеством, стяжательством, корыстью всех купцов Пазухиных. По-другому, совсем иначе, чем в 14-м году, ощущал себя на сцене Москвин в 30-х годах. По-другому чувствовал он людей в зрительном зале. По-другому нес эстафету художника. Смотрел вместе со зрителями на прошлое с точки зрения достижений настоящего и великих целей будущего. И Щедрин зажил среди советских людей, зажил потому, что и актеры на сцене и каждый человек в зрительном зале (кто меньше, кто больше) ощутили уже светлый смысл слова «наше» вместо пазухинского «мое!».

Воплотившись как актер в Пазухина, Москвин как советский человек присутствовал на сцене собственной сердечной мыслью своей. С особой силой, с своей силой, не только от Щедрина, выявил он бесстыдство купца Пазухина, звериную сущность его, чтобы, по контрасту с этим, великие преобразования нашей жизни, благородные сдвиги в сознании советских людей стали бы особенно очевидными.

Чем деятельнее разум артиста, чем горячее сердце, чем больше привержен артист действительности, тем шире границы художественного его влияния.

Конечно, к врагам, как человек и актриса, я не могу отнестись милосердно, хочу их наказать, хочу им наказания. Мера кары равна мере преступления. Так, например, маникюрше Тамаре я не предъявляла серьезных обвинений. Стоило только показать ее, пришедшую в парикмахерскую утром, после бессонной ночи, всю слинявшую, и этого было достаточно, а может быть, даже чересчур: Тамара молода, духовная жизнь ее убога, вот она «в замену счастью» выдумала себе себя — властительницу над мужскими сердцами. Минула ночь. А утро серое... На улицах слякоть. Пальтишко на ней не так чтобы теплое: поддельный мех ягуара только для красоты. Впереди одна реальность: ногти, ногти, ногти... Так разве это не наказание сверх меры?

Но есть враги, которым не придумаешь казни, в особенности, если враг современен, если он в мире сейчас.

Эрна-Амалия Курциус

В пьесе бр. Тур «Особняк в переулке» я исполняла роль Эрны Курциус — фашистки, штурмбанфюрера, преступницы, арестованной в восточной зоне Берлина.

Премьера спектакля «Особняк в переулке» была в 1949 году, когда уже в полном разгаре шла так называемая «холодная война».

Я хотела каждым спектаклем «Особняка в переулке» говорить с нашими зрителями о низости, о бесчеловечности поджигателей войны. Моя личная ненависть к фашизму побуждала меня достовернее изображать страшное существо Эрны Курциус, охваченное истерией войны. Я не удовлетворялась бы только личиной врага, напыленной на себя, — ведь временем действия были не «святки», и не с ветки новогодней елки взяла бы я маску гиены.

Кто из нас может забыть фашистское нашествие?

Кто из нас забудет рев самолетов, несущих смерть и разрушение нашим городам и населенным пунктам? Кто может изгнать из памяти ночные улицы наших городов, по которым шагали маленькие ножки детей, уводимых родителями в бомбоубежища, в «щели»?

И вот мне нужно было изобразить одну из тех, кто насылал смерть миролюбивым народам.

Воплощать Эрну Курциус, в особенности вначале, было очень страшно. После одного из спектаклей «Особняка в переулке» Николай Боголюбов посоветовал мне «меньше дрожать губой». Да ведь нижняя губа у меня дрожала сама по себе и с такой силой, что приходилось прикладывать пальцы ко рту,

останавливать дрожание.

В моей первой студийной роли Матильды Босс я была хозяйкой «губы», теперь «губа» мне отомстила!

Ужасно было погружаться в трясину внутреннего мира Эрны Курциус.

Как Эрна Курциус я на допросах должна была бороться за существование. «Мне» нужно было заметать следы своих черных деяний, увилывать в ответах на талантливо поставленные советским следователем вопросы. Мне помогало выполнить тяжелую миссию сценического воплощения фашистки то, что, вызывая ненависть зрительного зала к Эрне Курциус — поджигательнице войны, тем самым я принимала участие в борьбе сегодняшнего дня за мир мира. Иначе я не отделила бы себя барьером артистизма от этого выродка. Иначе во тьме и безумии внутреннего мира Эрны Курциус я могла бы задохнуться.

Вот я стою у порога сцены.

Сейчас мне, актрисе, надо сделать несколько шагов по плоскости, так как никакого материального порога нет и в помине, а штурмбанфюреру Эрне-Амалии Курциус надо войти в кабинет советского военного следователя майора Каштанова (его с подъемом душевным исполнял Владимир Романович Соловьев). Сложное состояние пред выходом на сцену — пререкание между «образом» и исполнительницей. Должен победить «образ». Эрне Курциус нет дела, что испытывает советская актриса, ее воплощающая. Она должна так отвечать на вопросы следователя, чтобы избежать высшей меры социальной защиты.

Эрна Курциус, как никто, разбирается в кодексе законов и постановлениях военных трибуналов. Она не сомневается, что майор Каштанов тоже знает свод законов.

Стою. Дрожу... Вот близится реплика, по которой «я» должна войти в кабинет Каштанова. За «мной» послан дежурный:

— К допросу!

Много свершено Эрной Курциус преступлений. Сейчас она увидит своего судью. Смертный холод распространяется по телу.левой рукой прижимаю «я» левый борт пиджака, как бы защищаясь от неизбежного и смертельного нападения. Правая же рука — в кармане клетчатого мужского пиджака. В этой руке — решение обороняться до последнего. Эрна Курциус — хищный и хитрый зверь, и все повадки ее — повадки хитрого и хищного зверя. Как атомную энергию поджигатели войны предполагают пользоваться как орудие массового истребления, а не в созидательных целях, так и человеческим разумом пользуется Эрна Курциус только для обмана, укрывательства, спасения своей презренной жизни.

Я долго искала внешнее выражение сущности Эрны Курциус. На мне был светлый «тевтонский» парик. Мой длинный нос подвергся деформации с помощью прозрачной ленточки, его укорачивающей, и небольшого комка гуммоза, придавшего моему профилю «скалистый» вид. Ключком прозрачного тюля я сплющивала ноздри. Было тяжело дышать, но мертвенность, какая сообщалась лицу узкими и недвижными ноздрями, стоила того.

Платье было темно-зеленое, очень простое. И был накинут сверх платья

мужской клетчатый пиджак — мне казалось, что арестована была Эрна неожиданно для себя. И во внезапности она накинула пиджак одного из своих взрослых сыновей. У Эрны есть сыновья, но она их сама ввергла в бойню — военные чины и звания ей дороже сыновей.

Главное, что выражало биографию и характер Эрны, были тяжелые коричневые, мужские же, бутсы. Берсенев увлек меня этой формой обуви. И была «я» в коричневых кожаных перчатках. В наружности Эрны Курциус было соединение истерической, почти психопатической женщины и чего-то, противоречащего образу женщины: военные бутсы, почти мужская военная выправка.

Я искала в Эрне Курциус глаз, выражающих холод цинизма и суету безумия. Она мертва для добра, эта гадина. Ее ненависть к прекрасному, свободному, живому доведена до белого каления. И мысли ее отравны, и голос ядовит.

Не только свою мерзкую жизнь защищала она, но ей надо было скрыть от следователя место, где замурован архив с секретными бумагами, с планами новой войны, списки лиц, заинтересованных в новой интервенции. Вот с чем шла на допрос штурмбанфюрер Эрна Курциус.

Когда в первую генеральную (для «пап и мам») я показалась на пороге со смелостью висельника, мне очень сильно зааплодировали в зале. Это сочли скандальным. Как? Аплодисменты фашистке?

В полном согласии с Берсеневым некоторыми изменениями мы добились молчания зала при выходе Эрны. Быть может, через два-три спектакля аплодисментов не было бы и само по себе: ведь зрители последующих спектаклей не знали меня лично, а видели только ненавистную гадину. Они не отделяли исполнительницу от «образа».

Это не легко — испытывать на себе ненависть зрительного зала. Актеры не стали бы играть отрицательные образы, если бы своеобразную радость им не доставляло то, что ненависть призывают они по воле своей к образу, ненавидимому и актером. Только при этом условии отрицательный образ перестает быть гнетущим, неэстетическим, а делается художественным произведением.

Актеру не нужно быть «образом». На время спектакля должно становиться образом. Быть и становиться — огромная разница. Ведь если быть, тогда надо действительно заснуть, когда засыпает образ, умереть в миг, когда по какой-то причине умирает образ, сойти с ума, раз безумствует образ. Мы, конечно, не удовлетворяемся тем, чтобы только казаться «образом», мы не хотим быть симулянтами вместо творцов, но, если совсем стереть границу между собой и «образом», то не будет ни искусства, ни мастерства, а начнется галлюцинация.

Переходя порог сцены, я чувствовала, что Эрна Курциус идет на суд нашего зрительного зала.

Я искала в себе то равновесие, чтобы одновременно выходить Эрной Курциус на допрос к следователю майору Каштанову и выводить на суд советского народа не только цинизм и безумие одной Эрны Курциус, а цинизм, безумие всех поджигателей войны.

Враждебно отношусь я к формальному «деланию» ролей, к актерскому штукарству, к сценическому шулерству. Верую, — только умело затронутая актером его же творческая природа обнаружит в «образе» все потаенное, раскроет в нем все до дна души. Тем не менее я часто бываю обвиняема именно в штукарстве и в формализме как в прессе, так и своими товарищами по театру. Хорошо, что, огорчая меня, это все же не отнимает убежденности, что моя профессиональная совесть чиста.

Не «бирманской штучкой» было одно физическое движение в роли Курциус, и я хочу сказать несколько слов о нем.

Советский следователь ошеломил Эрну Курциус, назвав фамилию немецкого летчика, которую Курциус так упорно пыталась засекретить. Допрос кончен. Следователь нажимает кнопку звонка — в дверях конвойный. Эрна оглядывается на следователя — может быть, он задаст ей еще вопрос?

«Все», — отрезает следователь. Эрна делает крутой поворот и левой ногой в тяжелом ботинке, поднятой почти под прямым углом, отчеканивает шаг. Поворот Курциус резок, стук ноги тоже резок, но это не «эксцентрика» и не театральный «трюк». В хроникальных фильмах я видела, как шагали гитлеровцы, как высоко вздымались ноги этих манекенов, и мне захотелось виденное выразить «шагистикой» штурмбанфюрера Эрне-Амалии Курциус.

Может быть, все, что я описываю сейчас, и в малой мере не получалось так на сцене, но я говорю об искреннем устремлении своем жить «в образе» и воздействовать «образом», что помогало не штамповать роль при очень частом ее повторении.

ДРУЗЬЯ

«Но, когда уже одна чистая правда стала его (писателя. — С. Б.) предметом и дело касается того, чтобы прозрачно отразить жизнь в ее высшем достоинстве, в каком она должна быть и может быть на земле и в каком она есть покуда в немногих избранных и лучших, тут воображение немного подвигнет писателя; нужно добывать с боя всякую черту»²⁵.

