

Жизнь прожить — не поле перейти

«Судьбой дарованные встречи» — имя, каким я окрестила еще не начатую книгу, мгновенно пришло мне на ум, как жизнью уже давно во мне начертанное.

Именно на склоне лет так горячо мое желание поблагодарить всех тех людей, встречи с которыми помогали мне преодолевать препятствия на пути к сцене.

Влечение к сцене началось с детства, я его чувствовала, но понятия не имела, что это оно ищет форм своего выражения. О вундеркиндах в нашей большой семье не могло быть и речи. (Когда, уже седая, я прочла брату протокол обсуждения моей первой книги, «Путь актрисы», он слушал с удивлением, а потом произнес: «Неправдоподобно».) Меня считали, как сейчас говорят, «чокнутой», но никаких семейных легенд о моем детстве никогда не возникало.

Меня совершенно не интересовал жизненный быт, чудеса виделись в природе, прекрасной, щедрой природе Бесарабии, да еще в книгах. Да еще в играх, но игры — это уже похоже на театр. Они не реальность, а творение детской фантазии.

Была у меня интересная игрушка — ящик от макарон с оторванной крышкой. Будто под чью-то диктовку я трансформировала его: во-первых, повернула на бок, чтобы получилась «комната» без четвертой стены, три остальные стены этой «комнаты», а также пол и потолок оклеила золотой бумагой, не гладко золотой, а в каких-то квадратах, и получилось что-то не похожее на жизнь с ее обыденностью, то есть получилась... сцена, хотя я не имела понятия ни о слове «сцена», ни о ней самой. Попасть в золотой зал можно было единственным способом: просунуть в ящик лицо. Этого было вполне достаточно, так как вместе с лицом в «театр» входили мои глаза, нос, уши. Впрочем, уши были совершенно излишни: в золотом мире, созданном мною из макаронного ящика, слушать было нечего. Там не шли никакие представления, там не было актеров, а была только «комната», в ней стояли игрушечный диванчик из латуни, такой же стол, шесть маленьких креслиц — и все. Но без слов, без сюжетов, без персонажей там все же шли спектакли. Там была тишина! Засунешь лицо в ящик, загородишься плечами от взрослых, и такой полной звуков, музыки и смысла кажется тебе эта тишина! Было душно, пахло клеем и... счастьем!

О чем в этой золотоящичной комнате думалось мне? Не помню. Но испытывалось мною нечто, что невозможно выразить словами.

О первом посещении театра нет желания говорить: оно описано многими будущими актерами, описано по-разному, а по существу — совершенно одинаково.

Тема моей книги — встречи с людьми, дорогими не только потому, что они помогли мне стать актрисой, а и потому, что они в меру своих сил вносили в жизнь свой труд, свой талант, свою душевную отвагу. А это значит и свою красоту.

Я начну с совершенно никому не ведомых людей, никакого исторического значения не имеющих, но для меня так много значащих. Эти люди — изначально — посланники моей судьбы.

Посланники судьбы

У моей матери от первого брака было две дочери: старшая — Александра и младшая — Элеонора.

Александра Ивановна всю свою жизнь без остатка отдала нам, своим сводным сестрам и братьям, за что я кланяюсь ей в пояс. При воспоминании о ней, кроме благодарности, в сердце моем рождается печаль: Саша — наша вторая мать — достойна была лучшей судьбы.

Элеонора — контраст сестре. Она была борцом за себя — человека, женщину. Борцом за профессию — она решила стать доктором. Это решение было по тем временам более чем дерзким. Почти невозможно сейчас представить себе, сколько в те годы перед девушкой, стремившейся к высшему образованию, стояло препятствий. И прежде всего — деньги, которых не было в нашей семье.

Но... судьба наличествует в жизни каждого человека, как ни гонимо это понятие философией и наукой. Деньги на шесть лет существования в Санкт-Петербурге и на «нравоучение» в медицинском институте (сейчас в нашей стране ни этого слова, ни заключенного в нем понятия не существует) были сестрой получены, вернее, взяты в долг (каким образом — расскажу позже). Она дала обязательство отработать их, получив диплом врача, что и выполнила с усердием и профессиональной доблестью.

Итак, сестра моя в Петербурге: учится в медицинском институте. Она растворилась в труде и радости познания.

Элеонору Мунтян анатомический театр увлекал неизмеримо больше, чем просто театр. И все же тем, что сцена возникла для меня не как мечта, а как реальность, недостижимая, но вне меня уже существующая, я обязана именно ей.

В весну одного из первых лет XX века в Петербург прибыл на гастроли Московский Художественный театр. Гастроли были частые, пожалуй ежегодные, и всегда — весной. Я еще не кончила гимназию, когда сестра моя стала... участницей народных сцен в спектакле Художественного театра «Доктор Штокман». Вот нежданное-негаданное событие, оказавшееся таким значительным не столько для Элеоноры, сколько для меня.

А случилось это так: администрация театра почему-то именно из бессарабского землячества пригласила нескольких студентов и курсисток для изображения «толпы» в «Докторе Штокмане», и сестра оказалась в числе избранных. Выступление в «Докторе Штокмане» было для нее неким захватывающим развлечением и еще возможностью пополнить свои материальные ресурсы. Но для моей жизни событие это имело решающее значение: когда летом сестра приехала в Кишинев, я увидела у нее фотографию неизвестного мне господина, седого, но с черными, как уголь, бровями и такими же черными усами. Господин глянул на меня с карточки лучистыми, чуть прищуренными глазами. На обороте уверенным красивым почерком сделана

была надпись: «Милой Элеоноре Ивановне Мунтян в благодарность за любезное участие в “Докторе Штокмане”. К. Алексеев-Станиславский».

— Кто это? — спросила я.

— Артист. Главный артист одного московского театра. Я играла с ним вместе на сцене. Да. Играла. И он был мною доволен. — Сестра внимательно посмотрела на меня. — Серафима! (Своих младших братьев и сестер она называла полным именем — без намека на сюсюканье.) Поступай-ка в этот театр... Гимназию ты кончила. Тебе шестнадцать лет. Может быть, из тебя что-нибудь выйдет. А театр этот хороший. Художественный! Все хвалят...

Эти простые слова «все хвалят» выразили ее захваченность Художественным театром.

Всем ли участникам массовых эпизодов подписал свою фотографию Станиславский? Не знаю. Не думаю, что сестра решилась попросить у Станиславского на память его карточку. Думаю, что во время народных сцен он — Штокман — увидел ее глаза, сияющие восторгом. Станиславский мог заметить, вернее почувствовать, как ведут себя в массовых сценах их участники. Ведь и от них он требовал и ждал творческого самочувствия, необходимых актеру качеств — веры и наивности. Этого сестре было не занимать стать.

Убеждена, что вся молодежь была пылко влюблена в доктора Штокмана — Станиславского, если в этой роли достигал он такого воздействия на зрителей зрелого возраста.

В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславским приведено письмо старого петербургского театрала. Воспользуюсь возможностью как бы перечесть его:

«... в перспективе прошлого еще яснее видно, чем были для нас эти ваши приезды, эти “гастроли”, на которые рвалась вся интеллигенция, вся учащаяся молодежь, на которые доставали себе места — в то трудное для них время — и сознательные рабочие, ученики Смоленской школы и других вечерних курсов. Вы слышали от ваших администраторов о многотысячных толпах, которые стояли днем и ночью перед театром на площади, иногда в сильный мороз или мартовскую слякоть, чтобы попасть в очередь за билетом; вы видели пред собой в театре наэлектризованную публику, которая слушала вас, затаив дыхание, и восторженно кричала после закрытия занавеса; вы получали цветы и венки, подбирали со сцены скромные букетики, которые бросали вам с верхов студенты и курсистки... Но сознавали ли вы, что те наши чувства, которые выражались в этих встречах, овациях в проходах, имели свой особый тембр, — не тот, с которым мы встречали и провожали других своих любимцев?.. Старые театралы, мы с юности знали высокие восторги и благодатные потрясения, которые дают нам могучие таланты художников сцены. Мы плакали в театре и потом кричали, как дети, чтобы излить переполнившие душу стихийные волнения. И, встречая великих артистов, мы ждали этих потрясений и опьяняющих восторгов. Но вас мы ждали и встречали по-особому: вас мы ждали и встречали, как весну, которая несет с собой светлую радость, и мечты, и надежды, которая вскрывает даже в заглушенных, забитых жизнью сердцах поющие родники живой поэзии»¹.

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

Так вот в какой легендарный театр вошла я ученицей после окончания драматической школы артиста Художественного театра А. И. Адашева! Это самое-самое сияющее счастье моей жизни!

Не имею права хоть на миг забыть Василия Ивановича Качалова и Леопольда Антоновича Сулержицкого — они рекомендовали меня Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко.

Сулержицкий и Качалов преподавали в школе Адашева: они поверили мне, а Художественный театр поверил их рекомендации. Как легко на сердце, что я оправдала их доверие.

— Симочка! — Так иногда Василий Иванович называл меня. — Вы мое творение!

Итак — свершилось! Я сотрудница Московского Художественного театра! Судьба, судьба моя, ты творишь чудеса!

Но как могло наяву произойти то, что через три-четыре года в одном из благотворительных концертов Художественного театра, в каком-то акте пьесы «Доктор Штокман» я участвовала, правда, только один-единственный раз, в роли фру Штокман! Доктора Штокмана — свою коронную роль — исполнял К. С. Станиславский!! Казалось, это со мной было в каком-то тревожном сне — я чувствовала всем своим существом, что у меня нет права на то, чтобы не только стоять на сцене со Станиславским, но еще и говорить такие слова, как: «А наши дети, Томас? Наши мальчики? Что с ними будет?»

Но, слава богу, кончился отрывок! Влечусь в свою уборную (концерт шел на сцене Художественного театра), нет сил переодеться. Сижусь и думаю: зачем поручил Константин Сергеевич эту роль мне? Неужели только потому, что фру Штокман — пожилая, а недавно Константин Сергеевич взял с меня клятву *никогда* не играть молоденьких и хорошеньких? За кулисами было тихо, оживления никакого, никто не входил, никакого отзвука... Но вот стук каблучков: Гиацинтова — Фиалочка, как многие звали ее, впархивает ко мне.

— Софа!! Скажи, что это? Как я? Какой образ у меня получился?

Знаю, нет, надеюсь — она сейчас утешит меня, успокоит — ведь она такая тактичная. Но вместо слов лжи во спасение она бухает:

— Образ какой? Ты — внучка. — И снова застучали каблучки — ушла!

Возвращаюсь к Элеоноре. Медицинский институт она закончила успешно. Работала в деревенской больнице. Деревня Васькоуцы красивая, большая, недалеко от Черновиц. Сестра радуется работе и тому, что начинает выплачивать долг — стипендию, полученную от замечательного человека, изредка приезжающего сюда в огромный красивый дом. Никогда раньше я не встречала такого человека, читала только в хороших книгах. Таким ясным, красивым, в самом лучшем смысле — светским — человеком до сих пор живет в моей душе Константин Федорович Казимир. Богатство дает ему возможность помочь не менее чем ста молодым людям — юношам и девушкам, — обеспечить их стипендией. Я видела, как Элеонора — гордый человек — благодарила его. Не за деньги, а за то, что эти деньги позволили ей учиться, получить образование, а с

ним — специальность, профессию, независимость, причастность к большой жизни. Теперь она скоро вернет всю задолженность. Теперь она может на летние месяцы пригласить нас, младших сестер и брата, к себе, в уютный просторный дом врача.

Сестра не боялась жизни, она была реалисткой; моя мечтательность казалась ей манерностью. Она требовала не раз, чтобы я присутствовала при родах, но я отбрыкивалась, зажмуривалась. Было ясно, что правда на ее стороне, что дорога моя в жизнь не будет устлана розами, и я чувствовала, что действительность разожмет мои зажмуренные веки, что она прикажет мне: не жмурься! Но поможет! Смотри!

И я смотрела. Видела раз зимой, как женщина в трех тяжелых шالях на голове, но в тонкой юбчонке стирала в проруби. Узнав в ней свою пациентку, недавнюю роженицу, сестра ринулась к ней по льду, почти что в прорубь, извлекла ее оттуда, несмотря на яростное сопротивление, и началась битва амазонок: сестра шлепала пациентку, та тумачами выражала негодование, что ей помешали стирать; они ругались, целовались, хохотали и плакали — это было чудно.

Какую великую силу сообщает человеку оптимизм! Сестра никогда раньше не жила в деревне, но как быстро разобралась она в психологии своих деревенских пациентов, сдружилась с ними. В деревне живут украинцы, русины, словаки. Вот один из визитов «господины докторицы» в избу брюшнотифозного (свирепствовал в ту зиму тиф). Меня она захватила с собой. Входим. Больной на кровати. Стонет. В чем дело? Вчера он был молодцом!

— Подойди ко мне! — зовет «докторица» жену больного, почему-то притаившуюся за полураскрытой дверью. Грозен зов. Как-то странно петляя ногами, женщина приближается к сестре. Начинается допрос:

— Что он вчера вечером ел? — Молчание.

— Что ты ему вчера дала есть? Отвечай!

— Да почесть ничего, господина докторица, — лепечет женщина. Но даже мне ясно, что чем-то обкормила она мужа.

— Значит, по-твоему, ел он только то, что я ему разрешила?

— А вже-ж. А то як же инше?

Сестра устремляет на «преступившую закон» предельно грозные, но все же красивые глаза.

— Сейчас узнаем, есть ли у тебя совесть. — Она вынимает из сумки градусник. — Видишь?

— Та бачу...

Градусник вставляется под мышку больного. Ненадолго — ведь не в температуре дело.

— Так вот, эта штучка все видит, все знает. Вот сейчас она мне расскажет, дала ты ему есть что-нибудь вредное для здоровья или нет. — Она прикладывает градусник к уху и будто выслушивает важные сообщения.

— Ой, боже ж мий, боже! Ну, гарбувика вин домогався... Соленького...

— Так. Хочешь, чтоб муж живым остался?

— А як же?