Стремление русского реалистического искусства всегда неизменно: чтобы человек стал справедливей и человечней, чтобы краше стала жизнь.

К этому, изображая уродство человека и жизни, стремились и такие беспощадные к этому уродству сатирики, как Гоголь и Салтыков-Щедрин.

Не сбился второй том «Мертвых душ» у великого патриота и писателя: стояли пред его глазами «бедность да бедность, да несовершенство нашей жизни».

Державная воля советского народа направлена к тому, чтобы богаче и совершеннее стала наша действительность и человек в ней.

Растет материальная и духовная мощь советского народа. И лучшие люди его не могут быть названы «избранными» — так их бесчисленно много, наших

²⁵ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений. Изд-во Академии наук, т. XIV, стр. 216.

лучших людей.

Советским художникам не надо искать образов, вдохновляющих на создание положительного героя, а просто надо отразить тех, кем полна и жива наша земля.

Мы, актеры и режиссеры, зависимы от драматургии. От драматургии зависит наша возможность обильно явить на сцене положительного героя.

В линейном чертеже драматурга, в строчках его пьесы, должна существовать хотя бы в зародыше данность третьего измерения, возможность жизни положительного образа.

Зрители не верят нимбам над головами иконописных святых, тем более они не поверят человеку пьесы и сцены, который лишен соблазнов и борений.

Лучший наш человек должен быть показан в борьбе за лучшее. Борьба эта может быть с явлениями внешнего мира, она может вестись человеком с самим собой, с внутренними противоречиями, которые несет с собой жизнь.

Важно, чтобы человек переборол соблазны, чтобы, стоя на жизненной перекрестке, выбрал верную дорогу, — в этом высшее достоинство человека, в этом его великая ценность.

Мне не часто поручают положительные роли, поэтому с таким трепетом я отношусь к ним, с такой нежностью и таким страхом — чтоб не исказить любимые черты.

Я попытаюсь рассказать о том, как работалось и что чувствовалось мной уже на сцене в роли Анны Георгиевны Греч в пьесе Константина Симонова «Так и будет».

Анна Георгиевна Греч

«Вы можете верить мне вдвойне: во-первых, я не молода, а главное, я прожила не слишком уж счастливую жизнь».

(Из роли).

Трудно втиснуть мир пьесы в узость короткого пересказа ее содержания, но без этого непонятно будет мое повествование о роли.

Так вот: на одной из московских улиц в одном из московских домов жил инженер-строитель Дмитрий Иванович Савельев. В середине 1941 года он отправил жену и маленькую дочь в Друскеники — пограничный курорт — и потерял их навсегда.

На фронте Савельев был тяжело ранен, но возвращен к жизни хирургом Анной Георгиевной Греч.

Во время кратких отпусков Савельев не заглядывал в свою заброшенную московскую квартиру — он боится ее мертвой пустоты.

Но в один из своих приездов в Москву Савельев, не найдя пристанища в гостинице, принужден вспомнить, что есть у него «пепелище». Ключ от квартиры сохранился у Савельева, и им открывает он входную дверь... А там живут. Из разбомбленного дома в квартиру Савельева переселили профессора

Воронцова с дочерью Ольгой — студенткой строительного института. Новые хозяева квартиры уговаривают Савельева остаться. Он соглашается. Остается.

И случается то, что так легко может случиться, если печален хороший человек, а молодая хорошая девушка хочет заставить его вновь улыбнуться жизни.

У Ольги тоже есть тяжелые воспоминания: тому три-четыре года ее безнадежно любил молодой студент Виктор; Ольга не разделяла его чувств. Но, когда Виктор отправлялся на фронт (Ольга его провожала), в минуту расставания она дала Виктору обещание, что станет его женой. Виктор улыбнулся ей грустной и нежной улыбкой. Виктор не вернулся... Ольга терзается, вспоминая прощальную улыбку горячо любившего ее человека, чувствует себя виновной.

Есть у Ольги поклонник, Сергей Сеницын — талантливый инженер-строитель, но «душа у него средняя, небольшая, не по таланту», — так отзывается профессор Воронцов о своем, быть может, будущем зяте.

Ольга не любит Сеницына и не скрывает этого от него самого. У Ольги возникает чувство к Савельеву. Оно взаимно, но Савельев таит нежность к Ольге, он чувствует себя отжившим: «У меня седая голова»... И это верно — у него серебрятся виски.

Ольга не признает его старости: «Я не вижу у вас ни одного седого волоса!..»

Тут возникает сложность: Савельев много значит и для Анны Георгиевны Греч.

Можно ли с полной уверенностью сказать, что она любит Савельева? Нет.

Можно ли утверждать обратное — что не любит? Тоже нет.

Но все же!.. Все же!..

Почему пучок гладиолусов в планшете майора медицинской службы Анны Георгиевны Греч, когда она приходит навестить Дмитрия Ивановича Савельева, телефонным звонком им извещенная о его приезде? Почему? Просто ли, переходя площадь, остановилась на углу, привлеченная красками этих красивых цветов позднего лета?

Для себя их покупает Анна Георгиевна?

Или для Савельева?

А если для Савельева, то в каком качестве преподносятся ему цветы?

От врача — пациенту?

От друга — другу?

Или иначе?

Не об одном Савельеве, а и о себе говорит Анна Георгиевна: «Когда человеку за сорок лет, когда у человека в жизни было много горя, ему трудно поверить в возможность счастья — труднее, чем другим. И даже когда он видит возможность счастья, то все еще думает, что ему это только кажется. Ему страшно ошибиться. Подумать — да, а потом увидеть — нет».

Зрители спектакля «Так и будет» так и не узнавали, кому предназначались цветы, внесенные в комнату пожилой седоватой женщиной. Ведь, кроме Савельева, в комнате был еще полковник Иванов, приехавший в Москву для получения боевого ордена. Полковник Иванов тоже побывал на операционном

столе. Анна Георгиевна приветствует своего пациента. Планшет с цветами остается на письменном столе.

Конечно, Савельев рад «мне», врачу, вернувшему его к жизни. Конечно, он — друг «мне». Конечно, он любит «меня». Полковник Иванов уходит на кухню раздуть самовар, а «я» и полковник Савельев (И. Н. Берсенеv) под руку делаем несколько шагов по комнате.

Несколько фраз, несколько шагов по комнате под руку и вместе.

Но стук! И молодой женский голос: «Можно?» «Я» чувствовала, как рука Савельева «покидает» «мою» руку...

Не знаю, понимал ли И. Н. Берсенеv, игравший Савельева, жестокость этого движения?

Как он смотрит на эту молодую девушку! (Ольгу играла Валентина Серова. Я считала Ольгу ее лучшей ролью.) Да как она смотрит на него! Нас знакомят.

Ольга. Дмитрий Иванович вчера так воинственно говорил о вас: «мой друг майор»...

«Я». ... что вы представили себе меня гвардейцем с усами? Я вынимала из перчатки пудреницу и пудрила нос со словами из пушкинского «Гусара»: «Скребницей чистил он коня».

Любовь, едва-едва возникающая, все же чувствуется, видится, слышится. «Я» — Анна Греч знаю уже, что «я» здесь лишняя. Но надо было «мне» пить чай со всеми вместе, надо было принимать участие в разговоре... Надо, надо! Держись, Анна!..

А тут еще полковник Иванов брякнул: «Оля, слушайте, выходите за него (за Савельева) замуж!» — Держись! Какое отношение к тебе может иметь эта шутка? Никакого. Но как хорошо, что есть возможность уйти под самым простым предлогом. За полковником Ивановым пришла машина: «Петр Иванович, подбросите меня на машине?..»

(У Симонова Греч говорила полковнику Иванову «ты», я же обращалась к нему на «вы»).

Ольга (к Греч). И вы уезжаете?

А «я» в это время замечала цветы, оставленные «мной» на письменном столе. Вопрос Ольги требовал ответа. «Я» быстро отвечала: «Да», — извлекала цветы из планшета и, подумав мгновение, оставляла их у портрета девочки, вероятно, погибшей девочки — дочери Савельева. (Воронцовы сохранили в целости все вещи, бумаги и фотографии Савельева).

«Я» была уже у дверей, когда «меня» останавливала мольба в голосе Ольги: «Не уезжайте!»

«Что?» — как-то вырывалось у «меня».

Ольга. Не уезжайте... Мне так хочется поговорить с вами.

«Я». С удовольствием, но... у меня завтра уж очень рано госпиталь. Надо поработать, подготовиться.

На лице Ольги — Серовой отражалась глубокая горечь обиды.

«Я». Но я здесь буду не раз, пока Дмитрий Иванович в Москве.

Ольга. А ко мне?..

«Я». Что?

Ольга. Ко мне вы придете?

«Я». К вам?

Ольга. Придете?

«Я» вглядываюсь в душу этой раньше незнакомой мне девушки. Глаза Ольги смотрели на «меня» с доверием — «я» сердилась, гневалась на самое себя: ревность? В «мои» годы — ревность? Не смей! «Я» протягивала Ольге руку: «Приду! Обязательно приду!»

«Я» — у двери. «Я» — за дверью.

Я — человек и актриса — представляла, что должна была испытывать Анна Георгиевна, сидя в машине с говорливым полковником Ивановым: он все говорил, говорил громким голосом, она должна была ему отвечать, и отвечать впопад, впопад на то, что не достигало ее сознания. Ее сердца. Оно было охвачено болью, острой, нестерпимой... Разве надежды спрашивают разрешения? Разве они считаются с чем бы то ни было?

Разве надежды на «Да» не возникают чаще всего у тех, судьба которых не скупится на «Нет»?!

И все же я — человек и актриса — не захотела, чтобы женщина наших дней тянула руку за милостыней.

В роли Анны Греч я впервые за всю сценическую жизнь надела военную форму. Гимнастерку и юбку мне сшили в костюмерной Театра имени Ленинского комсомола, а шинель достали военную, солдатского сукна; это много значило для меня. Мы начали работу над пьесой «Так и будет» в 1944-м году. Победа была близкой, но шли еще тяжелые бои. На полях сражений, защищая независимость Родины, бойцы, командиры Красной Армии не жалели жизнью.

Солдатское сукно шинели не могло не вызывать душевного подъема. Еще в работе за столом я решала, какой должно мне выразить женщину в одежде бойца Отечественной войны. Было в нашем отношении к создающемуся спектаклю что-то чистое, как ключевая вода, без примесей актерства, без мути эгоизма — уж очень трогала и волновала тема пьесы и очень хотелось выразить ее со сцены достойно и жизненно.

Постановщик спектакля Берсенев — реалистический художник, он не выносил отрыва от земли, даже если речь шла о самом-самом высоком.

Мы не захотели становиться на котурны, мы хотели достигнуть достоверности высокого в его строгой простоте.