— Так ничего, понимаешь, ничего ему не давай, как бы он ни молил. А дашь — дырки в кишках сделаются. Ну ладно, ладно, хорошо, что обошлось. Ну, до свидания!

— До побачения! — Лицо женщины сияет.

— Завтра с этой штучкой приду, с градусником! Знав!

В деревне я провела почти год. Переболела там тифом. Скоро поправилась. Мне очень много дал этот год. Душа моя была белой доской, или, пожалуй, были написаны там два слова: «гимназия», «дом». Или: «дом», «гимназия». А тут началась жизнь в двух новых мирах. Один — деревенский, больничный, и сестра, которая любила меня, а я — ее. Другой мир был мир прекрасного: со времен турецкого владычества существующий огромный парк с аллеями, цветники, дом с зимним садом, прекрасной библиотекой, где ковер, свешиваясь со стены, закрывал диван и стелился по всему полу... А главное — Константин Федорович. Он казался мне добрым волшебником. Был он ласков и внимателен с сестрой, и с нашими младшими сестрами и братом, и со мной, и со многими другими (всегда его окружала молодежь), был рад за меня, когда я поставила «Юбилей» Чехова и сама сыграла Мерчуткину. Константин Федорович подарил мне по этому поводу свою фотографию с надписью: «Талантливой Симочке в память ее дебюта на васькоуцкой сцене». Этой надписью он вписал в мою жизнь слово «Театр», и я целиком отдала себя Театру.

Встречу с Константином Федоровичем я считаю чрезвычайной, поразительной по бережности ко мне, которую редко встречает юность. Один раз он приезжал в Москву, когда я уже училась в школе Адашева. Константин Федорович сказал мне:

— Симочка, на самом высоком дереве парка устроена маленькая беседка, а к ней подведена лестница. Вот на лето вы приедете в Васькоуцы, будете в этой беседке читать, никто вам не помешает.

— Нет, Константин Федорович, я не приеду и в беседке читать не смогу...

— Почему? — спросил он нахмурившись.

— Потому что вы слишком богатый.

Он внимательно взгляделся в меня, будто разгадывая мое будущее, и строго сказал:

— Симочка, слезайте с ходуль — ведь так трудно ходить по земле на ходулях.

Он был глубоким и пронизательным человеком, чрезвычайно внимательным и добрым к людям. Больше я его не видела: он очень скоро умер.

Я помню завтрак в березовом лесу, удивительно красивое убранство стола, нет, стола не было, белая скатерть была разостлана на траве. Было роскошное угощение, шампанское, мороженое. Из граммофона звучала музыка (граммофон был в те поры редкостью), и голос Шаляпина пел: «А-ах, дорогая весна...», — наполняя лес и сердца красотой и мощью.

Младшие мои уплетали космическое количество мороженого, а я брала все слышимое, все видимое, все ощущаемое, понятное даже неразгаданным, брала, захватывала в сердце в невольном предчувствии, что не так уж часто встретится

это прекрасное в моей жизни.

Долго хранился у меня кусок березовой коры в форме визитной карточки, на ней фамилия «Казимир». Несколько букв исчезли, так как это все было ужасно, ужасно давно.

Константин Федорович умер (после неудачной операции). Давно нет на свете и моей сестры.

Я сама себя спрашиваю, почему я включаю в эту книгу сестру и человека, которые теперь никому не известны? Видимо, потому, что оба они в ранней юности укрепили мою веру в жизнь и в людей, толкнули меня на ту дорогу, что стала моей судьбой.

«А я буду режиссером»

Николай Васильевич Петров подарил мне свою книгу «50 и 500» с надписью:

«Дорогая Сима!

Трудный путь жизни прошли мы с тобою, и на разных этапах мы были или очень близко друг от друга, или очень далеко.

Я рад, что последние годы мы идем почти рядом, хотя не работаем в одном театре.

Встречи наши всегда воскрешают в памяти моей романтические дни нашей молодости, и эти воспоминания всегда радостны.

Что может быть прекраснее молодости, всегда таящей в себе тенденции дерзновенного будущего!

Любящий тебя Кокоша.

22 февраля,
1961 г.
Москва».

Коля!

Как благодарна я тебе, что ты подарил мне свою автобиографию. Ты живой в твоей книге. Она — возможность встречи с тобой. Я благодарна, что книга оставит в живых не только тебя, но эпоху, какая написана была тебе на роду, ее грандиозные исторические события.

Не хочу я все время писать о тебе в третьем лице. Как я могу говорить о тебе только исследовательски-логично?!

Ведь ты — мой товарищ, а часто казался ты мне и старшим братом, такой внимательный, такой постоянный в дружбе ко мне и ко всем товарищам твоего театрального детства.

Что-то общее есть в истоках наших театральных судеб. Ты из Вологды, я из Кишинева, быть может, в один и тот же день въехали в Москву?! Обоих нас влек к себе великий город тем, что в нем ни с каким другим не сравнимый, неведомый и желанный Московский Художественный театр.

И вот мы — в Москве, земле обетованной!..

Быть может, в один и тот же день узнали мы, что прием в школу Художественного театра уже состоялся, что мы опоздали на вступительные экзамены...

И еще совпадение: когда, потрясенная тем, что прием в школу закрыт, я рискнула подойти к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко за советом, он, такой недоступный, все же не пренебрег мною и дал тот же совет, что и юноше из Вологды, — направил меня в школу артиста Художественного театра Адашева.

В частную драматическую школу А. И. Адашева, или, как она называлась,

Курсы драмы А. И. Адашева, в один и тот же день явились мы оба на предмет вступления в нее.

Курсы находились недалеко от Белорусского вокзала, в конце Тверской-Ямской, ныне улицы Горького.

Совсем недавно я напрасно пыталась найти тот дом, где была школа, войти в ту дверь, в какую больше чем шестьдесят лет назад вошли на экзамен восемнадцатилетние девушка и юноша...

На вступительном экзамене Николай Васильевич Петров пробухал зауспокойным басом (а от природы голос у него теноровый) «Прометей» Огарева. Я же, наоборот, промямлила едва внятно чье-то, до отвращения скучное, стихотворение. Начиналось оно так:

«Я гас и умирал, и у моей постели

Один — с распятием, другой — с косой в руках...»

Ну можно ли было такой белибердой отстоять свое место на сценическом поприще?!

Я, теперешняя, сегодняшняя, удивляюсь тому светловолосому юноше в белой рубашке с безмятежным выражением мальчишеского лица, с серо-голубыми доверчивыми глазами, с движениями мягкими, даже чуть-чуть ленивыми: как же могло прийти ему на ум, что он актер *трагический*!

Что я не защитила себя произведением, соответствующим моей психофизике, это понятно — приехала в Москву, не имея соприкосновения ни с каким театром, если не считать дебюта в живых картинах и сыгранную при немногочисленных зрителях в старинном зале помещицкого дома Мерчуткину в «Юбилее» Чехова. Но Коля, Коля — ведь он уже участвовал, правда без денег, как говорят в народе, «задарма», в труппе вологодского профессионального театра, сыграл Свистунова в «Ревизоре», первого игрока в лермонтовском «Маскараде», роль в стихах!! Сыграл и торговца невольниками в спектакле «Новый мир». Он уже в ранней юности познакомился с театром П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, с А. А. Брянцевым, сдружился с ними, наконец, он сыграл старика Ванюшина в «Детях Ванюшина», режиссировал «На дне» с рабочими паровозоремонтных мастерских, играл сам, и не Сатина, а Луку. Как же он не угадал своего амплуа?

Но произошло невероятное — мы оба были приняты в состав первокурсников. Наши объяснения насчет счастливой перемены судьбы различны: Коля считал ее следствием переговоров с директором (вероятно, он говорил с А. И. Адашевым, — мне это и в голову не пришло бы) и объяснял наше вступление в школу тем, что она была платная. За «правоучение» полагалось платить сто пятьдесят рублей в год золотом!

Быть может, наша различная, но, безусловно, обоим свойственная наивность и чудаковатость привлекли внимание экзаменационной комиссии, да стоит ли в этом разбираться, раз нас приняли, раз мы начали учиться на актеров!

Нашими учителями и наставниками были Качалов, Леонидов, Лужский, Литовцева, Александров, Сулержицкий. Сценическую речь преподавал Массалитинов. Движение — Мордкин. Лекции по эстетике читал С. С. Голоушев, более известный под псевдонимом Сергей Глаголь.

Качалов! Он не учил нас, мы у него учились и тогда, когда он играл на сцене, и тогда, когда следил за первыми шагами своих подопечных. В учебные часы он был молчаливым. Курил... Доброжелательно поглядывал на своих питомцев. Кончался отрывок, Василий Иванович вставал, произносил что-то одобрителное, ласково прощался и покидал класс.

Но через него постигались красота искусства, смысл жизни, сила человека-художника.

В. В. Лужский от природы был педагогом. Он обладал замечательным свойством на практике доводить до учеников истины театрального искусства. Так, например, он первый сумел подвести нас к осознанию значения подтекста.

Как много хочется сказать о Л. М. Леонидове, о Н. Н. Литовцевой, о Н. О. Массалитинове, о М. М. Мордкине — какие разные индивидуальности. Но как страстно любили они свою профессию, как беззаветно преданы были ей, как единокорные были в творческих и этических устремлениях!

Жадно впитывал Коля законы искусства сценического перевоплощения — все, что сообщало точные знания, что будило фантазию.

Чуткий, он начал осознавать, что трагизм не его стихия. В какой-то мере этому способствовали и товарищи, ставшие именовать его «Кокошей», именем комическим, почти клоунским.

Ну, если не трагик, то, быть может, он комик? Явилась возможность испытать себя как актера комического: заболел ученик второго курса, участник водевиля «Слабая струна».

Обратились к Коле Петрову — он рискнул.

Зрительный зал школы одобрил дебютанта: он вызывал смех своим исполнением.

Хорошо помню день сдачи учениками второго курса своих экзаменационных отрывков — фрагментов пьес. День того экзамена был сенсацией: в школу приехал сам Константин Сергеевич Станиславский.

По окончании экзамена Станиславский поднялся на нашу невысокую и небольшую сцену. Мы выстроились в ряд.

Станиславский, сощуриль глаза, долго и пристально оглядывал всех нас, будто хотел проникнуть в самую сокровенную глубину каждой молодой души. Было как-то жутко от этого пронизывающего взгляда.

В строю молодежи был и Коля. Он чувствовал себя триумфатором и с волнением ждал одобрения Станиславского, — товарищи шепнули дебютанту, что на его игру Станиславский улыбнулся. «Старик Державин нас заметил...».

И действительно, Станиславский заметил Колю и улыбнулся ему: «Поступайте в фарс, большие деньги будете зарабатывать!»

Три ночи горькими слезами исходил бедняга, прощаясь с мечтой стать актером...

Неудачник! Как ранят глаза товарищей, избегающие его вопрошающего взгляда, еще более, когда в этих глазах жалостливое сочувствие. Забыть! Забыть! Избавиться от мыслей, от чувств мучительных, беспощадных, отнимающих твое право на любимое дело.

Кончился учебный год. Каникулы!

Вон из Москвы!

И Коля мчится в село Чекмогуш, Уфимской губернии, к сестре, — она пожалеет, она приголубит...

Без конца, без края просторы уфимских степей. Ночное небо усыпано звездами... Чья это одинокая фигура?

Крик? Не разобрать слов.

Вдруг совершенно «неожиданно, без всякой логической предпосылки, нарушая таинственную тишину ночи, воскликнул: “А я буду режиссером!” — пишешь ты в своей книге. — Как же это произошло? Откуда возникла эта мечта? Почему режиссура, о которой я никогда раньше не думал и даже серьезно не представлял себе, что же это такое за искусство?

Я до сих пор не могу понять, что послужило тогда толчком, причиной моего внезапного прозрения, — просто в моем сознании вместо одной утраченной мечты родилась новая, которая, как показало время, выдержала все испытания и явилась путеводной звездой в моей жизни и творчестве»².

То был вечер, решивший судьбу Николая Петрова: с дороги актера, ведущей его в никуда, выходит он на верный путь, путь режиссера.

Как тянется время каникул! Скорее бы, скорее бы им конец!

Коля Петров приступает к реализации своих планов. Он не оставляет школы Адашева, а совмещает ее с Художественным театром.

Да, с этой осени он сотрудник любимого театра. Он выдержал испытание, заинтересовав экзаменационную комиссию несколькими искусно склеенными макетами декораций к различным пьесам. Привлек внимание Владимира Ивановича Немировича-Данченко своей жадной режиссерских знаний, и Владимир Иванович решил заняться с двумя предприимчивыми и, вероятно, пригодными к режиссуре молодыми людьми — с Петровым и Вороновым, тоже выдержавшим экзаменационный искус.

Коля Петров вполне воспользовался богатством возможностей, которые были предоставлены его чудесным учителем, и поглощал все знания, постигал все грани режиссерской работы, — в первый раз в истории русского театра зачиналась педагогическая работа в области воспитания режиссера.

И если учитель хорошо учил, ученики учились соответственно. Коля Петров был не из тех, кто широко открывает рот, чтобы воспринять побольше готового. Он был инициативен.

Внешне Владимира Ивановича нельзя было считать экспансивным в выражении чувств, но чувства его к искусству были и страстны и глубоки. Он был отцовски внимателен к первым самостоятельным шагам новорожденных режиссеров.

Владимир Иванович Немирович-Данченко поставил в полтора месяца «Братьев Карамазовых». Он воодушевил все цеха театра. Высок был общий трудовой подъем, и два вечера «Братьев Карамазовых» стали великим театральным событием.

Вместе с художником В. А. Симовым, которому было поручено найти

² Здесь и далее цит. по книге: Н. В. Петров. «50 и 500», М.: ВТО, 1960.

общее оформление спектакля, остальные художники и ученики «режиссерского класса» разрабатывали планировки и искали пространственно-образное решение одиннадцати сцен спектакля.

— Чей это макет? — спросил Владимир Иванович в один из своих визитов в макетную.

Коля не вымолвил «мой», но Владимир Иванович славился пронизательностью: его ученик залился румянцем...