Об этом думали сердцем Берсенев — полковник Савельев, Марута — полковник Иванов, Лобызовский — Каретников, адъютант Савельева. Рюмина — Надя, старший сержант, об этом думал и мальчик-подросток из электроцеха театра, игравший роль Вани, воспитанника Савельева, и наши «штатские»: Вовси — профессор Воронцов, Серова — Ольга, Кручинина — тетя Саша, Вайншельбаум — Чижов, домуправ. Сергей Синицын — единственный образ пьесы «Так и будет», наделенный драматургом отрицательными качествами малодушия, но артист Дмитрий Алексеевич Иванов, изображая ему несимпатичный образ, все же был охвачен общим горячим порывом.

Симонов вносил в нашу работу над его пьесой живое ощущение времени

действия ее: он приезжал в Москву на наши репетиции с фронта и, побыв с нами два-три дня, снова возвращался на фронт.

Мы верили нашему драматургу. Он заслуживал нашей веры. Мы верили жизни действующих лиц пьесы. Мы хотели жить жизнью этих людей, созданных не только драматургическим даром Симонова, но утвержденных нашей действительностью, высоким подъемом советского народа в грозную, но героическую эпоху Отечественной войны.

Будто бы донельзя прост сюжет пьесы, но нет, было что-то такое человеческое и поэтическое в ней, что спектакль «Так и будет» жил долго, сильно и навсегда молодо и ясно.

Это ничего, что в прессе не выразили особой симпатии ни пьесе, ни спектаклю; мы — режиссер и актеры — любили пьесу и спектакль, и зрители большей частью любили нас в спектакле.

Никогда не забуду одного нашего зрителя — Михаила Гаркави. Он пришел к нам за кулисы после одного из представлений и произнес: «Это как Шекспир!» Мы подумали, что Гаркави «хохмит», но на глазах его были слезы.

Берсенев — постановщик спектакля — трактовал пьесу, как лирическую комедию; комедия — и вдруг слезы? Почему?

Вот именно потому, что без напыщенности, без театрального пафоса одиннадцать актеров говорили своими образами об очень высоком и всенародном: о горячем патриотизме советских людей, об их воле к жизни, об их стойкости в сопротивлении унынию. Будто совсем просто и с улыбкой спектакль говорил о мощи вооруженных сил народа — на фронте и в тылу.

Я утверждаю это, имею право утверждать — без ощущения такой «сверхзадачи» мы не могли бы живо играть пьесу сотни раз, мы бы остыли и механически повторяли бы отжившие движения, умершие чувства.

Возвращаюсь к своей роли теперь, после того, как рассказала о творческой атмосфере работы над всем спектаклем.

Получив роль Анны Греч, я оглядела ее жизненное положение и ее жизнеощущение. Она одинока: «Я человек одинокий». «Я иду домой одна!» Она не из удачниц: «Во-первых, я не молода, а главное, прожила не слишком уж счастливую жизнь».

Анна Греч питает нежность к Савельеву, к тому, кто считает ее лишь прекрасным хирургом, лишь фронтовым товарищем и другом. Она чувствует, что у Савельева зарождается, растет и будет крепнуть любовь к Ольге. Ей тяжело, ей больно, но Анна Греч утверждает, что «раны затягиваются», что таков «благословенный закон жизни».

«Греч (*Ольге*). Иногда смотришь на какую-нибудь ужасную рану и даже ты, врач, не веришь, что она затянется. И все-таки затягивается».

Должна сказать, что кое в чем, будто бы незначительном, но для меня чрезвычайно важном, я не согласилась с К. Симоновым и его очертаниях образа Греч.

Не согласилась я с тем, что Греч курит, с тем, что она может сказать Савельеву: «Будь любезным кавалером!»

Вызывало мой протест то, что на замечание Савельева: «А я думал, ты хоть

тут, в Москве, в штатском», — Греч (по первоначальному варианту), помимо верного объяснения, что привыкла к гимнастерке и шинели, добавляла: «И потом военная форма вообще мне больше идет. Не правда ли?»

И на вопрос Ольги (уже в последней картине): «А вы верите что я его (Савельева) люблю?», — я не захотела отвечать: «Верю, девочка», — а ответила после короткой паузы: «Во всяком случае, я хочу верить».

И Симонов и Берсенев с удивительной легкостью пошли мне навстречу и не рассердились, когда я их упрекнула, что они, оба такие удачливые, красивые, недооценивают, не могут оценить красоты и силы душевной в пожилой и некрасивой женщине, и потому пусть разрешат мне взять ее под особую защиту.

Я решила как человек и актриса не показывать Анну Греч, пораженную жизненной невзгодой, а показать ее — победившую и победительную, хотя и раненную несбывшейся, от самой себя скрываемой надеждой на счастье. К этому решению меня подвинула фраза из «Войны и мира»: «Раны душевные, как и раны физические заживают только изнутри выпирающей силой жизни». Этой фразы не было сначала в пьесе Симонова: ее посоветовала вставить Гиацинтова, на что с радостью пошли и драматург, и режиссер, и я — ведь эта фраза послужила мне точкой опоры в построении образа Анны Греч.

«Раны душевные, как и раны физические, заживают только изнутри выпирающей силой жизни» — вот этой именно силой жизни так прекрасна советская женщина и советский человек Анна Георгиевна Греч.

Она знает жизнь, людей, знает, что в соперничестве с молодой Ольгой неизбежно проиграет. Она и не вступает в борьбу с Ольгой, но вступает в борьбу с собой. И одерживает победу. Она отказывается от ложных надежд на личное счастье и тем сохраняет женское и человеческое достоинство.

Меня увлекал стоицизм Анны Греч. И все вспоминалась как антитеза моей героини какая-то особа из пьесы Чирикова или Найденова: безнадежно в кого-то влюбленная, она занудливо и жалобно зовет предмет своего обожания на прогулку по... кладбищу!..

Росла моя воля к тому, чтобы выявить в Анне Георгиевне «выпирающую силу жизни». Что же давало Греч эту непобедимую силу?

Призвание. Профессия. То, чем одарило женщину советское государство. Чувство, что ты нужна, что прожитый день, кроме утраты, несет частицу приобретения — опыт.

Анна Греч — хирург. И, мне верилось, хирург талантливый.

Хирургия — величайшее из твореств.

За время, что я «сестрой» провела в госпитале Художественного театра в империалистическую войну, мне (хотя в самой крошечной степени) довелось испытать чувство врача. Помню, как при перевязке загрязненной раны в нас, «сестрах МХТ», рождалось особое чувство, так похожее на творческое. Так хотелось скорей помочь тому, кто зависел от нас. Как после перевязки смотрели они на нас! Эти глаза, эту бледность лица извлекла я из запасов памяти, когда начала работать над ролью хирурга Анны Греч. От мастерства ее рук зависят здоровье и жизнь людей. Желание удержать жизнь, вернуть здоровье — разве не может это стать всепоглощающим?

Ведь Анна Греч из тех, «кто спасает чужие жизни и не щадит своей».

Бывали такие спектакли, когда верилось, будто у меня с Греч одно сердце. Я как-то сливалась с той, кто под обстрелом склоняется над истерзанными телами, кто борется за продолжение их жизни, с той, кто не спит неделями, а если спит, то не раздеваясь и чутко... до нового обстрела, до новых ран, до новых стонов. И если скажу, что в вечера таких спектаклей почти физически чувствовала в своих пальцах мастерство хирурга, — это так.

И потом, Анна Греч — настоящая женщина. В ней живо «вечно женственное», хотя она в сапогах.

Нелюбимой, нежеланной не явится она на глаза людей, не унизит и себя постоянными мыслями, что нелюбима.

Она понимает: прошло ее время быть любимой как женщина, нет у нее для этого никаких данных. И в этом бесстрашном понимании — вечно женственное. Оно и в том, что она добивается счастья Савельева, помогает Ольге вывести его из душевного мрака.

Еще за чаем в первое свое появление в квартире Савельева — Воронцовых Анна Греч, помешивая ложечкой сахар в стакане, замечает: «А главное, ему (Савельеву) счастливым быть идет». И она способствует счастью Савельева.

Музыкальная тема Греч — не элегия, нет! Марш, военный марш — вот ее жизненный шаг. Я так любила образ этой женщины, презирающей капитуляцию во всех ее выражениях. Я любила ее за то, что она учила меня улыбаться, когда хочется плакать, шутить, когда видишь, что гибнут надежды. Расставаться, когда так хотелось быть вместе... Она меня учила высшему достоинству советского человека. Спасибо ей! Спасибо Константину Симонову!

Многих советских драматургов я ценю, уважаю, но в работе любила я больше всех Афиногенова и Симонова — было в них что-то бесконечно для меня — актрисы — авторитетное, с чем так радостно было считаться.

Быть может, никто так ясно, как актеры, не разбирается — голова или сердце драматурга двигали его пером. И никто так, как актеры, не чувствует — знает ли драматург то, о чем пишет.

Как-то бесстрашно работалось с ними, с Афиногеновым и Симоновым; можно было спорить, не соглашаться, но никогда не чинились обиды друг другу ни с чьей стороны.

Потому что мы жаждали жизни пьесы в спектакле. А для этого надо было добиться, чтобы в груди действующих лиц «дрожали жизни силы, чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь». И Симонов и Афиногенов считались с нами — актерами.

В 1930 или в 1931 году репетировалась пьеса Афиногенова «Ложь». В этой пьесе я должна была играть роль ответственной работницы, женщины средних лет, очень строгой и очень честной. С отрочества она работала так самозабвенно, что не успела обратить внимания на свою личную жизнь.

Эта женщина полюбила товарища по службе, которого, собственно говоря, не за что было любить. Не отдавая отчета в характере своего чувства, принимая любовь за дружескую симпатию, женщина эта покровительствовала сослуживцу.

И вот произошла крупная служебная неприятность, которая задела и эту женщину (не помню ее имени и фамилии) и того, кем она увлеклась (его фамилия была Иванов). И так случилось, что скрытой за плотной шторой женщине довелось выслушать то, что совсем не предназначалось для ее слуха: товарищ Иванов объявил именно ее виновницей всех бед.

У Афиногенова после этого «камуфлета» следовал длиннейший и полный укоризны монолог. Оскорбленная в лучших чувствах женщина очень пространно выговаривалась. Она упрекала обидчика: «Я тебе, мол, верила, я тебе, мол, делала только добро, а ты...» и так далее в этом же духе.

Монолог был трогательный, сценически выгодный, но я на него не согласилась.

— Ты, — сказала я драматургу, — Александр Николаевич Афиногенов, а не Александр Николаевич Островский. Почему же взята тобой тональность Островского? И почему, чуткий всегда ко «времени действия» и к «месту действия», дал ты ей такое огромное количество лишних слов? Ведь момент ее жизни аварийный. Монолог героини написан тобой без учета нашего времени. Ты не обратил должного внимания на сдвиги в психике советских людей, особенно — советской женщины. У твоей героини старорежимные «лады».

— Что же ты предлагаешь? — спросил он.

— Предлагаю обратиться к обидчику, ошарашенному ее внезапным появлением: «Давай, давай, товарищ Иванов! Чего замолчал? Давай!» И затем я советую ей залепить самой себе пощечину...

Афиногенов поморщился:

— Грубо...

— Быть может, но зато «к месту». Ты же сам во всем остальном написал эту женщину такой, что она никогда и ничего не взвалит на других. Наоборот, свою вину примет только на себя.

Сама вынесет себе суровейший приговор и без промедления, тут же на месте, сама же приведет его в исполнение.

— Попробуй... я погляжу, — сказал Афиногенов.

На одной из репетиций я попробовала.

— Ты знаешь, — сказал мне потом Александр Николаевич, — когда ты размахнулась и хлестнула себя по лицу, я, кажется, заплакал.

Отвратительны капризы актеров, законна их требовательность.

Актер так же скрупулезно осматривает роль, как летчик-испытатель новую модель самолета.

Какое блаженное чувство уверенности рождается в душе при чтении пьесы, которой веришь, при получении роли, дающей надежду на сценическую жизнь!

Мария Эстераг

В пьесе «Мой сын» венгерского писателя Шандора Гергеля и О. Литовского я исполняла роль Марии Эстераг — матери революционера-подпольщика.

Хорошо помню чтение пьесы. Два раза за театральную жизнь постигало меня это жаркое чувство мгновенной влюбленности в роль: первый раз — Васса

Железнова, второй — Мария Эстераг. Сразу встала перед глазами женщина с седой головой, неустрашимая, непобедимая...

Вот коротко содержание пьесы:

Будапешт... Фашистский режим. Живет семья: мать — Мария Эстераг, дочь ее — Анна и муж дочери — Жозеф Ковач. Зять и дочь выстроили дом в кредит. В день, когда задолженность по постройке дома целиком погашена, Ковач в ночном ресторане открывает утреннюю газету — там фотография неизвестного человека и объявление: полиция обещает награду тому, кто опознает и назовет имя арестованного. Цепеня от ужаса, Ковач узнает в газетном клише Пали Эстерага — брата своей жены. Так силен фашистский террор, что, как кролик, зачарованный змеей, Ковач идет в полицию и называет там имя Пали Эстерага. Но полиции мало этого: требуется, чтобы и мать Пали подтвердила показания Ковача.

Под давлением фашистского следователя признает ли Мария Эстераг в безымянном заключенном своего сына?

Или отречется от него во имя его же освобождения?

На этот вопрос отвечали пьеса и спектакль Театра имени Ленинского комсомола.

Постановщиком «Моего сына» был И. Н. Берсенеv. Дружески, бережно, воодушевленно работал он. На репетициях был принят нами термин: «практично», что означало — без пафоса! Без мелодраматичности!

Счастлиvое это было время, причем под счастьем меньше всего я разумею безоблачность. В Берсеневе было драгоценное умение вызывать в актерах все их лучшее. Он сам горел во время работы, волновался, радовался и терял надежду. Он был авторитетен, но не твердокаменен. Он верил в свои силы и сомневался в них же.

Хорошо оформил спектакль ленинградский художник Игорь Вускович.

О репетициях надо говорить подробно или никак. Помню, они были дельные и творческие, но подробности стерлись.

Я забыла и слова роли Марии Эстераг. У меня хранится эта роль с доброжелательной напутственной надписью режиссера, но я не хочу ее перечитывать: в воспоминании вся жизнь Марии Эстераг и даже лицо ее для меня красноречивее, чем тогда, когда я играла эту роль, когда лицо ее было «моим» лицом и так явственно глядело на меня из зеркала.

Попытаюсь определить самочувствие свое перед выходом на сцену и на самом спектакле — это я помню хорошо.

Первая картина спектакля «Мой сын» проходит в одном из будапештских ресторанов.

Театр имени Ленинского комсомола радиофицирован. Звуки струнного оркестра со сцены доносились в мою уборную. Одна из мелодий служила мне всегда «подскоком» к роли. Звуки скрипки в сердце моем будто переворачивают что-то, будто пыль сдувают с моих надежд... Я слушала скрипку. Мелодия, как по ажурному, невесомому мосту, вела меня в жизнь Марии Эстераг. Я гримировалась у зеркала, аккуратно водила кисточкой по лицу, а сама переносилась мыслями туда, где я лично никогда не была, испытывала то, чего

со мной никогда не случалось. Видела себя во вдовьем трауре у могилы умершего мужа... видела себя молодой, любимой матерью маленького Пали. Это было «мое» прошлое. Рядом же стояло «мое» настоящее: дом не любящей меня и не любимой мной дочери. Здесь «я» хозяйничаю, разливаю суп, готовлю кофе... Живо все это представлялось мне, и чувство одинокой старости ледяными змейками вползло в кровь. Постепенно складывалось в душе ощущение, сопричастное уже не с ролью, а с самой Марией Эстераг, предчувствие ее жизни.

Всегда и неизменно (кроме кино) я гримируюсь самостоятельно.

Мое лицо еще в драматической школе вызывало сомнение в своей сценичности, и мне с ученической скамьи пришлось преодолевать опасные свойства своей внешности, утишая резкость черт, подчиняя их другим пластическим нормам.

Актриса характерная, люблю чувствовать свое лицо и тело «глиной».

Закончен грим — очередь парика.

Надевала его спутница всей моей сценической жизни замечательный мастер-парикмахер Ирина Михайловна Алексеева, ученица прославленной четы гримеров-художников МХАТ Якова Ивановича и Марии Алексеевны Гремиславских.

Неоценимую творческую помощь оказывала мне Ирина Михайловна, хотя она не гримирует, а только шьет парики и причесывает их. Ее парики помогают актрисе утвердиться в жизни «образа», способствуют не только выражению эпохи и моды, но и выявлению характера и душевного состояния «образа». Ирина Михайловна понимает, что у взволнованной женщины волосы лежат иначе, чем у кокетливой, хотя и у кокетки тоже нет пренебрежения к живописному беспорядку кудрей.

Говоря о творчестве актера, нельзя забывать тех, кто способствует силе сценического перевоплощения. А этому способствуют решительно все цеха театра, начиная от увековеченного Станиславским швейцара, творчески открывающего дверь театра.

Мечта моя, да нет, не мечта, а сердечное требование, чтобы технические цеха, все, до пожарной охраны включительно, чувствовали себя строителями театра, в той или иной мере участниками создания нового спектакля.

Мне не только могут возразить, но и возражали часто — с насмешкой, а иногда и издевательски: «Что вы разводите антимионии? Ваши требования нереальны».

Я утверждаю, что мои требования реальны и конструктивны.

Двенадцать лет моего пребывания сотрудницей и актрисой в МХТ — МХАТ утверждают, что общность всех до единого работников театра необходима, непреложна. Труд тогда становится созиданием, творчеством. Каждый трудится с большей энергией: сознание, что и он что-то значит в жизни театра, в производстве духовных благ, возвышает труженика...

Закончен грим, надет парик — теперь костюм. Портниха-одевальщица входит по определенной реплике: радио слышно и в костюмерной.

Я придаю огромное значение тишине за кулисами, радостной тишине.

Требования тишины и порядка не означают ни капризности характера, ни взбалмошности: тишина и порядок — оборонные линии творчества. Они мобилизуют актера-художника. Я берегла всегда свою предспектакльную сосредоточенность. Так боялась рассеяться. Слишком еще тонки паутинки возникающего во мне нового сознания, так легко их порвать.

Вот входит одевальщица. Она тебе — друг. Она защищает тебя не только сноровкой рук, но и своей бескорыстной любовью к театру, своим вниманием к тебе — оробевшей в решающие дни генеральных репетиций и первых спектаклей. Хочу сказать об их особом таланте: на переодевание даются иногда секунды, но руки театральной одевальщицы, такой, например, как Шурочка Брыксина, Дора Родюшкина — ритмичны, точны, гибки, как руки музыканта.

Первое платье в этой роли у меня было светло-сиреневое с черным рисунком. Цвет платья долго дебатировался. На Западе старые дамы летом ходят в светлом: у богатых каждый летний сезон новые платья, у небогатых сохраняются они издавна. У Марии Эстераг это светлое платье давно. Вообще Мария Эстераг, наверное, долго носит платья — она аккуратная. Я надеваю черный передник — ведь Мария Эстераг хозяйничает в доме зятя.

По радио слышу — первая картина кончается. Я занята во второй. Подкатывает волнение... И страх! Страхи у актеров, а следовательно, и у меня, разного качества бывают. Не осрамиться бы! Этот страх зловредный: как саранча, сжирает он творческий покой. Он рожден самолюбием, он распыляет внимание... Как можно скорее надо от него избавиться! Надо собраться. Надо сосредоточиться на «образе».

Звонок! Мне! На сцену! Сейчас с легким шуршанием разойдется занавес, пахнет в лицо теплом «юпитеров», а свет их и свет рампы станет барьером между мной и зрительным залом. Преодолею ли я свое волнение и рассеянность внимания? Сохраню ли свободу и независимость художника я, человек, на которого сейчас устремится тысяча пар глаз? Люди из разных домов, разных улиц, разных жизней будут смотреть на меня... Даже в бинокли. Эти люди еще разрознены, но первой картиной спектакля уже введены в атмосферу пьесы. Дело актера привлекать внимание зрительного зала к сцене, то есть, отрывая каждого от личных интересов, объединять всех общим интересом к той жизни, какую актер разворачивает перед физическими и духовными глазами зрителей. Актер может этого достигнуть, если он спаяется с образом так, что между образом и актером «нельзя будет просунуть иголки» (Аполлон Григорьев).

Зритель не всегда и не сразу тебе друг. Дружбу зрителя надо заработать. Чем? Только одним: правдой образа. А что такое правда образа? Угаданное актером направление воли действующего лица. Угаданная актером «главная и преимущественная забота, на которую издерживается жизнь» (Гоголь). Угаданные им «зерно», «сквозное желание», «сквозное действие» (Станиславский).

На что направлена воля Марии Эстераг? Какая главная и преимущественная забота ее жизни? Помогать сыну. Оберегать его. Спасать его! Все ее счастье — сын.

Ведь и пьеса названа — «Мой сын».

Сын в лапах гестапо! Сын в опасности! Пали в опасности! Спасать сына! Вот на что направлена воля Марии Эстераг. Мать мобилизуется для борьбы за свободу и жизнь сына.

Так бывает, что весна растопит лед и хлынет вода, дотоле плененная. Казалось бы, что такой старой женщине, как мне — Марии Эстераг, не нужны больше ни силы, ни хитрость. Казалось, уже не может быть у «меня» никаких столкновений с людьми. Пали — далеко, неизвестно где, но знаю — жив. Есть редкие от него вести... И вот Пали — здесь, в Будапеште. Он в фашистском застенке!..

Марии Эстераг 67 лет, мне тогда было гораздо меньше. Надо было, значит, состариться, научиться жить прошлым, покрыть пеплом надежды, радости. Но зато в дальнейшем, по ходу пьесы, надо было в эту ветхую жизнь вложить стосильную материнскую энергию.