— Интересное решение. Я утверждаю его для спектакля. У вас есть режиссерская фантазия.

Первый шаг ученика в профессию режиссуры — светлый день рождения!

Теперь Коля Петров не имел права считать себя неудачником. Судьба слала ему свои улыбки. Сергей Воронов ошарашивает его предложением: «Сделаем отрывок и покажем Немировичу. Я — Смердяков. Ивана Карамазова попросим делать Афонина, а ты будешь работать с нами как режиссер. Сделаем сцену “Пока еще не ясная”».

Владимир Иванович согласился просмотреть отрывок, хотя мог счесть дерзостью их эскападу. Во время просмотра ни один мускул не дрогнул на его лице. Отрывок кончился. А Владимир Иванович сидел и молча смотрел на трех нахалов — так думалось в эти секунды сомлевающим от волнения режиссеру и двум исполнителям.

— Так вот как сделаем, — неожиданно прервал тяжелую паузу Немирович-Данченко. — Завтра мы репетируем сцену «За коньячком». Вы, Воронов, приходите на репетицию. Выучите текст этой сцены. Будете репетировать вы. Но, пожалуйста, никому ни слова не говорите, чтобы никто не знал. Я сам перед репетицией скажу об этом.

— А ведь, пожалуй, не напрасно мы создали класс режиссуры, — сказал, улыбаясь, Владимир Иванович, прощаясь с ошеломленными радостью подопечными.

Коля! Ты трудом и творчеством всей своей жизни доказал, что не напрасно в Московском Художественном театре был создан «класс режиссуры».

Ты и Сергей Воронов счастливые: у вас был учитель с большой буквы, тот Учитель, что всю жизнь ищет новых открытий, но вполне уясняет себе, что только точное знание способствует творческому ясновидению. Вл. И. Немирович-Данченко твоим рассказом явлен с новых сторон: он, как философы античности, сообщал вам свои огромные знания и опыт. Он доверял вам, двум, пока еще никому в искусстве неведомым людям, свои заветные думы, свои творческие стремления.

На репетициях Художественного театра ты учился высокой этике художника, морали человека, уважению к зрителю.

Тебя пленяла торжественная взволнованность репетиций: в Художественном театре перед репетицией никто не хлопал в ладоши, призывая к тишине.

В Художественном театре не существовало надрывных криков помощников режиссеров, водворяющих тишину и прекращающих обычный предрепетиционный шум.

В Художественном театре достаточно было войти в зрительный зал К. С. Станиславскому или Вл. И. Немировичу-Данченко, как мгновенно водворялась абсолютная тишина и в зале, и на сцене, и в коридорах театра. Такова была сила уважения к этим замечательным художникам.

Я знаю, как часто ты тосковал потом об этой взволнованной и возвышенной тишине, которая бывала в Художественном театре перед началом репетиций и спектаклей в те далекие времена!

Не сведено было участие молодежи в народных сценах спектаклей Художественного театра до вульгарности «массовок» — это было для каждого молодого сотрудника театра делом чести и артистической доблести. К самым микроскопическим творческим поручениям у молодежи, в особенности в первые годы работы, отношение было трепетное.

А как умели отдыхать и веселиться в Художественном театре! Стоит вспомнить «капустники». Но и веселье было того же высокого качества, как труд и творчество.

Коля!

Ты чудесный ученик чудесного театра. Ты постигал разумом и сердцем законы искусства. Ты вбирал в себя мед познаний актерской и режиссерской профессии и на легких крылышках перелетал из Камергерского переулка (нынешний проезд Художественного театра) на Тверскую-Ямскую к нам, «школьникам».

На курсах драмы А. И. Адашева приступил Коля Петров к своим первым режиссерским опытам.

Он начал с искусства малых форм. Для открытых школьных вечеров он поставил три небольших произведения:

1. «Сон советника Попова» — сатирическая поэма Алексея Толстого.
2. «Росмунда» Лоло-Мунштейна.
3. «Сродство мировых сил» — Козьмы Пруткова.

Даты этих постановок — 1909 – 1910 годы.

Эти «короткометражки» имели огромное значение для Коли Петрова: они были его первыми режиссерскими шагами, проверкой режиссерских возможностей на практике, они укрепили в нем намерение посвятить свою жизнь режиссуре.

Определились и его понимание и подход к вопросам режиссуры. В «Сон советника Попова» он ввел чтеца, что тогда было неожиданным. Очень интересно то, что Владимир Иванович, утвердив один из макетов Коли Петрова, вспомнил его постановку поэмы Алексея Толстого:

«У вас есть режиссерская фантазия. Я это заметил еще тогда, когда смотрел “Сон советника Попова” в школе. Вы очень смело придумали чтеца, найдя таким образом общее решение спектакля».

Режиссерский прием с чтецом так понравился Балиеву, директору кабаре «Летучая мышь», что он заказал молодому режиссеру ряд номеров с чтецом. А «Летучая мышь» была модной, потому предложение режиссерской работы было знаком признания Петрова.

Коля предложил Балиеву поставить два номера, взятых из задачника

Евтушевского!!

Успех был огромный. Исполнителями этих номеров в «Летучей мыши» были: Москвин, Александров, Грибунин, Германова. Декорации К. Н. Сапунова, музыка Ильи Саца.

О, как широко шагнул наш Коля! Какие актеры подарили ему свое доверие! Как много знаний он приобрел!

Петров радовался своему успеху, но не хвалился им. Он не ставил себя выше нас, а шел к осуществлению своих творческих планов рядом с нами.

Открытие школьных вечеров, носивших названия «Вечер, чтобы смеяться», «Вечер, чтобы не плакать», для нас было очень дорого, тревожно и радостно: ведь зрителями школьного зала была театральная Москва, наши преподаватели; нас судили строго, но приветствовали с радостью проблески талантов. Так, например, пробег через сцену Жени Вахтангова в бессловесной, кажется, роли экзекутора был встречен громом аплодисментов.

Чего же лучше?

Странно, что я не помню никаких фактов, помню лишь свой восторг на репетициях, просто восторг, а на открытых вечерах восторг катастрофический: ведь зрителями измерялась мера способностей. Испытывался и ужас и безмерное счастье первых шагов по сцене при зрителях. Но я помню нашего режиссера — Кокошу, Колю.

Он умел создавать в работе веселое, легкое, но всегда творческое настроение. Он умел добиваться общности, единодушия, единомыслия. Мне думается, что это умение было одним из самых пленительных человеческих и режиссерских качеств Николая Васильевича Петрова.

Коля занял меня в «мистерии» Козьмы Пруткова «Сродство мировых сил». Должна признаться, что я ровно ничего не понимала в этой мистерии, хотя он всеми режиссерскими ухищрениями старался вызвать во мне «жизнь человеческого духа в художественной форме».

Но если я не понимала содержания мистерии, то форма воплощения моей роли была неприемлема для меня категорически. Вот что писал Н. В. Петров по этому поводу:

«... роль разочарованного поэта играла Серафима Бирман, великолепно репетировавшая, но чуть не сорвавшая вечер, наотрез отказавшись надеть брюки. Понадобилось энергичное вмешательство Л. И. Дейкун-Александровой, чтобы ликвидировать этот инцидент».

У меня с подписью Коли сохранился рисунок человека в брюках, в широкой рубашке, в плаще, в черной шляпе. На этой картинке написано: «Симе Бирман в память первых слез, пролитых на сценических подмостках».

Лидия Ивановна Дейкун действительно меня уговорила, успокоила. Авторитет ее стоял высоко во всех отношениях.

В школе образовалась шуточная семья: Лидия Дейкун почиталась главой ее, папашей, Вальда Глеб-Кошанская — мамашей, Коля Петров и Никодим Потемкин — сыновьями, Марина Наумова и я — дочерьми, Вахтангов — женихом одной из дочерей.

Нам было ясно, что из Художественного театра Коля Петров приходил к нам

обогащенный, что сердцем он прозревает сложность, глубину режиссерской профессии, что им изведано уже ощущение ее масштабности, ее просторов. Нам не нужно было подтягиваться к мечтам Коли: он, братски доступный, щедро делился с нами.

Как и его наставник Владимир Иванович, Коля был сдержан. Все в нем выражалось спокойно, все «толерантно», но внутри «мягкого» Коли была персиковая косточка — неуступчивость всему тому, что считал он несовместимым с искусством, с честью человека и художника.

И вдруг — разлука!..

Андрей Николаевич Лаврентьев, бывший актер Художественного, а теперь главный режиссер императорского Александринского театра, предлагает нашему Коле должность помощника режиссера в первом театре России!

Переполох, волнения, мнения, прямо противоположные: «Не соглашайся!», «О чем тут думать, странный ты человек, соглашайся!»

— А сколько вам лет, Петров? — задает вопрос Сулержицкий.

— Летом исполнится двадцать один.

— А престарелые родители у вас есть? Вы единственный сын?

— Родители умерли. У меня есть брат и две сестры. Я самый младший.

— Следовательно, осенью вы подлежите воинскому призыву. Вам забреют лоб, и будете вы два с половиной года отбывать солдатчину. Ведь Художественный театр отсрочек не дает. Вот и подумайте! Я бы на вашем месте поехал. Вы познакомитесь с новым городом, с новым театром, первым российским театром, увидите много хороших актеров.

С кем больнее всего расставаться? Кто ближе всех его сердцу?

К Владимиру Ивановичу стремится Коля, его слово решающее.

— Сулер, конечно, прав, советуя вам ехать. Ну, а если в Петербурге все будет благополучно с солдатчиной, но вам не понравится работа в императорских театрах, вы всегда можете вернуться к нам обратно. Мы вас примем как заслужившего право на работу. Я помню и ваши макеты, и чтеца, и работу с Вороновым, а главное — вашу настойчивость в организации «режиссерского класса»...

Управляющий конторой императорских театров камер-юнкер А. Д. Крупенский долго рассматривал пришельца с наголо обритой головой. (Этот молодой человек пошел на пари со своими товарищами, что он найдет средство привлечь к себе внимание всего Художественного театра. Пари он выиграл, наголо обрив голову.)

Странный кандидат на помощника режиссера, но что поделаешь, он — уже здесь. И на столе лежит заранее заготовленный трехгодичный контракт.

— Ну что ж, попробуем, рискнем. Подписывайте, молодой человек.

При подписании контракта управляющий конторой внес в него дополнение: Петрову кроме помощника режиссера надлежало быть еще и помощником преподавателя драматической школы при императорском Александринском театре с окладом в пятьдесят рублей в месяц.

Значит, с этого дня ему идет жалованье в сто двадцать рублей — в Москве он получал двадцать пять.

Молодой человек дрожащей рукой ставит свою подпись.

— Ну, слава богу, все прошло благополучно, — будто скинув с себя огромную тяжесть, произнес Лаврентьев. — Сегодня Александр Дмитриевич был добрый. Вечером пойдём в театр. Идут «Три сестры». Спектакль веду я. Я вас познакомлю со всеми участниками. Вы будете рядом со мной, и я вам передам этот спектакль. Следующий спектакль «Трёх сестер» будете вести вы, а я буду около вас. Так постепенно вы и войдете в работу.

Они простились. Молодой человек два раза обошел здание театра и замер перед его фронтоном...

Коля! Бедный наш! Не глазами только впился ты во фронто́н здания, в архитектуре гением Росси прославленного, в искусстве сценического перевоплощения — дивными талантами его лицедеёв, а всем существом своим. Так в песках пустыни вглядывается человек в каменные глаза сфинкса, будто ожидая от него разгадки своего будущего...

А ведь ты действительно в пустыне. Москва, все, к кому ты привык и кого любил, кто отвечал тебе приятнью на приятнью, они далеко...

Возврата в Москву нет. Вернешься — сделаешь непоправимую ошибку.

Ты понимаешь это. Какое смятение чувств в душе твоей, оно почти подчиняет себе логику мышления. Страх сжимает сердце — справишься ли с работой в этом придворном театре? Бросившись в совершенно неизвестную стихию, выплывешь ли?

Ты вспоминаешь прощальные слова Владимира Ивановича, он сказал: «Вам, молодому театральному человеку, познакомиться со сложнейшей машиной императорских театров очень полезно...»

Он сказал, что это тебе полезно, но... но это не все, что он сказал, он сказал еще и другое: «Конечно, она может вас и раздавить... (“раздавить” — как бьется сердце!) Ну, а если не раздавит, то вы очень много получите для себя. Для театрального человека полезно знать не только свой театр, но и другие театры».

Вот этот *другой театр*.

И он в указанное Лаврентьевым время вошел туда. Вошел и тут же почувствовал непосредственную близость «машины императорских театров»: заболел Степан Яковлев, исполняющий в спектакле «Три сестры» роль Кулыгина, — Лаврентьев гримировался у зеркала. Он был сначала помощником режиссера и вел этот спектакль, — кому же, как не ему, было заменить больного исполнителя?

— Вот что, голубчик, вам придется вести спектакль, а я буду играть Кулыгина. Возьмите режиссерский экземпляр. — С этими словами Лаврентьев снова повернулся к зеркалу.

Что такое? Вести спектакль, ни разу не посмотрев его, не будучи знакомым ни с одним из исполнителей, не зная ни дисциплины, ни традиций театра, в который ты вошел впервые в жизни?!

Он не в театр вошел — его втолкнули в лабиринт. Лабиринт (по Далю) —

место, из которого нет исхода. По мифу, лабиринт — дворец Минотавра, чудовища с телом человека и головой быка. Он пожирал юношей и девушек, отданных ему царем Миносом. Только один юноша-герой вышел из лабиринта. Но что мужество героя мифов в сравнении с отвагой, с какой наш герой повел спектакль «Три сестры»! Как он обошелся со своим Минотавром — «сложнейшей машиной императорских театров», не имея понятия о ее рычагах, кнопках, обо всем, чем вызывается ее движение!

Первое, что он должен был сделать, это у занавеса перед зрительным залом анонсировать замену исполнителя. Он это сделал автоматически: если б он был в себе, то ужаснулся бы своему виду в чужом фраке, по традиции придворного театра на него напяленном. Причем нельзя забыть, что бритва московского парикмахера абсолютно оголила его голову.