Мне лично кажется, что чувства по силе и масштабу своему бывают трех размеров: мелкие, как вода у берега; море спокойно — оно лижет подошвы ног... Человек — хозяин таких маленьких, обыденных ощущений; их не следует даже причислять к чувствам. Бывают переживания вровень с человеком. С ними мы считаемся, но сохраняем самообладание, испытывая их. И, наконец, чувства огромные, как волны в шторм, перехлестывают через голову, и тогда они уже не чувства, а страсти, подчиняющие себе всего человека.

Есть страсти, бросающие человека в бездну падения, а есть такие, что поднимают его на вершины. Это в зависимости от того: благородна ли страсть или низка. Марией Эстераг владеет страсть матери. Она борется за сына. Но, кроме материнского чувства к сыну, в ней вспыхивает мятеж человека: фашизм и порожденная им профессионализация убийств вызвали против себя подъем всего лучшего, всего самого благородного, что есть в Марии Эстераг. Она вступает в борьбу против насилия. Страстная любовь к сыну и ненависть к фашизму определяют ее тактику и стратегию. Энергия ее направлена на борьбу с фашизмом.

Дряхлая женщина, давно ушедшая от жизни в воспоминания, вооружается для борьбы за жизнь сына. А борьба жестокая: с предателем-зятем, со следователем-фашистом и, в момент отречения от обожаемого сына, борьба с самой собой... Я счастлива, что эта роль у меня была.

В каждой новой роли мы много узнаем о человеке вообще и о самих себе. Наши роли, искренне нами переживаемые, дают нам уроки жизни.

Как-то Папазян сценическое перевоплощение, взаимосвязь актера с воплощаемым им образом сравнил с неразлучностью всадника и коня в мифическом существе — кентавре. Актер, по мнению Папазяна, — всадник, «образ» — конь. Я согласна с таким распределением ролей, если говорить о первой половине актерской работы. Да, когда мы создаем «образ», ведущая роль наша. Мы высекаем, формуем, лепим «образ» из себя, как из глины. Но наступает день, когда рожденное нами дитя становится совершеннолетним, когда (по Щукину) «поспел пирог». С этого дня наше сценическое создание получает независимость, и во время удачных репетиций и удачных спектаклей роль и актер сливаются, больше того, сценический образ иногда, на

мгновение только, но выталкивает личность актера вон и сам хозяйничает в азарте достигнутого им освобождения от опеки «родителя». Но только на несколько секунд — не больше.

В репетициях я ищу, добиваюсь внутренних и радикальных перемен в себе, этого ищет в театре и зритель. Он требует, чтобы на время спектакля актер менял свою сущность, чтобы «образ» стал самостоятельным и властным, а актер счастливым, но покорным исполнителем воли «образа».

Весь труд репетиций, внутренняя мобилизованность актера во время спектакля — все устремлено к той цели, чтобы получить свободу от себя, каждодневного, и войти целиком в жизнь сценического образа.

Между свободным и анархичным актером такая же разница, как между смелым и пьяным. Творческая свобода получается в результате сознательной борьбы за нее, она — завоеванная.

Мы не протестуем против мигов самостоятельности, независимости от нас сценического образа, наоборот, этого мы добиваемся, так как в этом полнота сценического перевоплощения. В эти секунды узнаешь много интересного об «образе», многому в нем удивляешься, много неожиданного, внезапного встречаешь в «образе» во время «счастливых» спектаклей.

Вот таких «форточек» в безграничный мир «образов» побольше бы! Через них, как через окно движущегося поезда, видно новое и нежданное. Правда, постигаемая художником, поражает самого актера и мгновенно передается зрителю. Зал замирает тогда... Тишина эта — высочайшая награда актеру за миги его творческого прозрения.

В антрактах спектаклей «Моего сына» просиживала я у себя, в артистической уборной, одна — в думах...

Этому я научилась у своих дорогих учителей — артистов МХАТ. Жаль, что молодые актеры не верят необходимости «душевного туалета». В это верят молодые музыканты, верят даже дети-музыканты. Они не считают зазорным настройку музыкального инструмента. Они добиваются верности начальной ноты.

Из драматического театра это уходит, к величайшему горю старых актеров.

Внутренний процесс подготовки актера перед выходом на сцену не легок. Это огромный и, я бы сказала, беспощадный тренаж. Употребляешь всю силу сознания, чтобы стало подвластным воображение, чтобы оно работало для тебя. Как закон притяжения тел к земле обойден был строителями самолета, так актер силой воли, мысли и фантазии нарушает закон притяжения к самому себе, к своей личной жизни, к своей биографии и отрывается от себя «в воздух», в мир изображаемой им жизни. И разве ход от своей театральной уборной через длинный коридор по маршам лестницы, ведущей на сцену, не может служить актеру аэродромом для разгона?

Самое трудное на сцене — это думать мыслями образа. Вести «внутреннюю речь». Слова роли не так-то трудно проговорить более или менее правдоподобно. Можно подгасовать и правдоподобные телодвижения — это в силах всякого более или менее опытного режиссера и актера, но как прикажешь мозгу подавать именно те мысли, какие исходили бы от мозга человека, данного

драматургом и находящегося в данной ситуации?

«Внутренняя речь» — без слов, но она слышна зрителям, потому что мысль отражается на лице актера, как на экране, потому что она звенит в нем.

Третий звонок... и актер в новой роли, неся на плечах своих новую человеческую судьбу, переходит порог сцены. Театральный костюм по эскизу, быть может, лучшего художника, согласованный со всеми требованиями вкуса и эпохи, грим, сделанный актером лично или искусной рукой гримера, — все это только «атрибуты», все это только в помощь актеру, призванному из материала пьесы, из всех впечатлений объективного мира и из материала собственной индивидуальности сотворить нового человека. Но если в новом костюме, под новым гримом он выволочит на сцену то же, что делал он и раньше, только еще раз «перелицованное», — беда ему! Никакие ухищрения не прикроют душевной наготы его и пустоты сознания. Невнятными будут все слова роли, безжизненными чувства, темными мысли. Зрители не поймут актера. Не увидят. Не услышат.

Еще когда идешь по коридору, уже не хочется вглядываться в лица знакомых людей. Мешает все, что привязывает тебя к твоей личной жизни, к твоему обыденному, все, что не имеет отношения к спектаклю...

Но вот ты уже у сцены!

Перед тем, как раздвинется занавес, ты собираешься с силами...

Сальери сидел «в безмолвной келье» тогда, когда ему хотелось сидеть в ней, и там вкушал он «восторг и слезы вдохновенья». А мы? Нам хочешь не хочешь, болен ты, счастлив или несчастлив, горько тебе или сладко, а ты готовься к тому, чтобы вывести твой сценический образ на глаза зрителей, на их суд... Шумят, прибывают декорации, тащат электроосветительные аппараты, изредка переругиваются, командует помощник режиссера.

Но вот суতোлка установки декораций кончается. Помреж шипит угрожающе: «Со сцены! Занавес! Занавес даю!» И еще в самом уголышке, за раскрывшимся почти уже до конца занавесом — нога и кусок прозодежды: убегает со сцены рабочий... И ты — на глазах зрителей!.. Пахнуло тебе в лицо теплом зрительного зала, что-то пестреет, белеет, чернеет, трещит — это сидят и садятся на места. Но ты ведь в «публичном одиночестве», ты этого не слышишь, ты этого не видишь, ты «переживаешь». Ты отведаешь за «жизнь духа» (выражение Станиславского) и за плоть сценического образа, иначе ты можешь оказаться голым и нищим на глазах тысячи людей. Ты обязан (обязана) «одеться» «образом». Об этой минуте «душевного туалета» не обязан знать зритель, он только должен увидеть хорошие результаты. Умение обратиться с собой так, чтобы пришла заинтересованность к выполнению «сквозного действия» «образа», дает оболочку актеру — хрупкую как бы, но чрезвычайно прочную. Эта оболочка есть то, что охраняет актера от рассеянности. Эта оболочка и есть приют, куда может прийти вдохновение. Вот тут-то и вся «деликатность» нашей работы.

Совместить надо актеру несовместимое: утвердить в себе ощущение публичного одиночества, то есть на глазах тысячи зрителей жить судьбой сценического образа. Забыть зрителей, честно говоря, нельзя. И надо ли их

забыть?

Ведь сторонникам «четвертой стены в театре», будто бы такой же плотной, как и стены каменных домов, предоставляется полная возможность «чувствовать» в своей комнате за закрытой на ключ дверью! Но что общего между тем, когда человек горюет у себя в комнате, уткнувшись в подушку, и состоянием человека, горюющего на сцене, на глазах тысячи зрителей? Что, кроме горя, испытывает скорбящий человек? Ничего. Только горе. Но актер, как свое, переживающий чужое и только воображаемое горе, кроме скорби, кроме печали, испытывает еще и радость достижения от схваченного им (актером) полного сходства с горем «образа». Большой частью своего существа актер плачет, но сокровенным уголком души радуется, ликует. Это отнюдь не самолюбование. Нельзя художнику не радоваться схваченной им правде... Без надежд на эту законную радость художника не будет спориться и работа репетиций.

Как в сказке об Аладдине, актеру к каждой новой роли надо найти свое «Сезам, отворись!», чтобы войти в мир жизни «образа». Яростно тогда бьется актер за счастье «образа», за то счастье, какое для самого актера в его обычной жизни может ничего не значить (в комедиях, например, или в отрицательных ролях).

В этом — профессия драматического актера.

В нашей профессии сочетаются фантазия и разум, знание и воображение, наивность и строгий самоконтроль.

Из пьесы, из своего отношения к живой действительности и из себя достаешь то, что потом на сцене живет как бы вне тебя, независимо от тебя.

Ведь труд актера остается за кулисами; на сцену выносятся только заработанное.

Как я себя чувствовала на сцене в роли Марии Эстераг? Пьеса «Мой сын» давно-давно ушла из репертуара. Какой-то стороной своего существа, лучшей, вероятно, я скучаю по Марии Эстераг. Худшей — довольна: меня давила судьба матери смертника... Почти все чувства, все жизненное положение Марии Эстераг были «выше уровня моря». (Под «уровнем моря» я разумею повседневность, обычный ход жизни.) Если играть, то есть жить ролью Марии Эстераг, — перегораешь. Тяжела ее жизнь. Мне не под силу было из спектакля в спектакль поднимать груз этой жизни.

Только природным трагическим актрисам такие образы, как Мария Эстераг, «по плечу», — вот Марии Николаевне Ермоловой. Мне же надо было долго готовить свой внутренний «инструментарий», слесарить «ключ» к сердцу несчастной матери.

Мои усилия, наверное, были чрезмерны: я растрчивала «капитал» своей актерской души, а не только «проценты». Истинное мастерство заключается в том, чтобы актер расходовал только свои душевные «проценты». Это не скупость. «Проценты» — это качество образа, добытое актером «усильным, напряженным постоянством». Это трудное, ставшее привычным, привычное, превратившееся в легкое, это легкое, преображенное в красивое. «Проценты» не зачеркивают «капитала», а утверждают его собой. Они — грациозная сила

мастерства. Только при мастерстве, при наличии качества исполнения тяжелая драма, даже трагедия со многими смертями и убийствами становится светлой, наполняется лучезарностью жизнеутверждения.

Однажды я сидела на берегу Волги: наблюдала, как при помощи блока подымали на пароход телегу, груженную мешками муки. Я подумала тогда о силе техники актера и мощи ее «старшего брата» — мастерства. Одно лишь актерское «переживание» — это подъем «вручную», мастерство — умелое пользование блоком. Блок помогает легко поднять тяжести, какие невозможно и мечтать поднять «вручную». Роль Марии Эстераг я поднимала большей частью «вручную», то есть только сердцем, поэтому было ему (сердцу) так накладно.

Единение двух сценических ощущений: непосредственности и умения — прекращает былые разногласия между сторонниками только «переживания» и сторонниками только «представления». Надо, чтобы эти противоположности существовали неразлучно вместе. В роли Марии Эстераг мне удавалось этого достигнуть только очень редко. Чаще я «переживала», подымала тяжесть «вручную». И уставала...

Нашелся все же критик, который со всей безапелляционностью заявил, что все в роли Марии Эстераг у меня высчитано, распределено по полочкам, все взвешено мной, все технично. Ну, пусть это утверждение всей своей несправедливостью ляжет на то место, где у человека совесть!

Я люблю зрителей и стыжусь своих штампов, закоренелых сценических привычек. Не для «механики» я пошла на сцену. Работаю в театре только для того, чтобы научиться жить на сцене. Это мое основное стремление, «сквозное действие» моей жизни и моей работы. Стою за упорный и умный труд, стою за совершенное овладение техникой своего дела. Белинский сказал: «Нет искусства без вдохновения, но нет его и без техники».

Рассудочность, расчетливость и холод — те качества, какие в своей статье мне приписал критик, — отвергаю.

У меня не переизбыток, а недостаток хорошей техники.

Я чту ту внутреннюю и внешнюю технику, к какой призывал нас Станиславский, которая, освоенная актером, приносит свежесть безыскусственности.

Веру свою в свой способ работы защищаю.

Три момента огромного внутреннего напряжения были в роли Марии Эстераг.

Напряжение постыдно выразить на сцене напряжением же.

Мы, актеры, избавляем себя и зрителей от перенапряжения, если правильно оценим предлагаемые драматургом обстоятельства, если поймем различие повседневного и чрезвычайного, если освоим природу правды повышенных чувств. На двадцатый — тридцатый этаж подняться можно только по лестнице, а затем по двадцатому и тридцатому этажам ходишь так же, как по комнате первого этажа. Совершенно бессмысленно, безумно пытаться с первого этажа попасть в двадцатый без лестницы. Строишь эту лестницу, доискиваешься до логики фактов, до оценки данным человеком данного события.

Я говорила уже, что три катастрофических события в жизни Марии Эстераг надлежало мне передать со сцены, а для этого пережить их.

Первый: Мария Эстераг узнает от товарища сына, что Пали в тюрьме. Перед Марией Эстераг — газета, в ней объявление фашистской полиции и фотография сына. Не помню точно слов, а газету эту очень хорошо помню. В ней была наклеена карточка В. Р. Соловьева, прекрасно игравшего «моего сына». Помню и свое, в этом моменте, сценическое самочувствие: я ясно ощущала, что внимание зрительного зала обращено на меня (я не галлюцинирую), и в то же время вся была охвачена острым ощущением страшной беды, что стряслась «сейчас», «здесь» над моей головой. Над чьей «моей?» Над головой Марии? Или над моей головой? Чьему сердцу так больно в неумолимых когтях горя? Не знаю. В эту минуту у меня с Марией Эстераг только одно сердце. Оно испытывает печаль и радость: ведь если на сцене плачешь по тому поводу, по какому плачет являемый тобой человек, слезы легки и актеру на сцене и зрителям в зале. Широко раскидывается тогда и перед актером и перед зрителями горизонт жизни, так просторно тогда мыслишь. Тогда раздвигается тесный круг личных интересов. Это происходит одновременно и с актером и со зрителем.

Вот у меня в руках — газета...

Как мне — актрисе неожиданно «узнать» сына? Как за него испугаться? Как по данному поводу привести в движение волю? На репетициях мы приучаем свою волю действовать для достижения целей «образа», указанных пьесой и признанных нами. Мы не дрессируем, а приучаем, привлекаем волю и чувства «манками» воображения. Я приучила себя любить четырехугольник фотоснимка, соединила себя кровными узами с этим именно лицом. Я просила эту карточку в газете напечатать неясно, как и те фотографии, которые «я» отдавала прятать другу Пали, чтобы скрыть от гестапо все улики. Вот «я» раскрываю газету и вижу в ней объявление полиции: обещают награду тому, кто признает этого безымянного человека. А человек в газете — мой сын, мой Пали!

На одном из спектаклей бутафоры неверно сложили газету, и вместо лица любимого сына на меня глянула модель мужского полуботинка. Секунда растерянности... Но — мгновение, я привела себя в порядок и с нежностью произнесла, глядя на полуботинок: «А глаза? У кого еще такие глаза?»

Второй момент: камера следователя. Следователь хочет, чтобы Мария Эстераг открыла инкогнито узника. Я очень волновалась в этой сцене. Но волнение было моим, а не испытываемым моим сценическим образом.

Я очень благодарна прекрасной оперной артистке Коре Евгеньевне Антаровой. Она заметила как-то, что в эпизоде допроса Марии Эстераг фашистским следователем я плакала. «Разве старость — всегда бессилие? — почти гневно спросила она меня. — Знаете ли вы, какой твердости совесть старого и честного человека? Нет, Мария Эстераг не будет плакать перед фашистским следователем, как бы она ни волновалась. Слезы — это капитуляция».

Я поняла, в чем ошиблась. В сцене допроса я предалась сочувствию трагическому положению матери, вместо того чтобы действовать от ее

имени, то есть вступить в рукопашный бой со следователем, отстаивать инкогнито сына. Марии Эстераг свойствен темперамент боевой, без вдовьих флеров. Мария Эстераг не верит демаршам фашистского следователя. Не верит в гуманность палачей. Понимает, что это свидание с заключенным сыном — ловушка, подстроенная следователем-фашистом. Об этом «я» догадываюсь. «Я» — человеко-роль, та, что явилась как результат соединения меня «актрисы» с образом пьесы.

Сейчас войдет Пали!.. Опускаюсь, не глядя, на табуретку: ноги не держат. Смотрю на дверь. Она открывается: на пороге — сын. «Мой» сын! Двадцать лет «мы» не видались.

Я — актриса и Мария Эстераг не розно, а вместе переживаем встречу с сыном, бесконечно любимым... Из «тридевятого царства, тридесятого государства» идет он ко «мне». Шаг!.. Еще шаг!.. Еще!.. И он рядом. Я ли откидываюсь назад или это Мария Эстераг теряет сознание? И я и она — не расплести нас двоих. Как в тумане лицо Владимира Романовича Соловьева. И он «двоится». Тот ли он, кого встречаю я в фойе театра, на репетициях, или это действительно Пали Эстераг, гораздо менее мне, как мне, знакомый, но беспредельно близкий «мне» — Марии Эстераг? Надо ли трезво разбираться в этом? Кликушество, истеричность омерзительны на сцене. Но благословенны секунды светлого сценического самозабвения, полной поглощенности «образа». Вся радость жизни на сцене — в таких секундах. Для таких мгновений и стоит быть актером.

«Я» знаю, что не смею обнять сына, не смею прильнуть к нему, знаю, что нам не перекинуть моста через двадцатилетнюю разлуку. Сын мимикой лица дает мне понять, что у «глазка» двери — фашистский следователь, что он наблюдает за мной. Я должна казаться чужой своему Пали.

Живу всеми этими чувствами, но каким-то уголком сознания все же помню: в зале зрители, чувствую их глаза на себе, ощущаю, что зрители верят мне. Есть в зале и те, что не «принимают» меня, и это я чувствую как актриса...

Мария Эстераг отрекается от сына, хотя Пали — свет ее жизни. Талантом материнской любви постигает она то, чего требуют от нее глаза сына.

Мизансцена была такая, что Вл. Соловьев и я оказывались спиной к двери. Следователь, которого прекрасно играл Ф. Заславский, через «глазок» двери смотрел на наши спины.

Я так помню лицо Пали — Соловьева, человека несгибаемой воли, но последними ее усилиями сдерживающего наплыв чувств.

А «я» целовала его, посылая губами беззвучные и бессчетные ему поцелуи. «Мои» глаза захватывали его «впрок», на то время, когда пролетят секунды свидания и стиснет душу мою одиночество...

Помню, что ударяла «я» себя по колену крепко сжатым кулаком — чтобы запретить «себе» чувствовать.

Входил следователь. И Мария Эстераг во имя сына отрекается от сына — чужой этот человек ей. И незнакомый... Следователь, взбешенный, прекращает свидание.

«Я» делала вид, что роняю на пол перчатку, чтобы иметь возможность

низко, очень низко поклониться сыну.

Откуда приходят такие согревающие сердце догадки? От впечатлений действительности. В данном случае пришли на память впечатления от Петропавловской крепости, от ее рavelина, от двух решеток, за которыми стояли и заключенные и люди с воли, получившие право на свидание. Решетки, чтобы в поцелуе не передали из уст в уста маленькую, с горошинку, записочку в помощь сердцу, теряющему силу жизни... Как удивительно, как дивно, что так своевременно память чувств по конвейеру шлет нужное вам!

Третий момент: одиночная камера смертника. Сейчас сына поведут на расстрел... Нам разрешили проститься. Конечно, не из сострадания к горю матери, наоборот, в расчете, что это горе исторгнет необходимое следователю признание.

Этого момента боялась я в роли больше, больше всего. Как подойти мне к порогу одиночной камеры? Как переступить его? С чем я выйду к зрителям?

Я попросила отгородить себе за кулисами уголок. Там ставили для меня стул: я готовилась, собиралась. Вот уж действительно — «душевный туалет»! У каждого человека (дело лишь в пропорциях) чередуются в жизни счастье и горе. Я вспоминала свои личные горести и разлуки, но вредно актеру беречь себя воспоминаниями о личном горе. Вот пример нагнетения «количества».

Помню, на одном из спектаклей сидела я так за кулисами, и вдруг что-то перерешилось во мне: да разве такая женщина, как Мария Эстераг, разрешит себе истерическую расхлестанность, какое бы горе у нее ни было? Есть люди долга. Такова и Мария Эстераг. Такие люди отказывают себе в праве даже в минуту нестерпимого горя крикнуть, зарыдать, растрепаться... И я невольно тогда провела рукой по голове (я не помнила уже, что на мне — парик), чтобы ни один волосок не выбился из прически; и это женственное движение толкнуло меня — актрису к верному сценическому самочувствию. Я выпрямила спину, подняла голову, до этого момента запрокинутую, как в обмороке, на спинку стула, и после всего этого поверила, что я — Мария Эстераг. Поверила не до галлюцинации, не до полного самообмана, а ровно настолько, насколько нужно верить, чтобы не страшно и не стыдно было переступить порог сценической двери, которую я теперь уже тоже воспринимала совсем не как декорацию, а как дверь тюрьмы. Зрители — в зале, знаю, но они мне теперь не мешают больше, они сейчас нужны мне, они бесконечно мне дороги.