(Да будет разрешено мне отклониться от темы и заметить, что и я на экзамен в школу Адашева явилась с обритой после тифа головой, что было не на пользу мне.)

Ах, эта бритая голова для первого знакомства!

Еще в Москве Владимир Иванович заключил свою беседу с учеником, отъезжающим в Петербург: «Только вот нехорошо, что вы наголо обрили свою голову, здесь мы приняли это как озорную шутку, а в императорских театрах это не понравится».

Прямо в воду глядел Владимир Иванович; ведь обстоятельства, при которых новый «служащий» приступил к исполнению своих обязанностей, были будто приспособлены к тому, чтобы за негодностью он был раздавлен машиной императорского театра. Все его метания, перебежки из одного конца сцены в другой, душевные, если можно так выразиться, судороги с интересом и удивлением наблюдались и А. Д. Крупенским, и самим директором всех императорских театров, шталмейстером двора его величества, В. А. Теляковским и еще несколькими людьми в вицмундирах.

В кошмарах бывает так: хочешь закрыть дверь — невидимые руки открывают ее, хочешь бежать — ноги мертвы, хочешь крикнуть — немота... Но ноги новичка в тот вечер не выдали его, за дверьми он, пусть в последнюю минуту, но находил опаздывающего на выход актера, он крикнул «Тра-та-та» за исполнителя роли Вершинина и «Гоп-гоп-гоп» за секунданта Тузенбаха. Конечно, Лаврентьев руководил им, когда представлялась возможность, но и подшефный не дремал.

По окончании спектакля Теляковский вызвал к себе в ложу Лаврентьева и его «протеже», еле живого от нервного и физического переутомления: «Конечно, вы очень молоды и несколько странно было видеть вас сегодня в работе. Как-то не подходит это к стилю наших театров. Но ведь пригласили же мы Мейерхольда, сделали Лаврентьева главным режиссером? — как бы полувопросом обратился он к Крупенскому. — Конечно, многим не понравится ваше назначение, но работайте. Надо немного встряхнуть Александринский театр».

Не выгнали!!

В первый вечер службы он узнал изнанку блеска и величия нового театра, а

когда отрастил волосы и был допущен Лаврентьевым вести спектакли с участием таких корифеев, как Савина, Варламов, Давыдов, Стрельская, то познал их могущество, их легендарное мастерство...

Владимир Иванович утверждал, что режиссуре нужно не обучать, а режиссером нужно *быть*, и затем уже учиться. А учиться режиссуре, учиться быть руководящим работником театра — это значит учиться у жизни и всю жизнь.

Ученик был верен своему учителю, потому что он был режиссером изначально.

Было ли это в нем заметно? Для проницательных глаз — да.

Почему Адашев принял ученика Петрова, провалившегося на экзамене? Почему Теляковский, хотя ему странно было видеть Петрова на работе, не аннулировал контракт, а сказал «работайте»?

Прежде всего потому, что москвич выдержал экзамен невероятно жестокий. Выдержал без накладок.

Какой же огромной силой надо было обладать, чтобы в таких антитворческих условиях провести спектакль? Ведь консультации Лаврентьева, занятого в спектакле, были более чем недостаточны. Так в чем же дело? Кто или что помогло ему?

Ответ находим в книге Петрова, хотя вряд ли он думал, что задан будет ему подобный вопрос: «Я на всю жизнь благодарен Леопольду Антоновичу Сулержицкому, товарищам и педагогам школы Адашева, Московскому Художественному театру и его создателям Константину Сергеевичу Станиславскому и особенно Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, с которым мне больше довелось общаться, за то, что им удалось правильно “поставить мою творческую душу”».

Это ответ и ответ исчерпывающий: для певца важен правильно поставленный голос (тогда он не сорвется на высокой ноте), для пианиста — правильно поставленные руки, для балерины — правильно поставленный станок, но разве им не нужна правильно поставленная творческая душа?

Быть может, ее разглядел директор всех императорских театров (он был не только шталмейстером двора его величества, но и прекрасным пианистом)?

Быть может, это беспочвенная фантазия, но чем же иначе объяснить, что кроме «работайте» было произнесено еще им: «Надо немного встряхнуть Александринский театр»? Значит, чувствовал вельможа пыль на традициях подведомственных ему подмостков?

Пусть как бы вскользь причислил В. А. Теляковский нового помощника режиссера к Мейерхольду и Лаврентьеву (двум, впрочем, разным величинам), он в конечном счете оказался провидцем: уже в первые годы, будучи не только помощником режиссера, но и помощником преподавателя драматической школы при императорском Александринском театре, этот молодой человек здорово потрянул традиции преподавания сценического искусства в театре.

Он нанес удар системе работы с учениками, так сказать, «дуплетом в угол»: обладая «правильно поставленной творческой душой», он приложил все силы к тому, чтобы поставить правильно «творческие души» своих многочисленных

учеников (он преподавал и в некоторых частных драматических школах Петербурга). Все богатство, извлеченное им из Художественного театра, он бережно и умело передавал своим питомцам.

Начиная с азов, доходил до более сложного. Даже школа Адашева хорошо послужила успеху преподавателя: ее бессловесные мимодрамы научили молодежь понимать значение ритмов человеческого тела, сообщали ей умение владеть вниманием зрителей и в неподвижности и в молчании. Делился Петров с молодежью не только своими знаниями, но своими стремлениями, убеждениями, мечтами. И сам одновременно учился.

Убежденность в правильности педагогических принципов заставила Петрова обратиться к Теляковскому с просьбой разрешить ему и Л. Вивьену провести открытый вечер с докладом и показать с выпускниками свои работы в стенах школы Александринского театра.

Разрешение было получено к радости и волнению Петрова и его ученика и молодого товарища Вивьена.

Наступил долгожданный вечер. Как доклад Петрова и Вивьена, так и отрывки из пьес имели бесспорный успех. На другой же день появились заметки в газетах:

«Вчера в помещении Театрального училища состоялся любопытный закрытый спектакль в присутствии г. Теляковского, барона Кусова, всех режиссеров Александринского театра, части актеров и приглашенной публики. Спектакль, в котором участвует совершенно “чужой” элемент — воспитанники частной школы сценического искусства, — был устроен по предложению г. Теляковского, пожелавшего убедиться, как обстоит дело с педагогикой сценического искусства в частных драматических школах.

Перед началом спектакля руководители школы сценического искусства режиссеры г. Петров и г. Вивьен сделали сообщение о новых формах и способах преподавания.

После лекции были поставлены три отрывка из пьес “Михаил Крамер”, “Гавань” Мопассана и “Макбет”.

Участвующие в этих отрывках ученики Перегонец, Любимов, Музалевский, Казакова и Середина играли без грима и без сценических костюмов. Не было и вообще бутафорских аксессуаров. Лекция и спектакль имели у интимной аудитории несомненный успех. Исполнители и лекторы были награждены аплодисментами».

Вот первая петербургская победа московского пришельца, вот первая встряска, пока не театру, но училищу при театре! Тенденции дерзновенного будущего, таящиеся в молодости, стали выявляться вполне отчетливо.

В списке работ Петрова нельзя не обратить внимания на поставленную им пьесу Оскара Уайльда «Как важно быть серьезным». Эта педагогическая работа Петрова активизировала его продвижение в режиссуре.

Вот как это случилось: А. П. Петровский в 1914 году принял предложение Н. Н. Синельникова работать у него в Харькове и ушел из Александринского театра. Директорство свое в театральном училище при Александринском театре он передал Марии Гавриловне Савиной.

Сердце Петрова сжалось — Савина игнорировала его, не признавала его существования. Она не видела его, не замечала его поклонов.

Петров не лебезил перед ней, не раболепствовал; он собирал силы, чтобы кланяться при встрече с властительной актрисой, будучи уверен, что никогда не дождется ответного, ну хоть не поклона, пусть — кивка.

С ледяным лицом директор школы заняла свое место за столом экзаменаторов, игнорируя присутствие своего помощника.

А ты, Коля, ты, конечно, тоже весь заиндевел рядом с этой «льдиной»?

Ты вряд ли сознавал, как идет твой спектакль, ты очнулся только тогда, когда на чью-то реплику, произнесенную на сцене, зрители ответили теплым смехом. Тогда и *она* обратила к тебе лицо свое! На ее лице выразилось удивление — она поняла, что ты *есть*. Просто ты *есть*, но без каких-либо отличительных признаков.

К концу экзаменационного спектакля смех зрителей становился динамичнее, их удовлетворение искусством молодежи выражалось явственнее и в финале спектакля аплодировали молодым исполнителям, а это значит и тебе, твоему педагогическому дарованию (ты знаешь, что я не грешу лестью).

Когда читаю страницы, где ты пишешь об этом экзамене, мне радостно. И когда Савина, услышав аплодисменты, еще раз взглянула на тебя и... зааплодировала (!!!), мне стало горячо в груди, — всегда горячо в груди, когда видишь справедливость.

Я видела ее глаза, ее прекрасные темные и яркие глаза. Их она обратила к тебе и, как ты пишешь, «вежливо» сказала: «Из вас выйдет толк, молодой человек, вы будете режиссером». Ты счел это благословением.

15 декабря 1915 года в императорском Александринском театре шла премьера пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины». Режиссер — Н. В. Петров. Исполнители: Аполлонский, Уралов, Кондрат Яковлев, Лерский, Лешков, Вивьен, Усачев, Смолич, Е. Тиме.

Спектакль имел большой успех, возраставший по мере того, как на сцене разворачивались сценические события. После третьего акта Аполлонскому и драматургу Андрееву из зрительного зала поднесли огромные лавровые венки. С венками в руках они выходили много раз на аплодисменты зрителей, хотя в императорском театре было установлено твердое правило, согласно которому на аплодисменты подымать занавес можно было только три раза, а если зритель продолжал аплодировать, то исполнители выходили на вызовы перед занавесом.

Итак, триумфаторы выходили, зал неистовствовал, а на сцене, около занавеса, стоял постановщик спектакля и деловито исполнял обязанности помощника режиссера. Он прислушивался к овациям и, выждав полагающуюся паузу, командовал: «Пошли еще раз!»

После конца спектакля Теляковский вызвал Петрова в директорскую ложу и сообщил, что со следующего года с ним будет заключен контракт как с режиссером.

Но через три-четыре месяца Петрову было предложено три года работать в театре на прежних условиях, то есть помощником режиссера.

Что же это такое? Издевательство? Ведь спектакль имел успех?! И спектакль был поставлен Петровым единолично! Зачем же помощнику режиссера оказали предпочтение перед шестью профессиональными режиссерами?

Именно с этим вопросом Н. В. Петров обратился к бывшему директору бывшего Александринского театра Теляковскому, после революции работавшему кассиром на одном из ленинградских вокзалов. Зачем же?

Вот что ответил на этот вопрос Владимир Аркадьевич:

«Ни один из режиссеров не хотел браться за эту пьесу. Цирковой манеж на сцене императорского театра! Есть в этом что-то противоестественное. Вся режиссура считала, что на премьере непременно будет скандал. И никто не хотел связывать свое имя с возможным скандалом».

Так, значит, в понятие «сложнейшая машина императорских театров» входит и низость закулисных интриг?

Сплотились шесть «умников», боявшихся скандаль-пой постановки (имен их ты не называешь), и ждали постыдной твоей гибели...

Но ты опрокинул их расчеты: подлинное режиссерское дарование, динамика твоей созидательной воли преодолели все западни, поставленные враждой.

Это правда, Коля, что Художественный театр правильно поставил твою «творческую душу», но она, душа твоя, и от природы неплохая, очень неплохая.

Смотрю на семейное фото, помещенное в твоей книге, — удивительно располагающие лица, и даже ты — ребенок в то время, но уже человек.

Коля, ты всю жизнь был верен творческим установкам своей юности. Где бы ты ни был, в любом из городов нашей страны, в любом театральном помещении, в любую погоду, как в солнечную, так и в холод и в дождь, ты добивался нужного звучания сцены, профессиональности актеров, то есть подлинного Театра, уничтожающего замшелую, грубо раскрашенную театральность.

Это не значит, что ты не считался с объективными условиями или с индивидуальностью актера, но, улаживая внешние неполадки, ты водворял порядок в душе актера, ты достигал той атмосферы репетиций, которая благоприятствует вдохновению.

Ты пишешь, что Андрееву и Аполлонскому на премьере неистово аплодировали, что им поднесли два больших лавровых венка, а ты, исполняя обязанности помощника режиссера, стоял у занавеса и, прислушиваясь к овациям зала, командовал: «Пошли еще раз!»

Знаешь, кого ты мне напомнил?

Сирано де Бержерака, который диктует Кристиану слова любви к Роксане. Роксана поддается очарованию этих слов и целует Кристиана, взобравшегося на балкон. Твои слова «Пошли еще раз!» мне напоминают апертэ Сирано: «Она его целует в губы, целует в них мои слова».

Привожу краткий перечень режиссерских работ Н. В. Петрова от 1920 до 1928 года — перелома его театральной судьбы.

В этот перечень войдут только советские пьесы и только те, какие поставлены Петровым на сцене бывшего Александринского театра.

«Фауст и город» — А. Луначарский.

«Яд» — А. Луначарский.
«Пугачевщина» — К. Тренев.
«Конец Криворыльска» — Б. Ромашов.
«Штиль» — В. Билль-Белоцерковский.
«Бронепоезд 14-69» — Вс. Иванов.
«Рельсы гудят» — В. Киршон.

Семь советских пьес в бывшем императорском театре. Быть может, найдутся те, кто вскрикнет: «Только семь советских постановок за целые восемь лет?!» Не следует забывать, что эти восемь лет — юные послереволюционные годы, что всходили еще только ростки советской драматургии, а руководители и режиссеры страдали от нехватки пьес о тех днях, о людях тех дней, об их мыслях, чувствах и делах.

В Москве первым руководителем театра, осознавшим, что советская драматургия — основа основ жизни нашего театра, что она является единственным истинным путем дальнейшего его развития, был Евсей Осипович Любимов-Ланской (Театр МГСПС), в Петрограде — Николай Васильевич Петров (бывший Александринский театр).

Социальная тема требовала от режиссера чувства времени, чувства родины, эти чувства были родными Петрову. Он добивался от исполнителей кровной связи с идеей пьесы и строгости отбора средств для выражения этой идеи в каждом образе спектакля, как положительном, так и отрицательном. Неумолимо требовательным он был к себе как к режиссеру.

Он удивительно творчески работал с драматургами. И Петрова ценили, любили советские драматурги, дружили с ним преданно. Петрова мало признать одним из первых строителей советской театральной культуры, он был страстным и отважным борцом за нее.

В конце сезона 1924/25 года на режиссерском совещании в кабинете Ю. М. Юрьева, управляющего Государственным академическим театром драмы, единогласно был выбран на пост главного режиссера и заместителя Ю. М. Юрьева Н. В. Петров.

Образовались два кабинета. Пышный «красный» кабинет являлся в прежнее время местом отдыха царской особы, он примыкал к царской ложе. В «красном» кабинете помещался управляющий бывшим Александринским театром, ныне Акдрамой, Юрий Михайлович Юрьев.

Небольшая комнатка без окон, находившаяся возле левой лестницы, ведущей на сцену, была кабинетом Николая Васильевича Петрова.

«Три года творческой жизни театра, начиная с осени 1925 года и кончая осенью 1928 года, — пишет Петров, — были насыщены страстной борьбой, проходившей между двумя кабинетами, так как каждый кабинет имел свою довольно-таки ясную творческую программу...».

Он побеждал в борьбе с оппозицией, во главе которой стоял Юрий Михайлович Юрьев, приверженец театра романтического. («Конец Криворыльска» он назвал «агиткой».) Побеждал потому, что никогда не отрывался от тех, кого вел. Всегда добивался этого воинского единодушия разведчиков нового. Он не знал предательства актеров и не предавал

доверившихся ему.

Надо прочесть книгу «50 и 500», чтобы постигнуть все перипетии войны между двумя противоположными творческими мировоззрениями. Рассказать об этом точно и последовательно в пределах статьи немислимо.

Одно неоспоримо, что Петров вместе со своей «армией» актеров (великолепных!), таких, как И. Н. Певцов, Е. П. Корчагина-Александровская, В. А. Мичурина-Самойлова, Б. А. Горин-Горяинов, Л. С. Вивьен, Н. С. Рашевская, Н. К. Симонов, Ф. П. Богданов, И. В. Лерский, А. И. Зражевский, как молодежь — А. Борисов, В. Киселев, Б. Жуковский, К. Адашевский, М. Романов, Е. Карякина, Ф. Горохов, Г. Соловьев, — с каждым новым советским спектаклем брал высоты советского искусства. Недаром после премьеры «Конца Криворыльска» в газетах появились рецензии с такими заголовками: «Акдрама на новом пути», «Весенний ветер в Акдраме», «Вперед и выше», «Классовая пьеса стала кассовой».

Коля!

Страницы твоей книги о борьбе твоей и твоей актерской «армии» за право жизни советской пьесы на сцене бывшего императорского театра только бы радовали меня, если б твоим противником не был Юрий Михайлович Юрьев.

В истории нашей родины много преданий о мужестве людей, боровшихся за старую веру, беспощадных к своим противникам.

Я не в силах плохо думать о Юрьеве, — он вызывал в зрительном зале в свои лучшие сценические минуты высокие думы, он был уважаем и ценим в советское время, потому что он не перекрашивался, но, рожденный в эпоху, когда искусство было «выше жизни», было «нас возвышающим обманом», оставался ему верен как артист. Как артист он боролся с тобой, беспощадным оппонентом.

Его борьба с тобой была трагичной: время придворного артиста прошло, отзвучало. Твое время, время артистов, связанных с жизнью государства, жизнью народа, восходило в мир.

И потому так отчаянно боролся он с тобой, Коля, именно с тобой, своим антагонистом. Ты — человек из Вологды, города северного — с «тропическим» жаром боролся за жизнь пьес советских, созвучных действительности. «Рельсы гудят» до конца сезона шли с постоянными аншлагами; «Горе от ума», спектакль, поставленный Юрьевым, прошел только три раза. А на его постановку было истрачено сто тысяч.

В практике работы конкретизировались творческие разногласия двух «кабинетов». Но мне думается, что ваши разногласия с Юрьевым недостаточно назвать только «творческими»: по одному мостику Юрьев хотел перейти на один берег времени, ты на другой.

Ты шел к будущему. Ни у кого из «армии» твоей не возникало сомнений, что победа за вами.

Но как жестоко вы ошибались...

Передаю слово тебе, Коля, пусть об этом расскажешь ты сам:

«Я вспомнил, что у меня осенью кончается договор, и поспешил к

И. В. Экскузовичу выполнить эту формальность.

Меня удивила медлительность Экскузовича, какая-то необыкновенной длины пауза, когда я сообщил ему о цели своего прихода.

Он медленно отошел к окну и, стоя ко мне спиной, стал что-то рассматривать на улице.

— Иван Васильевич! В чем дело? — спросил я, прерывая это тягостное молчание.

— Эх, Николай Васильевич! Ну как это вы не смогли ужиться с Юрием Михайловичем? — сказал он, поворачиваясь ко мне. — Юрий Михайлович просил не возобновлять с вами договора.

Я даже не сразу понял. Я дважды уходил из Александринского театра, не так давно ушел из Большого драматического, и уход согласно своему желанию я понимал хорошо, но вот, когда тебя “уходят”, — с этим я столкнулся впервые.

— Значит, я могу не возвращаться к началу сезона и принять предложение Фирмена Жемье? Он предлагает мне поставить “Ревизора” у него в театре “Одеон”, — спросил я.

— Да-да, конечно... Вы совершенно свободны, — ответил Экскузович.

Ты уже в Париже. Ты можешь начать работу над «Ревизором» в театре «Одеон» по приглашению Фирмена Жемье. Сам ли он видел, когда приезжал к нам, твою постановку «Ревизора», или слышал оценку критиков, в конце концов, безразлично, — ты получил приглашение.

Ты в Париже уже две недели, но работа еще не начата — нет экземпляра «Ревизора» на французском языке. По совету букинистов на набережной Сены ты обратился в одно книгоиздательство в Берлине, где почти весь тираж издания «Ревизора» на французском языке остался на складе.

Не буду гадать на гуще, но могу думать, что столь лестное предложение работы над великим произведением Гоголя в прекрасном городе прекрасной Франции не стало лекарством для твоей души, — она кровоточила...

Ты вряд ли мог постигнуть, что в твоём поражении — твоя победа. Чего другого ты мог ждать? Ведь ты не только «встряхивал», ты потрясал основы, на куски ломал «сложнейшую машину» бывшего императорского театра.

И тебя «ушли»...

Но нет, Коля, годы твоей жизни не были бесплодными, твой вклад в культуру советского театрального искусства привел тебя ко дню потрясающе радостного волнения, — расскажи об этом солнечном парижском дне, когда тебя позвали на Родину. Твое сердце это помнит...

«Через две недели с экземпляром “Ревизора” на французском языке, изданном в Германии, я спешил на свидание с Фирменом Жемье. И вдруг, проходя мимо газетного киоска, остановился в удивлении, увидев свой портрет на газетной полосе. Под портретом большими буквами было напечатано: “Разгром императорского Александринского театра”».

Это была милуковская газета “Последние новости” на русском языке. Я купил номер газеты и прочитал: “Вслед за снятием народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского, директора академических театров И. В. Экскузовича и управляющего Александринским театром Ю. М. Юрьева

директором императорского Александринского театра назначен Н. В. Петров, он же Коля Петер, известный в Петербурге как конферансье "Бродячей собаки"

Ошеломленный, стоял я у киоска с газетой в руке...

В нашем посольстве мне сообщили, что меня действительно срочно вызывают в Ленинград. Телеграмма была из секретариата С. М. Кирова.

Времени терять нельзя. Я решил лететь».

Государственное задание получил ты, Коля, в этот августовский вечер 1928 года.

Оно было дано тебе Сергеем Мироновичем Кировым.

И снова ты перед фронтоном Александринки, как в те, давние дни.

Директор всех академических театров И. В. Экскузович признавал твой труд в этом театре, ценил твое дарование режиссера, и все же, все же... «Скажу вам откровенно, Николай Васильевич, я бы вас давно назначил управляющим театром, но... Но вы, знаете ли, как-то не подходите к фронту Александринского театра».

Ты только что рассказал это Кирову. Сергей Миронович посмеялся и сказал: «Мы как раз и хотим, чтобы "фронтон" подходил нам, а не был бы нам чужим».

И снова, как восемнадцать лет назад, ты обошел это здание.

Началась твоя вторая жизнь. С первого ее дня ты стал готовиться к экзамену, решающему твою судьбу гражданина и художника.

Конечная цель твоей второй жизни была ясна, но пути к этой цели, по твоему выражению, «были сокрыты в глубоком тумане».

У Петрова было особое умение привлекать драматургов, а привлекая один раз, большей частью с ними не разлучаться.

Чувство Родины и чувство времени возводит в куб произведение драматурга, режиссера, актера.

И если нет слияния артиста с судьбами и стремлениями народа — безмолвие его удел. Чувство будущего — это весенняя сила.

Музыкальный слух был у Петрова к зрительному залу: «"Социальная тема" уже овладела мною полностью, и я не представлял себе работу театра без остросовременных пьес. Пьесы о наших днях, о людях наших дней, об их мыслях, чувствах и делах — вот что казалось мне основой основ жизни и дальнейшего развития театра».

Петров поставил пять пьес Бориса Ромашова: «Конец Криворыльска», «Огненный мост», «Со всяким может случиться», «Знатная фамилия», «Великая сила». Постановка Петровым «Штиля» Билль-Белоцерковского сыграла важную роль в борьбе за утверждение права на жизнь современной пьесы на сцене советского театра.

Святая корысть связывает режиссера и драматурга, она не терпит предательства, измены. Эта корысть приводит к сотворчеству на репетициях, к тому, что слова пьесы становятся звуками души того или иного действующего лица пьесы, тембром голоса, ритмикой речи.

В 1929 году Петров поставил пьесу Афиногенова «Чудак». Поставил ее хорошо, но впервые «Чудак» увидел свет ramпы во МХАТ 2-м. Московская премьера «Чудака» имела оглушительный успех. Афиногенов сразу же приобрел

широчайшую популярность.

Петров пишет о первой встрече с Афиногеновым. «Он увлеченно и образно рассказал мне о работе И. Берсенева и А. Азарина, С. Бирман и С. Гиацинтовой. В его красочном и умном рассказе я услышал нотки влюбленности молодого драматурга, впервые столкнувшегося в практической работе с крупными художниками.

Не скрою от читателя, что некоторое чувство ревности этот рассказ пробудил во мне, несмотря на то, что все упомянутые им актеры были моими друзьями и товарищами, а я их очень высоко ценил как художников».

Ничуть не обидно, что Коля Петров ревновал Афиногенова к нам, ведь и мы, его «первые», ревновали своего «первого» советского драматурга ко всем другим театрам и актерам.

Для защиты режиссерской «диссертации» Николай Васильевич Петров взял пьесу А. Н. Афиногенова «Страх». Ставя этот спектакль, театр держал политический экзамен.

Петров питал глубочайшее доверие к Афиногенову: доверие сильнее и жизнеспособнее веры. Афиногенов вполне заслуживал этого: раньше многих других драматургов, невзирая на молодость, он предвидел будущее.

Певцов сразу был намечен на роль профессора Бородина, но за Корчагину-Александровскую Петров боролся с Афиногеновым: Александр Николаевич выдвигал кандидатуру Веры Аркадьевны Мичуриной-Самойловой, великолепной комедийной актрисы, прекрасной исполнительницы ролей светских женщин. Мичурина-Самойлова блестяще владела диалогом, но для роли Клары была до зарезу необходима артистка, могущая отдалиться всем сердцем порывам чувств, достичь той степени веры и наивности, которая позволяет артистке-творцу жить в роли.

Исполнительница роли Клары, в конечном счете, решала судьбу пьесы. Афиногенов верил в Мичурину-Самойлову и настороженно относился к кандидатуре Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской.

Дни перед выпуском спектакля были безмерно тревожными...

Тревога заменилась предчувствием провала после того, как одна из предпоследних репетиций была для проверки показана аудитории Комакадемии.

На этой проверочной репетиции Корчагина, изволновавшись, потеряла актерский кураж: непривычная обстановка, читка за столом перед зрителями без грима, костюма, сценического освещения, демобилизовали ее актерское состояние, парализовали ее тонкую и сложную актерскую природу. Это грозило катастрофой...

Наступил день генеральной репетиции «Страха», день государственного экзамена драматурга, исполнителей, художника Николая Акимова. Но не было другого человека, для которого исход экзамена значил бы столько, сколько для Николая Петрова.

Коля! Друг нашей молодости! Мы были в Москве, когда ты спектаклем «Страх» держал экзамен. Ты руководил сражением не как игрок у стола рулетки, но как военачальник, ты надеялся на главную силу, защищающую все самое дорогое в твоей творческой жизни, самое родное, ты надеялся на актеров, в

особенности на Катюшу (не должна была бы рассердиться на меня Екатерина Павловна, «тетя Катя», что ее я именую Катюшей, именем того могучего русского орудия, которое своими огненными залпами сжигало до основания все, что неразлучно со всяким проявлением бесчеловечности).

Честное слово, у меня билось сердце, когда я читала строки твоей книги: «Репетиция шла благополучно. Зрители с нетерпением ждали кульминации спектакля, идейного поединка профессора Бородина — Певцова и старой большевички Клары — Корчагиной-Александровской, так как предшествовавшая катастрофа мгновенно стала достоянием всего Ленинграда.

Когда началась сцена диспута, напряжение зрительного зала достигло предела. Буквально слышно было, как взволнованно бились сердца у актеров. Сергей Миронович (Киров. — С. Б.) внимательно наблюдал и за зрительным залом и за актерами...