Именно им, сидящим в театральных креслах, хотела я сказать судьбой сценического образа Марии Эстераг о неизбежности борьбы с фашизмом — не будет жизни, если не уничтожить насилия и насильников.

Но я не «витийствовала» — жизнью этой седой женщины я говорила со зрительным залом.

Я хотела достигнуть непреложности жизни «образа», без чего, я знала, сколько бы ни открывала рот, была бы, как рыба, беззвучна.

И я любила Марию Эстераг за ее мужество, которого нет у меня. Я была счастлива этим воображаемым мужеством.

Я очень в тот период любила Владимира Романовича Соловьева за

преданность образу Пали Эстерага. Он нес его судьбу, не облегчая груза актерскими «штучками». Соловьев был спартански прост. Ни тени пафоса не было в нем. Мы и на репетициях этой сцены дрожали от внутреннего неудержимого волнения.

На одной из репетиций последней картины мы так наплакали на табурет, который нас разделял, что наш режиссер И. Н. Берсенева потребовал тряпку вытереть табурет. Слез было пролито много. Но это были не сырые, мокрые слезы сочувствия, а результат нашего понимания того, что происходило тогда в мире. Мы сознавали, чем грозит человечеству фашизм.

Помню одно свое «физическое действие»: перед тем как вот-вот уведут Пали, «я» доставала белый носовой платок и им обтирала лицо «сына».

Это движение я смогла объяснить только после того, как его сделала: будто собрала в платок со щек, с глаз, со лба сына теплоту его жизни. Платок «я» заложила за ворот платья, чтоб теплотой своей хранить тепло сыновней жизни. Такое простое движение позволяло мне не черстветь от частого повторения спектакля.

Я верю, что добросовестные художники драматического театра не допускают оскудения любимого образа, сколько бы раз ни шел спектакль: рука дающего не оскудевает.

Я благодарна Ив. Ник. Берсеневу за себя и товарищей.

Он ловил нас на театральной контрабанде, он позволял выражать только то, на что имеешь внутреннее право.

Зрители нам аплодировали и в конце картины и в конце спектакля. И очень горячо принимали как положительные образы, так и отрицательные. Великолепен был в роли Ковача А. Г. Вовси, в роли следователя, как я уже упоминала, Ф. О. Заславский. Очень красив душой и лицом был В. В. Всеволодов в роли друга Пали. Хороша и «народна» была Л. Н. Рюмина в роли Юльчи.

Мы держали собой крепко и любовно этот спектакль. Несколько раз седые женщины, подойдя к рампе, кланялись мне. Их поклон я считала отпущением грехов мне — «фокуснице», «техничке», «мудрствующей». Они венчали меня в этот миг и на этот миг высоким званием реалистки.

Заключение

Трибуна советской сцены

«Человеческий разум проложит
Дерзкий путь до безвестных планет,
Непреклонная воля все может,
Невозможного нет!»

Это четверостишие Михаила Лозинского вспомнилось мне в связи с величайшим событием, всколыхнувшим мир, — взлетом советского спутника.

Великие преобразования советской действительности приводят граждан всех областей труда к новым выводам — родным новым условиям жизни. Нам, людям театра, надо чаще, пристальнее, проникательней вглядываться в людей действительности: миллионы уничтожают рутину прошлого. Новое содержание действительности выливается в новых формах, укорачиваются пути к «милостям природы».

Нам, людям театра, для того, чтоб сценическая профессия стала действительно творчеством, недостает точности и уверенности научного мышления.

Мы, работники искусства, должны признаться, что наша новорождающаяся наука об искусстве ни в коей мере не достигает высоты, какой достигла в нашей стране, например, агрономия. Она определяет время сева в разных областях страны, точно определяет «амплуа» почв: черноземной, песчаной и глинистой, определяет и средства сделать ее плодородной, плодоносящей. Орошаются пустыни, высушиваются болота. Как армии, поднимаются деревья лесов на бой с суховеем.

Когда же мы в нашем деле учтем все, что мешает всходам, росту, цвету сценического искусства? Как мы боремся с суховеем? И когда же мы ростом, развитием внутренней техники нашей чудесной, нашей удивительной профессии сможем влиять на урожаи театров нашей великой страны?

Искусство — вечный ученик действительности, но и учитель ее. Иначе оно теряет смысл своего назначения как средства познания и преобразования жизни.

Трибуна театра, трибуна сцены в нашу эпоху — высокое и ответственное место. Что дает право и основание взойти на эту трибуну? При каких условиях будем мы уместны на сцене в день сегодняшний?

Каким должен быть оратор сценической трибуны? Поучать? Нет!

Наставлять на путь истинный, пусть страстно и от всей души? Нет!

«Мое дело, — говорит Гоголь, — говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни».

В том, мне кажется, непобедимое обаяние воздействия театра, что зритель сам делает выводы, если театру удастся выставить жизнь во всей ее глубине.

Больше чем сто лет назад, в «свинцовый век» Николая I, истинные художники прозревали, что без любви к Родине, без связи с народом нет

искусства. В письме Гоголя к Жуковскому находим строки: «Писатель, если только он одарен творческой силой создавать собственные образы, воспитайсь прежде, как человек и гражданин земли своей, а потом уж принимайся за перо! Иначе будет все невпопад».

С трибуны советской сцены слышен тот оратор, кто единит в себе патриота и мастера сценического перевоплощения. Да, гражданин, горячий участник жизни социалистической Родины, может стать собеседником зрительного зала, только если он еще и мастер сцены. Нельзя актеру говорить со зрителями прямо от себя, а только опосредствованно, только через сценический образ. Внимание зрителей приковывает к себе внутренний мир сценического образа, художественно раскрываемый артистом. Только тогда и начинается разговор искусства с действительностью, равно волнующий обоих собеседников.

Если зритель не удовлетворен, виноваты всегда мы — театр, всегда и только мы, — так говорил Станиславский. И мы должны это признать, но не для биения в грудь, а для того, чтобы вернуть драматическому театру его коренное свойство — победительное обаяние.

Да разве театру могут угрожать такие, пусть могущественные, соперники, как радио, телевидение и даже всесильное кино? Разве радиоприемники и телевизоры могут излучать теплоту и свет, какие возникают от непосредственной близости сцены и зрительного зала?

Читаешь о Мочалове: «Боже мой! думали мы: вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет электрического кондуктора, а между тем мы испытываем на себе его влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, мучит, восторгает, по своей воле, нашу душу — и наша душа бессильна противустать его магнетическому обаянию... Отчего это? На этот вопрос один ответ: для духа не нужно других посредствующих проводников, кроме интересов этого же самого духа, на которые он не может не отозваться...»²⁶.

Пусть слово «дух» не кажется нам чужим, ведь мы привыкли к определению Станиславского, что играть на сцене — это выражать жизнь человеческого духа в художественной форме.

... Да, Мочалов — легенда девятнадцатого века. Да, купцы, без бород и с бородами, в день похорон Мочалова, как именовали они великого трагика, закрыли лабазы, тем лишив себя немалых прибылей. Да, Мочалов во вдохновенные минуты превращал зрителей в одно потрясенное, умудренное и ликующее существо! Но этого он достигал только в творческом экстазе. Белинский, почитавший Мочалова гением, с болью в сердце признавал, что в нетворческие вечера спектаклей Мочалов мог быть оскорблением искусству.

Читая восторженные строки Белинского о Мочалове, не соглашаюсь с ним в одном, что Мочалов «томит, мучит, восторгает, по своей воле (выделено мной. — С. Б.), нашу душу». Белинский сам себе противоречит: ведь это он же утверждал, что Мочалов руководился «одним инстинктом своего таланта». Что

²⁶ «Белинский о драме и театре». М., «Искусство», 1948, стр. 334.

«он весь зависит от прихоти своего вдохновения», что он «собственно... не актер, не артист, но вдохновенная пифия, прорицающая тайны искусства, когда она одушевлена мучающим ее восторгом, и говорящая не в попад (выделено мною. — С. Б.), когда она чувствует себя в спокойном расположении духа».

И вот пришел двадцатый век и потребовал великих перемен на сцене драматической.

И вот пришел в жизнь театра Станиславский и извлек из своих наблюдений игры гениальных актеров некие общие законы сценического искусства.

Станиславский понимал, что нельзя заарканить вдохновение, но он добивался той атмосферы в процессе театральной работы, при которой чаще и охотнее снисходит к актеру вдохновение. Станиславский стремился к тому, чтобы творческое состояние не являлось случайным, а создавалось по произволу артиста, «по заказу» его. Он хотел, чтобы трудодни репетиций помогали способному актеру создавать художественный и вдохновенный образ.

Он мечтал о том, что «... скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного толка». Он верил, что «это сближение произойдет через “систему” и, в частности, через правильное внутреннее сценическое самочувствие».

Ленин, партия, советский народ предъявили искусству театра свои законные требования: «Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс... Оно должно пробуждать в них художников и развивать их». Нет больше «почтеннейшей публики» и «комедиантов»; мы, работники театрального искусства, — сограждане и современники людей сегодняшнего зрительного зала.

С трибуны советской сцены может говорить со зрителями лишь тот актер, кто широко обнимает сердцем родную страну, родной народ и, что непререкаемо, кто обладает мастерством сценического перевоплощения.

Всегда ли на трибуну сцены всходит боец культурного и идеологического фронта, поэт жизни?

Разве не бывает, что подмостки сцены превращаются в доски, когда они исшаркиваются подошвами случайных и развязных прохожих? Исцарапываются котурнами ремесленников? Пылятся ночными туфлями заспанных ленивцев?

Бывает.

Так почему же мы не стоим часовыми на рубежах нашей профессии?

Разве искусство изображения человека, который ходит, а не танцует, говорит, а не поет, так уж всем доступно? Решительно всем, без разбора?

Мне думается, что мы слишком спокойны на приемных испытаниях молодежи в художественные вузы. Мы не додумываем, что, экзаменуя молодежь, мы сами экзаменуемся: кого пропускаем в будущее искусства? Деятелей или бездельников? Мы не должны забывать о тяжелых последствиях нашей экзаменаторской беспечности.

Неужели нас не пугает опасность депрофессионализации? Ведь молодежь зачастую избирает сцену в бурной жажде счастья, и, может быть, не следует слишком строго судить тех, кто искренне, но пагубно для себя же принимает свой молодой аппетит к личному успеху за самую бескорыстную любовь к искусству.

Если беспечность юности к своей собственной же судьбе с трудом, но все же как-то можно объяснить, то смеем ли мы, старшие, снять с себя ответственность за судьбы экзаменующихся?

А разве не бывает иногда, что (совершенно бескорыстно) поддаемся мы чарам молодости и непосредственности, блеску взволнованных глаз и спешим хорошим баллом обрадовать молодое существо, доставив этим себе короткое и чрезвычайно эгоистическое удовольствие? А дорога ведь не первая наивная непосредственность неумелого, а непосредственность, как драгоценная руда, добытая высокой внутренней техникой.