— А не подведет нас тетя Катя? — с взволнованной заинтересованностью спросил Сергей Миронович, имея в виду Е. П. Корчагину-Александровскую.

Екатерина Павловна спокойно взошла на кафедру, внимательно осмотрела зрительный зал и тихо начала свой монолог. С первым же словом зал облегченно вздохнул. Не может такой человек, как Клара, не оправдать доверия зрителя. Корчагиной поверили как человеку, как подлинной большевичке, даже до того, как она закончила свой монолог...

— Молодчинище! — тихо, с оттенком восхищения сказал Сергей Миронович».

Победа Корчагиной — твоя победа, Коля! Ты в союзе с Афиногеновым глубиной мысли, отвагой сердца отстаивал право на жизнь не только спектакля, но и пьесы.

Постановкой «Страха» Петров поразил всех. Этой глубины, жара, строгости и точности режиссерской мысли, чувства времени, идейной целенаправленности многие в нем не подозревали.

Ты выполнил задание, Коля! Спектакль «Страх» — твоя режиссерская виктория. Пусть потом ты хлебнул и много горя, генеральная репетиция «Страха» во всеуслышание утвердила тебя передовым советским режиссером.

И сильнее самой громкой молвы тихий-тихий голос в груди, где-то близко к сердцу, голос, слышимый тебе в самый радостный день твоего существования. Да. Ты — режиссер!

Когда ты, и Афиногенов, и все исполнители «Страха» выходили на восторженные вызовы зрительного зала или когда вы пировали вечером, когда звенели бокалы в аккорде со смехом, когда сияли огни и лица, вспомнил ли ты себя, бродящего одиноко среди бескрайних просторов уфимских степей, без всякой логической предпосылки нарушившего таинственную тишину звездной ночи криком: «А я буду режиссером!»

Вспомнил ли ты это?

Сулер

Другом звали его Станиславский, Толстой, Горький, Чехов, Шаляпин. Каждый из великих по-своему ценил его, каждый понимал, что человек он незаурядный, а все же все они, все без исключения звали его «Сулером». А «Сулер» — это ведь не только нежно, но и как-то уменьшительно? Не так ли?

Вот почему испытала я чувство глубокого удовлетворения, когда увидела напечатанным в Большой Советской Энциклопедии жизнеописание и полное имя его: Сулержицкий Леопольд Антонович, и, что не менее важно, там же определен огромный труд жизни этого человека, определен и назван: русский режиссер и театральный деятель.

Чрезвычайно дорого мне и то, что, несмотря на жесткий лимит строчек, закономерный для Энциклопедии, там выражена короткая, но предельно действенная жизнь Леопольда Антоновича Сулержицкого:

«Родился в Житомире в семье переплетчика. В гимназические годы участвовал в ученических любительских спектаклях. В 1888 работал батраком. В 1889 – 1894, продолжая летом батрачить, учился в Москве в Школе живописи, ваяния и зодчества. К этому времени относится начало его близости с Л. Н. Толстым, оказавшим большое влияние на духовное развитие С. В 1894 С. был исключен из школы за произнесение антиправительственной речи. Служил матросом и рулевым на судах дальнего плавания. В 1896 за отказ принести присягу царю при призыве на военную службу был арестован и сослан в крепость Кушка. После освобождения С. организовал по поручению Л. Н. Толстого в 1898 переселение в Канаду духоборов, подвергавшихся преследованиям в царской России. Вернувшись в 1900 из Канады в Москву, сблизился с М. Горьким, принимал участие в работе подпольной типографии, занимался печатанием революционных листовок. В 1902 был арестован, а затем выслан. В 1900 – 01 через А. М. Горького и А. П. Чехова сблизился с Художественным театром. С 1905 начал режиссерскую деятельность. Участвовал в постановке спектаклей МХТ “Драма жизни” К. Гамсуна (1907), “Жизнь Человека” Л. Н. Андреева (1907), “Синяя птица” М. Метерлинка (1908), “Гамлет” В. Шекспира (1911). Был ближайшим помощником К. С. Станиславского в работе над системой актерского творчества (см. *Станиславского система*). В 1912 по заданию К. С. Станиславского организовал 1-ю Студию МХТ, которой руководил до конца жизни. В театральной деятельности С. сказалось влияние морально-философских идей Л. Н. Толстого. С. написал ряд рассказов (“В пути”, 1905, и др.)»³.

Течение жизни Л. А. Сулержицкого выражено с обдуманностью и точностью телеграммы-молнии. И я получила эту телеграмму и узнала из нее то, чего раньше не знала, — значит, хотя и накоротке и в очень ранней юности влек его к себе театр. Как важно для понимания мною образа Сулержицкого и

³ Большая Советская Энциклопедия, т. 41, стр. 262 – 263.

логичности того, что в моей театральной жизни, в жизни моих сверстников значил этот удивительный человек.

В один из пасмурных дней в большую аудиторию нашей драматической школы в сопровождении директора А. И. Адашева вошел незнакомец, человек небольшого роста, неказисто одетый. Рекомендуют — преподаватель по мастерству актера. С бородой? С усами? Не артист, значит? Как же сможет он преподавать нам мастерство?

Как его фамилия?

Сулержицкий.

Имя, отчество?

Леопольд Антонович.

Откуда он?

Из Художественного театра.

Но и после того, как мы получили вполне точные сведения, человек этот оставался для нас загадкой — занимаясь только с третьим курсом, притом сепаратно. Доступ на его уроки был почти невозможен. Нетерпеливо было наше любопытство, и мы все же на запретные уроки прорвались.

Ставил он на третьем курсе отрывок из «Всех скорбящих» Гейерманса. Понадобился ему 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, разрешено было нам присутствовать и на занятиях Сулержицкого.

Уроки нового преподавателя нас пленили. Сулержицкий не был прославленным актером, как Качалов, Леонидов, Лужский. Он не мог так блестяще, как это делали они, *показать* ученикам то или иное место в роли, но лучше них он умел то или иное место в роли *разъяснить*. Он умел затронуть струны творческой природы учеников.

Василий Васильевич Лужский, прекраснейший актер и прирожденный театральный педагог, умный, образованный, талантливый, все же был человеком театра, только театра.

Сулержицкий же подошел к театральным подмосткам из суровой действительности. Он знал, какое искусство нужно людям: необманное, сильное, способное будить в них мысли и чувства... А для этого те, кто на сцене, должны знать законы искусства, сущность своей творческой природы.

Настороженно, чтобы не сказать — ревниво, к методу работы нового преподавателя присматривался директор школы. Он недоумевал: на один отрывок из пьесы Гейерманса истрачено Сулержицким такое количество часов, а заняты у него всего два ученика?

Но где же результаты?

Почему их не видно?

Можно понять тревогу Л. И. Адашева — ведь школа была платной и была обязана каждому ученику сообщить знание основ профессии сценического перевоплощения, а все время Сулержицкого уходит на двух учеников и, что

совсем непонятно, отрывок-то не готов?!

Говорят его ученики еле слышно, паузы их незаконно длинные, да и сами отрывки выбраны преподавателем несценичные. Будто противоядием «игры на публику» напоил своих учеников Сулержицкий.

Его появление в школе, оказывается, отнюдь не было случайностью, этому есть подтверждение в книге Станиславского:

«... мы с Л. А. Сулержицким решили перенести наши опыты (по “системе”. — С. Б.) в одну из существовавших тогда частных школ (А. И. Адашева) и там поставили класс по моим указаниям»⁴.

Но нам, ученикам Сулержицкого, и невдомек, что эти уроки — самые-самые первые в истории русского театра, можно сказать, «доисторические» уроки по «системе» Станиславского.

Могли мы предполагать, что Леопольд Антонович — испытатель жизнестойкости «системы» и что он практической работой с нами положил начало делу огромного значения?

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

Не для ревизии работы Сулержицкого пришел Станиславский в нашу школу, одно стремление владело им — увидеть нас в работе, узнать, зеленеют ли уже в нас всходы его «системы».

Думаю сейчас, что всходов не было и не могло еще быть. Но уже разбухли в нас «зерна» «системы», глубоко брошенные в наше сознание и сердце рукой талантливого сеятеля — Сулержицкого. А может быть, и в нас были уже некие намеки на умение учиться искусству, раз у Сулержицкого было бесспорное умение учить искусству?

Сулержицкий с безмерной любовью относился к Станиславскому и к его творению — «системе», вот почему, сочетая рвение и долготерпение, он внедрял и развивал в нас ту новую внутреннюю технику, что позволяет постигшему ее по воле своей достигать правильного творческого самочувствия, с какого начинается вдохновение.

Театр будущего, Театр с большой буквы стал целью Сулержицкого. Новому делу он отдал всего себя без остатка.

Однажды рядом со школой случился пожар.

Постояв минуту у окон, багровых от зарева, Леопольд Антонович сказал нам:

⁴ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 348.

— А ну, еще раз повторим этот кусочек! В случае чего — выскочим.

Наше общее увлечение сценическими занятиями и новым преподавателем было сильнее страха. Мы остались на месте и продолжали репетировать в зале, освещенном не только электричеством, но и заревом все жарче разгоравшегося пожара, не глядя на часы. А ведь уже погасили пожар, давно наступила ночь, и копки, конечно, больше не шли, чтобы нас, усталых, развезти по домам...

В школе Адашева Сулержицкий с учениками говорил о самом драгоценном, о самом желанном как в жизни, так и в искусстве. «Сулер, — пишет Станиславский, — принес с собой в театр огромный багаж свежего, живого духовного материала, прямо от земли. Он собирал его по всей России, которую он исходил вдоль и поперек, с котомкой за плечами, по всем морям, которые он переплыл не раз, по всем странам, которые он посетил во время своих кругосветных и иных путешествий.

Он принес на сцену настоящую поэзию прерий, деревни, лесов и природы, художественные и жизненные наблюдения, выстраданные мысли и цели, оригинальные философские, этические и религиозные взгляды.

Он 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...

Он любил вдумываться и изучать принципы искусства, но он боялся теоретиков в футляре и опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен их он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, жизнь и ломанье, хороший и плохой театр. Он умел черпать материал только из природы и жизни, то есть бессознательно делал то, чему учил нас Щепкин, к чему мы все так жадно стремимся, чему так трудно научиться и учить других»⁵.

Силу педагогического таланта Сулержицкого я испытала на себе. Совершенно не считаясь с моими внешними да и внутренними данными, для работы со мной он выбрал роль... Фенички из тургеневских «Отцов и детей»! Конечно, эту работу я не сдавала: Сулержицкий был чуток и знал, что Феничкой я никак не выяснюсь, а только под корень подсеку себя. «Для души» занималась я Феничкой, и что-то забрезжило в моем сознании.

Занятия Сулержицкого дали мне, ученице, некоторое понимание своих артистических возможностей. *Не играть* роль, а *переживать* ее приучал меня Сулержицкий. Он дал мне хоть на миг, но испытать доверие к самой себе, доверие к своему существованию в роли. Как терпеливо ждал он вместе со мной того момента, когда волнение перестанет стреноживать любое душевное движение, пока освобожусь я от суеты всех посторонних мыслей, от оков застенчивости.

Леонид Миронович Леонидов поручил мне роль, тоже внешне и внутренне

⁵ «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. 1, М., 1946, стр. 302 – 303.

не соответствующую мне во всех смыслах, — Софью в «Горе от ума».

Но работа над ролью Софьи угнетала меня, а пение в закулисном хоре на уроке Сулержицкого давало минуты какого-то чудесного душевного подъема.

Работа над Софьей унижала. «Куда ты лезешь? Уйди! Уйди со сцены!» — будто звучало во время каждой репетиции.

А Феничка на уроках Сулержицкого будто шептала мне: «Барышня, ты не старайся стать на мое место, это у тебя нипочем не произойдет, а ты только пойми, *кто я, какая я*, вот с тебя и довольно».

Я заинтересовалась уроками Сулержицкого и изменила Адашеву и его искусству. Как-то раз он пригласил меня участвовать в нашем школьном концерте, что было величайшей честью, но я отвергла приглашение, сказав, что занята на уроке Леопольда Антоновича именно в это время. И добавила еще 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 тогда уже решилось во мне бесповоротно: «Коль рубить — так уж сплеча». Своим учителем и наставником я признала Сулержицкого.

В вечер 28 января 1913 года в просторной комнате, меньшую часть которой занимали невысокие сценические подмостки, а большая исполняла роль зрительного зала, бесшумно раздвинулся легкий занавес.

Шел экзамен «системе» Станиславского — просмотр первого спектакля Студии Московского Художественного театра «Гибель “Надежды”» Гейерманса в исполнении молодых сотрудников. Зрителями в этот знаменательный вечер были старшие артисты Художественного театра — 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. Этим молодежным выступлением решалась судьба «системы». Быть ей или не быть?

Быть! — ответили зрители.

Быть! — пели наши сердца.

Леопольд Антонович Сулержицкий подарил мне программу первого спектакля Студии Художественного театра с надписью:

«Задумчивой Симе

Бирманѣ в память первого спектакля

4 февраля 1913

Л. Сулержицкий».

Какое странное, сильное и живое впечатление от старой орфографии, от твердого знака в конце слов и фамилий! Ведь совсем забыта буква «і». А вот смотрю на программку, и, забытая, эта буква будто упрекает: как это позабыли меня? Ведь я *была*. Небось, на экзаменах письменных считались со мной! А «ѣ» — вот горе-буква.

И вот я, получив в подарок от Сулержицкого первую студийную программу первого нашего спектакля, не обратила внимания на то, что *на программе нет его имени*. Не помню и чтобы кто-то другой поднял об этом вопрос. Хотя бы ученики школы Адашева, вошедшие сотрудниками в «обетованную землю» Художественного театра, потому что учились у Леопольда Антоновича Сулержицкого...

Прежде чем завоевано было право раздвинуть занавес первого спектакля Студии, понадобилось много времени и много, очень много труда и нашего, студийцев, и особенно Сулержицкого. Только полным напряжением всех его духовных и физических сил могли быть решены две сложнейшие задачи, поставленные пред ним Станиславским: 1) разработать творческий метод (науку о творчестве актера), 2) создать сильные кадры молодых актеров.

Станиславский давал директивы, Сулержицкий выполнял их. Станиславский знал, кому доверить стремящуюся к жизни, но еще не рожденную «систему»: так мать долго разгадывает, кому поручить новорожденное существо, если обстоятельства не позволяют ей самой растить дитя.

Всей своей жизнью слился Сулержицкий с могущественной жизнью Станиславского, все силы, до последнего дыхания, отдал осуществлению и бытию дерзновенного его открытия.

О! Как он боролся за утверждение «системы»!

Стоял за нее насмерть!

В мир искусства Сулержицкий пришел израненным в борьбе с действительностью, разуверившись в своих силах непосредственно участвовать в переделке жизни средствами политической борьбы. Но он продолжал бороться — иначе, но бороться.

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 насилием и несправедливостью. Не только мечтал, а бился за это, отдавая этой цели все свои силы и талант.

Он, конечно, знал, что искусством меньше всего можно воздействовать на жандармерию, но не вся «земля-то в твоём участке поместилась», как говорит Лука в «На дне». И это сознание поддерживало в Леопольде Антоновиче боевую энергию.

И когда сейчас я ставлю перед собой вопрос: Сулержицкий *наступал* искусством театра на темные стороны действительности или же от этих темных сторон ее *отступал* в мир театра? — не смогу ответить «наступал», но ни за что на свете не позволю себе и другим назвать Сулержицкого дезертиром.

Было бы жестокой несправедливостью счесть его беглецом от действительности. Если он и бежал от нее, то не как дезертир, заслуживая пулю 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».

То, что он «сломан, ослабел», не было для самого Сулержицкого обстоятельством, смягчающим вину его отступления от политической борьбы. Он не прощает себе, что «несется черным обломком, куда его несет». И вот в театре, в искусстве, созвучном прогрессивным силам жизни, находит Сулержицкий если не возможность оправдания, то возможность сохранения смысла своего существования.

Театральщину собиралась взорвать на воздух молодая студия. «Огонь!» — командовал Сулержицкий. Он знал, на что направить огонь: на штампы, на все предвзятое, на нервическую возбужденность, уживающуюся с холодом цинизма, на всяческое выражение лжи. Он знал, в чем сущность поистине творческого репетиционного и сценического самочувствия. Он стремился затронуть в неопытных студийцах пружины их творческой воли, двинуть «колеса духовной жизни» самих студийцев и действующего лица пьесы, доверенного актеру для воплощения.

О! Как это трудно выполнимо!

Опять хочу 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 *играется* 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...»⁶

Две задачи, поставленные Станиславским перед Леопольдом Антоновичем, в сущности, сливались в одну, и он, разрабатывая в беседах со студийцами, на уроках, на репетициях теорию искусства, тем самым создавал и кадры молодых и сильных актеров.

В те годы в Художественном театре пытались определить роль и значение интуиции в творчестве. И по всему ходу мыслей Сулержицкого видно, что он признает активную деятельность ума, сознания и если и оговаривается при этом, что ум не должен быть «хозяином» художника, то лишь предостерегая против рассудочности. Одна из заслуг «системы» Станиславского в том и состоит, что, внося в творческий процесс актера высшую рациональность, она уничтожает рассудочность.

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 него в стенах Студии не смел быть ни один лишний человек. Это на первый взгляд чисто административное постановление имело целью предотвратить вред, какой вносят «праздношатающиеся» в сосредоточенность занятых в спектакле. Стремление к

⁶ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 347.

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».

Сущность трудовой этики, к какой тогда звал Сулержицкий, то есть неуклонное сохранение всех условий, благоприятствующих творчеству, не подвергается сомнению и сейчас.

Во времена Сулержицкого атмосфера Студии имела несколько «монастырский» оттенок, смешной, ненужный и даже вредный подчас. Но самую сущность трудовой этики — ответственность каждого пред всеми — необходимо сохранять и в современном театре. Ведь дисциплина актера — бойца идеологического фронта — стала близкой к боевой дисциплине. Советский актер не смеет демобилизовываться до тех пор, пока он в строю, то есть до тех пор, пока он участвует в спектакле.

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 на них — «левая сторона», «правая сторона» — и прощались со страстью, целуя стены театра при отъезде в отпуск (в буквальном смысле слова). 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 позор забывать.

Взрослые актеры по-родному строго пусть встречают молодых, пусть помогут их росту, пусть переведут их через порог сцены, как делали это Станиславский и Сулержицкий.

Но любовь и уважение к людям и искусству молодые пусть несут с собой. Любви учить нельзя.

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 нота”, все-таки довольно позорно.

Человеческое начинается только с момента, когда хоть маленькое, минимальное внимание затрачивается 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 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.

Через десятки лет ко мне попала в руки тетрадь-журнал с этим письмом Леопольда Антоновича, с карикатурами, надписями, анонимными приписками. Письмо было названо каким-то шутником «Шаньсонтрист». 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.

Не была осуществлена, потому что его любовь к Студии, то есть к нам, была всепоглощающая. Даже при нашей огромной заинтересованности Студией все же у каждого была отдельная жизнь. Для Леопольда Антоновича Студия была *всей*

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 дверям — вдруг завидишь его фигуру. 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, для тепла.

Бродит, бродит, бывало, как домовый. Он уже тогда знал, что недолговечен, вот почему я уверена, что в такие ночи он думал о нас как о тех, кто подлинным творчеством своим продлит его короткую жизнь.

Нас, начинающих, — Вахтангова, Чехова, Колина, Сушкевича, Хмару, Дикого, Чебана, Попова («длинного») — Алексея, Попова («красивого») — Сергея, Попова Володю, Смышляева, Готовцева, Афонина, Лазарева (как боюсь пропустить кого-либо!), актрис (раньше в афишах первыми шли фамилии актрис, потом актеров, но теперь этого нет, и я покоряюсь общепринятому) — Гиацингову, Дурасову, Дейкун, Соловьеву, Сухачову, Пыжову, Бромлей, Кемпер, Попову, Бирман — доверил Константин Сергеевич другу своему Леопольду Антоновичу Сулержицкому.

Он хотел, чтобы мы не только по молодости, но по праву дарования, умения, артистизма и мастерства заняли *свое, заслуженное* место в творческой жизни Художественного театра.

Не могло быть и речи о выталкивании молодежью из театра тех, кто уже не мог играть молодых ролей. И Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко были зоркими, осторожными и бережными в решении острых вопросов смены: те, кто уже не мог играть молодых ролей, но вместе с ушедшей молодостью не утерял своего таланта и мастерства, бережно сохранялись театром для ролей, им соответствующих.

Из студийцев создавал артистов Леопольд Антонович, учась, то есть не сообщал ученикам только то, что сам уже давно и крепко-накрепко знал, а вместе с учениками сам учился тому, чего пока не знал, но что познать артисту считал необходимым. Оттого-то так жарко, так легко шло дело освоения «системы» и профессионального роста нас, студийцев.

Работа Сулержицкого с нами — будущими актерами — началась с инсценировки рассказов А. П. Чехова.

Инсценировки были сделаны теми студийцами, кто захотел испытать себя как режиссеров и определить меру своего познания «системы». Леопольд Антонович был несказанно рад инициативе молодых, принял в их работе самое живое и непосредственное участие. Он умел становиться равным самому

молодому, самому неопытному, не давая его двоим авторитетом.

В дневник вносил он все наблюденное им на этих репетициях, все постигнутое. С неразгаданным обращался к автору «системы» Станиславскому.

Не было в Студии, ни в одном из ее уголков, работы, к которой Леопольд Антонович отнесся бы равнодушно, которой не отдал бы своей энергии, фантазии, — они, казалось, были в нем неиссякаемы.

В этих спектаклях он формировал будущих режиссеров.

Вторым спектаклем Студии был «Праздник мира» Гауптмана, носивший и другое название — «Больные люди». Режиссером был Евгений Вахтангов, тот, приходу которого в Художественный театр так радовался Станиславский: ему «суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев “системы” он явился ее ярким сторонником и пропагандистом». Вахтангов был самым любимым учеником Сулержицкого, стал близкий ему еще со времен Адашевской школы. Теперь, когда так единодушно прославлен Вахтангов, уже не страшно произнести, что «Праздник мира» не стал его удачей. Один Качалов одобрил работу режиссера и исполнителей, большинство же «старших» отнеслось к ней холодно, даже отрицательно.

Почему так случилось, что режиссура бесспорно талантливого Вахтангова на ответственной, «экзаменационной» репетиции не удовлетворила зрителей — Станиславского, Немировича-Данченко и артистов Художественного театра всех рангов и возрастов?

А потому, что Вахтангов, ярый сторонник и пропагандист «системы», со страстью новообращенного человеческую искренность актера считал ценнее мастерства, естественность его исполнения — дороже сценичности.

Правда переживания — ценность, но не двигатель. Двигатель спектакля — идея пьесы.

И вот теперь, сейчас, я думаю, что мы, исполнители, воплощали скорее образы «Больных людей», чем идею пьесы «Праздника мира», и вот почему наш спектакль звучал неврастенически.

Нервозность спектакля не раз вызывала истерики в зрительном зале, следствием чего нам всем не миновать было устного или письменного разгрома от разъяренного Сулержицкого. Вот, например, что адресует он нам в дневнике своем от 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 Шаляпин, Никиш или актер 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...»

Запись в дневнике Сулержицкого — театральная рецензия, причем особого свойства, будто Сулержицкий глядел *в нас*, исполнителей спектакля, через волшебное стекло, видел причины нашего невольного отклонения от меры переживания, от норм подлинного реализма.

Время сентиментализма в искусстве ушло безвозвратно. К реализму, к обладанию могуществом художника-реалиста направляла нас «система» Станиславского и ее страстный приверженец — Сулержицкий. Воспитание актеров-реалистов непререкаемым долгом и целью жизни своей считал он. Деятелей искусства, нужных народу и времени, готовил он: когда время поставит перед искусством новый, неожиданный, а то и внезапный вопрос, настоящий артист все же успеет мгновенно найти на него ответ. А не ответит он тотчас, пронесется время, и останется художник как человек, имеющий билет, но опоздавший на поезд.

Возвращаюсь к «Празднику мира». Может быть, мы, исполнители ролей, помешали Вахтангову и Сулержицкому? Нет! Вину надо поделить пополам, половину легче вынести.

«Праздник мира» — всего лишь второй спектакль Студии, и естественно, что не было и не могло быть у нас режиссерского и актерского умения. Леопольд Антонович не пропускал ни одного спектакля «Праздника мира». После спектакля обменивался впечатлениями, полученными от ревизии, и спектакль выравнивался и выравнивался до той степени стройности, что Леопольд Антонович нашел возможным, хотя и волнуясь ужасно, пригласить на постановку Вахтангова, Алексея Максимовича Горького и...

И 15 февраля 1914 года в газете «Раннее утро» 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 старого слугу Фрибе, роль небольшую, но сыгранную очень интересно. — С. Б.). Обращаясь к артистам, Горький благодарил их за минуты художественного наслаждения и заявил, что Студия — самый интересный из всех существующих театров».

Вслед за «Праздником мира» последовал «Сверчок на печи». «Высшим художественным достижением Первой студии» назвал Станиславский инсценировку повести Диккенса, сделанную для сцены Б. М. Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке. «Сверчок» для Первой студии то же, что «Чайка» для Художественного театра. «В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце», — сказал Станиславский.

Удивительна театральная судьба Сулержицкого: ведь и на афишах и на программках спектакля «Сверчка» режиссером значился Борис Михайлович Сушкевич и отсутствовала фамилия Сулержицкого, но зато все дальнейшие нападки, издевательства были отпущены на долю Сулержицкого, — хочется утешить себя тем, что Сулержицкий не мог больше этого слышать: он умер в 16-м году.

Но он не услышал в жизни и голосов, которые высказали бы вслух благодарность за участие его в блистательной режиссерской работе Вахтангова, в «Потопе». Никто никогда вслух не приветствовал его: благодарность ему всегда выражалась, интимно.

А ведь творческое горение последних месяцев своей жизни внес в, этот спектакль Леопольд Антонович.

Не услышал он и того, что Владимир Ильич Ленин одобрил «Потоп». Выше радости, чем эта, не могло быть для Сулержицкого.

О нас, людях-человеках, он заботился, 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 и только тогда — настоящими артистами. Он всеми силами добивался желаемого, конечно, при поддержке Станиславского.

Оба они мечтали, чтобы помимо встреч на сцене как партнеры студийцы 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».

Их мечта реализовалась: 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, одинокая, стояла в степи, у моря, далеко от жилья.

Несколько студийцев, и я в том числе, вместе с Леопольдом Антоновичем провели там лето 15-го года — второе лето войны.

Безлюдно. Бездумно жилось на нашей даче... Невдалеке от нас было солончаковое полувысохшее озеро. По нему, как аист, ходил иногда землемер

из Евпатории под большим белым зонтиком — лечил ноги от ревматизма.

Зной, пески, колючки, блеск озера — и человек под зонтом, и пиджак на нем чесучовый...

Мы сбросили городские платья и городское обличье. Леопольд Антонович был кастюмирован героем приключенческих романов Фенимора Купера: мокасины и ковбойская 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 — Раве (измененное 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, Либаков 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 собаке ложе. 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. Он знал цену шутке и фантазии. Он описал однажды лето, проведенное вместе с Сулержицким и Москвиным в Каневе, на Днепре. Там тоже «играли в жизнь». В нашу «индейскую жизнь» он тут же 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,
ранее Араб-багра».

Навестил нас и К. С. Станиславский.

Я Константина Сергеевича больше видела при электричестве — 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 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 Станиславского 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 не только внешне, но и внутренне, перегримировались.

Константин Сергеевич участвовал в первой части концерта и остался смотреть наше выступление в «капустнике» (он называл капустник «кабаре»). Боже мой, как мы огорчили, оскорбили Станиславского своим выступлением!

И все же этот «капустник» принес некую, хотя и горестную, пользу: мы очнулись, а 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. Людьми, 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: видела раз его глаза в минуту, когда он не знал, что на него смотрят. 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 миг и 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. Я только думала о нем.