О, как страшно неосторожны мы — старшие по стансу — с артистической молодежью, как непедagogичны, как неуклюже, как ошибочно, чтобы не сказать больше, пользуемся мы правом порицания и поощрения!

Не скоро изживается привычка встречать «по платью», не скоро, минуя суждение глаз, научимся мы прозревать внутреннюю силу будущего актера, будущей актрисы.

А если, кроме очевидной молодости, иного сценического приданого у экзаменуемой, экзаменуемого нет, — на какую тягостную жизнь мы ее, его обрекаем!

Вкусивший сцены, даже школьной, в случае своей незадачливости редко находит в себе силы на разлуку со сценой.

И начинается «хождение по мукам», хождение по театрам. Интересы зрителей, судьбы искусства требуют большей пронизательности экзаменаторов на приемных испытаниях, на экзаменационных сессиях. Они требуют от педагогов самого пристального внимания к ходу повседневных работ студенчества. Диплом об окончании вуза в руках бесталанного — вина преподавателей. Ей нет прощения. Равнодушный ко всему, кроме себя, а иногда и циничный молодой человек с дипломом потребует себе ролей на основании того, что он — «молодежь».

Равнодушный к жизни никогда не узнает счастья артиста. Ведь профессия драматического актера зиждется не только на вере в поэтический вымысел, но и на вере в жизнь, на любви к народу и на особой, требовательной любви к себе как художнику.

Огромное беспокойство вызывает постановка вопросов преподавания мастерства актера: как учат? Как учатся?

И учат и учатся «системе» Станиславского.

Автор ее так пишет о своей творческой теории: «... результатом исканий всей моей жизни является так называемая моя “система”, нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форме.

Основой этого метода послужили изученные мною на практике законы органической природы артиста. Достоинства его в том, что в нем нет ничего, мной придуманного или не проверенного на практике, на себе или на моих учениках. Он сам собой, естественно вытек из моего долголетнего опыта».

Станиславский был против того, чтобы терминология «системы» заменила

ее сущность.

«Система» Станиславского отнюдь не должна увеличивать количество театральных «трезвенников». Ум, которого хватает только на анализ, на разобшение, расчленение, без силы на то, чтоб в неделимое целое слить разрозненное, не приводит к творчеству. Рассудочность вместо разума, скептицизм вместо веры, отрицание без утверждения — бесплодны.

Нам не нужны зубрилы, начетчики, справочники театральных истин. Нам нужны артисты с уважением к живым истинам прошлого, со страстью и волей к отысканию новых. Пусть не тянут рук к «системе» Станиславского ленивые мыслью, пустые чувством, с характером потребителей, с наклонностями растратчиков — им не быть наследниками художника-титана. Только ищущий, взыскательный к себе, только неленивый воспримет «систему» Станиславского как ключ к своему дарованию.

Правда и свобода актера на сцене достигаются трудом, всю жизнь делящимся, его собственным трудом. Нельзя за себя поставить батрака. Без трудоспособности, без трудолюбия — этого всепобеждающего качества — актеру не добиться на сцене свободы. Без самодвижения актеру остается надеяться только на толчки извне, но это унижительно.

Деятельностью: педагогической, режиссерской, сценической — мы обязаны доставить бессмертие творческой теории Станиславского, сделав ее убеждением, совестью, верой, творческим дерзанием сотен и тысяч деятелей советского театра.

«Система», по вере Станиславского, — «целая культура, на которой надо расти, воспитываться годами. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически, раз и навсегда, переродила его для сцены. “Систему” надо изучать по частям, потом охватить во всем целом, понять ее общую структуру и остов. Когда она раскроется пред вами, точно веер, тогда только вы получите о ней верное впечатление».

Постигнутая актером «система» внедряется не только в сценическую жизнь актера, она — за ним, она — в нем и тогда, когда он в полутьме кулис перед выходом на сцену, и в коридорах театра, и в гримировальных комнатах, и по выходе из театра, на улице, дома, во взаимоотношениях с близкими и незнакомыми людьми, она неразлучна с художником сцены, она с ним везде, повсюду, всегда...

В конце книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславский пишет: «Я сделал, что мог, пусть сделает лучше, кто сможет».

Двигается время — подвижна действительность.

Подвижна действительность — подвижным должно быть искусство, отражающее действительность.

Больше двадцати лет, что нет с нами Константина Сергеевича Станиславского. За это время мы пережили войну, радовались победе, принимали участие в восстановлении того, что разрушила война, в дальнейшем развитии техники, науки, культуры, искусства. Мы на сцене стремились отразить новое в жизни, в человеке — нашли ли мы всей актерской громадой

новое в искусстве?

Развили ли «систему» Станиславского, заменили ли мы ремесло творчеством?

Пока мы больше развиваем центростремительную силу — скрупулезно изучаем самого Станиславского, но это только первый, очень затянувшийся этап. Второй этап — развитие силы центробежной, то есть от Станиславского ко всем тем, кто решил отдать свою жизнь сцене.

Этот этап нами почти не начат. А Станиславский никогда не хотел, чтобы мы, малые по сравнению с ним, чувствовали себя в присутствии его малыми и слабыми. Он хотел, чтобы мы росли и крепили, чтобы мы отнюдь не отрекались от самостоятельности в мыслях, делах, открытиях. Если взглянуть правде в лицо, мы сегодня скорее добросовестные подражатели теории Станиславского, чем достойные продолжатели ее.

«Система» Станиславского потому-то и сродни советской действительности, что она воздвигнута чувством нового, что она может быть источником творчества многих тысяч актеров, что она в силах помочь созданию ими того, чего до сего мига не бывало.

Так неужели мы допустим, чтобы наследство Станиславского не обогащало тысяч и тысяч актеров, обогащаясь в свою очередь их творческим опытом?

Позволю заметить, что для этого надо, чтобы преподающие меньше учили, а молодежь больше и самостоятельней училась, чтоб изучала и познавала смысл учения Станиславского, впитывала его применительно к себе, не удовлетворяясь знанием его отдельных элементов.

Самый гениальный пианист не может словами научить кого-либо играть на рояле, если учащийся фортепьянной игре не придаст своим «перстам послушную сухую беглость и верность уху». Мало понять «систему» с чужих слов, ее надо познать, в нее поверить.

Чтоб «грызть гранит» любой науки, мало иметь крепкие зубы, требуются духовные силы: воля, внимание, фантазия; ведь даже в математике, самой точной науке, нельзя обойтись без фантазии.

Мы не вправе опрощать свою профессию, обескрыливать ее. Сценическая грамотность никогда не станет творчеством.

Нет другого цвета у сценического ремесла, кроме серого. Бессмертие «системы» Станиславского — в творческой инициативе актеров сегодняшнего и завтрашнего дня. Ее достоинство — в неисчерпаемости творческой энергии, какую она сообщает познавшему ее.

Наша задача — защитить революционное значение «системы» от обвинения в догматизме, но защитить не словами, а творческими делами.

Почему людей, которые живут в четырехстенных комнатах, влечет к себе мир сцены, жизнь в трех стенах?

Почему интересны им мы — нагримированные обитатели комнат с недостающей четвертой стеной?

Какие в жизни бывают березы, луга, леса, восходы и закаты, какие озера, какие облака! И какие в действительной жизни несомненно живые люди!

Почему же зрители приходят к нам в театры, где рисованное небо, где

березы прикреплены к доскам сцены, где колеблются стены комнат?

Зрители приходят в театр узнать знакомое, познать неведомое.

Для того чтобы зритель узнавал знакомое, драматургу, режиссеру и актеру достаточно каждому в своей области быть опытным профессионалом. Но, для того чтобы зритель познал незнакомое, драматургу, режиссеру, актеру надо обратиться к своей, только к своей творческой природе: своя, неповторимая, всесильная, она придает сценическому образу не только правду, но и ошеломляющую новость.

В главе «Заключительные беседы» есть замечательные страницы: в них — итог жизни великого артиста, весенняя юность и сила его мечты.

Воздавая должное великим искусникам, восхищаясь совершенством их мастерства и техники, признавая их игру подлинным творчеством, согретым изнутри человеческим, а не актерским чувством, Станиславский ставит точку, чтобы следующую строку начать с «но».

«Но... мне не хватает в этой игре лишь одного: потрясающей, оглушивающей, осеняющей неожиданности! Она вырывает почву из-под ног и вдруг подкладывает другую, на которой смотрящий никогда не стоял, но которую он отлично знает чутьем, предчувствием, догадкой. Но он видит эту неожиданность, лицом к лицу встречается с ней впервые. Это потрясает, поработывает и берет в плен целиком всего человека... Рассуждать и критиковать нельзя. Это несомненно, так как эта неожиданность пришла из самых глубин органической природы, сам актер потрясен, поработан неожиданностью. Артиста влечет куда-то, но он сам не знает куда...

Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой в последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила и это-то именно и Хорошо, это-то и сильно...

О такой игре не скажешь, что она хороша. Не скажешь, зачем это так, а это не так. Оно так, потому что оно есть и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца?»

Не знаю более жаркого исповедания творческой веры. Не читала, не слыхала, чтоб кто-либо с такой ясностью указал бы высокую, дальнюю и манящую цель искусства актера.

Станиславский не называет имени триумфатора, потому что в воображении Станиславского триумфатор многолик: их тысячи, десятки тысяч тех, кто нашел подходы к своей творческой природе, кто разуму подчинил интуицию, кто знает пути к достижению полной сосредоточенности всей своей духовной и физической природы.

Не смогут овладеть силой мысли и слова те из нас, кто и сегодня продолжал бы поклоняться актерскому «нутру», кто в искусстве дорожил бы только стихийностью. Признавая чары чувства, мы — актеры — передали сегодня разуму верховное руководство.

Освоить профессию драматического актера — значит уметь становиться

многими и разными, достигая предельной конкретности и идейной силы каждого сценического образа.

Постыдно нам удовлетвориться сейчас тем, что умеем более или менее схоже копировать жизнь, в худшем случае лишь передразнивать ее.

В борьбе идей, что сейчас идет в мире, недостаточно дать сценическому образу путевку в жизнь, ведь с путевкой «образ» получает лишь право на существование, и только.

Актер должен выдать мандат «образу», и образ, идейный и художественный, как воин защитит интересы народа.

Нам нужно сознавать, что сцена самого маленького города, поселка, даже не обозначенного на карте, — трибуна, и что трибуна эта — в самом сердце страны.

Не преуменьшенный, как в телевизоре, не преувеличенный, как и кино, не невидимый, как в радиоприемнике, всходит на эту трибуну человек человеческого роста и через художественный образ говорит о любви к тому, что есть, что должно быть на нашей земле, о ненависти ко всему, что может мешать расцвету жизни.

Вместе с действительностью движется искусство к свершению державной воли советского народа, к осуществлению великих планов нашего государства.

Слава идущим вперед!