Стояла тишина...

Заговорить решился только один из нас — 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 невпопад! Михаил Вадимович не успел закончить глубокомысленной сентенции, как Сулержицкий бросился на него и стал не больно, но бешено колотить маленькими своими кулаками, приговаривая: «Бурчание? Бурчание? Море, красота, а он... бурчание?»

«Виновный» не менял позы, выказывая полное «непротивление 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.

Близился август...

Это значило — здравствуй, Москва! Здравствуй, наш Художественный театр, требовательный до грозности, но такой отцовски бережный к нам! Здравствуй, Студия, наша Первая студия любимого Художественного театра! Здравствуй, жизнь! От тебя — строгой — не приходится отлынивать, в особенности нам, молодым. Надо жить, учиться, досконально разобраться в профессии, сложнейшей из всех, такой пленительной, но такой еще нам неведомой!

Прекрасны дни ранней московской осени. Так праздничны дни встреч, так жутко и чудно на первых репетициях. Судьба твоя как-то очень рядом с тобой, и не можешь решить — ты ли зависишь от судьбы или она от тебя?

Ответственно живешь... Не удивительно, что нет-нет, да и потянет к морю, к песку, в пустыню, к бездумью, к лени...

И Сулержицкий стал другим в Москве. Он не носил уже 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 и тоску по ушедшему или несбывшемуся, но не хотел в этом признаться ни одному человеку.

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.

Глядишь на это лицо и не можешь себе представить, что когда-то Леопольд Антонович был таким, что вызвал у Горького эти слова: «Огня жизни так много, что он, кажется, и потеет искрами, как перегретое железо». Где же огонь его жизни? На что он растратил его? Задаю вопросы, а ответ давно готов, вот он: значение Сулержицкого в жизни искусства несправедливейшим образом преуменьшено, как и его имя. Я понимаю — человек может отдать другому половину своего хлеба, уступить постель уставшему, но не представляю, как можно так легко, день за днем, отдавать всю жизнь людям, забывая себя, не получая ответа. Этого я не постигаю. Воля его не знала упадка, мужество, бескорыстие не изменяли ему в самые горькие периоды жизни... Есть ли человек, который не ждет признания многих, не надеется, что не даром прожита его жизнь? Помню взгляд Леопольда Антоновича в ту евпаторийскую ночь: и печаль в нем была и недоумение...

Всегда он оставался за кулисами, вряд ли зрители знали Сулержицкого в лицо. Опять у меня целая обойма вопросов: почему не отмечена вслух режиссерская работа Сулержицкого? Почему она закрыта его педагогическим дарованием? Разве у него совсем не было свойств и качеств, какими обязан обладать человек, посягнувший на право заняться режиссурой? Почему Сулержицкий прожил жизнь инкогнито?

Если о спектаклях «Драма жизни», «Жизнь Человека» с участием Сулержицкого я знаю только по книге Станиславского, то «Синяя птица» — мне родная. Станиславский вложил в этот спектакль всю силу своего режиссерского дарования, всю фантазию свою непомерную, все долготерпение.

И Леопольд Антонович, тогда еще только помощник великого мастера, всей душой воспринял план постановки и всего себя отдал воплощению этого плана.

Не помню, значился ли он кем-то на афише или на программе спектакля «Синей птицы», но не было тех ее спектаклей, на которых отсутствовал Сулержицкий.

Как охранял «Синюю птицу» Леопольд Антонович от небрежности актеров, от равнодушия. Как защищал от старения, от дряхлости.

И сейчас охраняется «Синяя птица» в МХАТ.

Я это поняла, когда 22 сентября 1968 года была в театре на шестидесятилетии со дня первой постановки спектакля. В тот день спектакль шел в 2090 раз. Я солгу, если стану утверждать, что все было как на премьере, но исполнение актеров вызвало во мне чувство благодарности.

Тихо было в зале, переполненном детьми. Как мне было это дорого, — ведь редко в детских театрах держится такая тишина.

На спектакле мы с Гиацинтовой были особыми зрителями — обе участвовали когда-то в «душах неродившихся»: я в роли мыслителя или мечтателя — не помню, потом перешла на роль Молока, потом — на Ночь; Гиацинтова — душа влюбленной, разлученной с любимым, а потом сыграла с успехом гласную роль — Митиль.

Нежданную радость получила я и от того, что на юбилейной программе «Синей птицы» значилось: «Спектакль поставлен в 1908 г. К. С. Станиславским, Л. А. Сулержицким и И. М. Москвиным». Полное имя Сулержицкого через

шестьдесят лет стоит на программе Московского Художественного театра! Стоит рядом с именем Станиславского! Я счастлива за Леопольда Антоновича, — он перестал быть безымянным.

Не прощаю ни себе, ни своим товарищам по Студии того, что, невзирая на внимание к нам Сулержицкого, на труд, потраченный им на каждого из нас, мы не заметили отсутствия его имени на программах наших спектаклей. А звание его — заведующий Студией! Почему не заметили мы тогда всей несообразности этого звания? Ведь к этому слову так охотно присоединяются: заведующий лабазом, магазином, банями...

Будучи в те поры людьми уже довольно взрослыми, мы все же не догадывались, что на добро, на внимание следует отвечать добром и вниманием. И как же вышло нехорошо: любить — любили, а не позаботились о нем, не догадались, что и он может ждать признания своего труда. А ведь это не в первый раз, что труд его над спектаклем был не признан, не в первый раз, что Сулержицкий мог испытать боль от небрежения. Не признан был также и его огромный труд над «Гамлетом» Шекспира.

В «Ежегоднике МХТ» за 1944 год помещены два письма: от Станиславского к Сулержицкому и от Сулержицкого к Станиславскому. Оба эти письма предельно красноречивы и не требуют разъяснений, — в них сама *жизнь*.

«Милый Лев Антонович!»⁷

Сегодня вы не были в театре, вчера не поехали к нам...

Или вы захворали, и тогда напишите словечко о состоянии здоровья, или вы демонстративно протестуете и сердитесь, и тогда мне становится грустно, что работа, начатая радостно, кончается так грустно.

Когда я стою перед такими догадками, я чувствую себя глупым и ничего не понимаю. Чувствую, что мне надо что-то сделать, что-то понять и не знаю и не понимаю, что происходит. Вы рассердились на Крэга за перемену освещения? Не верю и не понимаю. Ведь декорацию и идею создавал Крэг...

Есть предположение, что вы обиделись на афишу. Но при чем же я?..

Крэг требует на афишу мою фамилию, т. к. боится ответственности и запасается мною как козлом отпущения. Среди всех этих хитросплетений я должен примирить Крэга с вами или вас — с Крэгом, так как не могу стоять один на афише...

Нельзя же жить, жить — и вдруг обидеться, не объяснив причины. Что вы обижены на Крэга — понимаю, хоть и жалею. Но...

Крэг большой художник, гость, и в Европе сейчас следят за тем, как мы примем его творчество. Не хочется конфузиться, а учить Крэга, — право, не охота. Не лучше ли закончить начатое, тем более, что остался всего один день.

Смените гнев на милость и не портите хорошего начала — дурным концом.

Завтра в 2 часа устанавливаем появление призрака в спальне.

Обнимаю вас. К. Алексеев».

Л. А. Сулержицкий — К. С. Станиславскому.

«1911, 23 декабря.

⁷ Так Станиславский иногда называл Сулержицкого.

В день первого представления “Гамлет”.

Дорогой Константин Сергеевич!

Крэг большой художник и таким для меня остается и останется навсегда. Что он гость наш, — я тоже знаю и, кажется, в течение двух лет работы с ним доказал, что умею терпеть и грубость, и раздражительность, и путаницу этого человека и, несмотря на это, искренне любить его.

Что за ним следит Европа, мне решительно все равно, от этого мое отношение ни к нему, ни к кому бы то ни было измениться не может.

Освещать он может как ему угодно — это его право, и я ничего не имею против этого и помогал ему и буду сегодня работать над освещением спальни, потому что в спальне, как и во всей пьесе, не одни ширмы, а есть и Ваша и моя работа и работа театра, и раз нужно что-то переделать, то буду переделывать, раз этого Хочет главный режиссер пьесы — Вы...

В области художественной работы я не могу быть обиженным — Вы это знаете очень хорошо и знаете почему: потому что уж слишком мало я верю в себя и свои силы, тем более когда имею дело с Вами, — это было бы смешно и глупо.

Не совсем так с Крэгом. Когда он говорит о линиях, рисунке, композиции и даже освещении, я чувствую, что это — Крэг, но когда вопрос касается режиссуры, то тут я не уверен: может ли он быть безусловно прав — слишком мало он интересуется актером.

Я могу жалеть, что это освещение повредит спектаклю и Качалову, но отнюдь не обижаться, так как опять-таки, мало веря в свои силы, легко согласен думать, что ошибаюсь, хотя мне обидно, что Вы так скоро уступили мнению всех, так как сами спорили с Крэгом минут 10 о том, что в такой темноте играть нельзя, что ширмам хорошо, а актерам и спектаклю плохо...

Крэг не захотел, чтобы я был на афише, — после двух лет работы тяжелой и трудной, 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.

Крэг-художник для меня остался, Крэг-друг совершенно пропал — навсегда.

Ничего общего между мною и им быть не может. Тут нет никакой обиды, но дела с ним никакого никогда я иметь не буду — просто неинтересно иметь дело с таким человеком — вот и все...

А на Вас, 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».

Почти вижу, как дрожали руки Леопольда Антоновича, когда писал он письмо Константину Сергеевичу, — ведь он почти зачеркнут как участник труднейшей, долгой, порой мучительной работы в столпотворении взаимно-уничтожающих друг друга убеждений Станиславского и Крэга.

Нужно иметь нечеловеческой силы выдержку, чтобы ноги довели человека до его рабочего места в театре. А Сулержицкий пошел и стал менять освещение в «Спальне королевы». И, наверное, шутил, заставляя смеяться других. Он умел на людях счесть рану царапиной. Энергично, наверное, работал он в утро премьеры. А на премьеру *не пошел*.

Могу понять, что чувствует человек театра, когда в вечер премьеры того спектакля, в создании которого так или иначе было твое участие, ты — дома, а не там, где имеешь право быть, где светло, парадно, взволнованно, торжественно, и никому, значит, нет дела, что ни за кулисами, ни в зрительном зале тебя нет...

Шел 16-й год. Болезнь Сулержицкого прогрессировала... Перед смертью он потерял дар речи. У его кровати стояли его жена Ольга Ивановна, Ольга Леонардовна Книппер, Вера Соловьева и я. Леопольд Антонович был 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 Леопольда Антоновича... Но не смог. Рыдал...

Пусть мерещится мне, а все же не уходит от меня мысль, что только у гроба ощутил Станиславский, что, теряя Сулера, теряет Сулержицкого — своего оруженосца, большого человека с сердцем чистым, но израненным жизнью, с великой любовью к жизни, к людям, ко всему, что на земле может быть прекрасным.

Хотел, наверно, Станиславский сказать во славу ушедшего друга то, чего не успел сделать раньше. Станиславский чувствовал, конечно, все, что сделал Сулержицкий для жизни его «системы», но так люди, подымающиеся на вершины снежных гор, вряд ли думают о чем-либо, кроме страстного желания достичь намеченной высоты...

Помню собрание в нашей Студии. Оно было через месяц или больше после кончины Леопольда Антоновича. Помню Станиславского, только тогда воздавшего славу Леопольду Антоновичу Сулержицкому... Как бледнел Станиславский от любого волнения: от печали, гнева, радости. Вот такой, побледневший, говорил он о друге:

«... природа Сулера была сложна и многогранна, и он был художник, литератор, певец, актер, администратор, немного музыкант, и он отлично чувствовал пластику и танцы, интересовался философией, любил психологию... Добавьте к этому исключительно хороший вкус, большой темперамент,

огромную трудоспособность, и станет ясно, почему Сулер так быстро вырос в настоящего режиссера и сценического деятеля.

В довершение всего он был организатор. Потребность создавать жила в нем непрерывно, он всегда что-нибудь устраивал, приводил в порядок, систематизировал... Его природа была *творческой* — по преимуществу».

Любовью к Леопольду Антоновичу и скорбью разлуки с ним были пропитаны эти слова. Но какая жестокость в словесной, даже в сердечной щедрости некрологов! При жизни человека ее хватило бы на то, чтобы этот человек не испытал минут отчаяния, ощущения одиночества, сознания напрасности своего существования. А признаний Станиславского уже не мог услышать Леопольд Антонович. Распрямился бы!.. Ушел, ушел он от всех нас.

Но 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, подняв флаг: “Вера, Надежда, Любовь”», — писал он нам за год до своей кончины.

Началась жизнь Студии без Сулержицкого...

Судьба таланта

Есть в Москве улица Вахтангова. Стоит на Арбате театр Вахтангова. Увековечено славное имя артиста, режиссера. Оценены его труд, творчество, талант.

О Евгении Вахтангове уже написано много и будет написано еще больше. Изучаются факты его биографии, проверяются даты знаменательных событий его театральной жизни, исследуется характер его творческого мышления, определяются черты вахтанговского режиссерского метода...

Но я не открою ни страниц его дневников, ни научных исследований, не разверну пожелтелых листов старых газет. Глазами души своей постараюсь глянуть в далекое прошлое в надежде, что увижу живого Вахтангова сквозь туман разлучных лет.

Прежде всего я хочу говорить о нем молодом, для театральной России еще неизвестном, но для нас, среди кого он жил и рос в искусстве, уже авторитетном и чтимом.

Нас, помнящих его молодым, осталось до ужаса мало. Вместе с уходом из жизни людей этого крайне «подвижного» состава сверстников Вахтангова уйдет и тепло его молодости, хранящееся в наших, еще бьющихся, сердцах.

Воспоминание — свидетельство. Свидетель дает клятву говорить «правду, одну только правду».

И у меня есть искреннее стремление говорить только правду, но... блекнут краски самых дорогих воспоминаний. Трудно перекинуть прочный мост к бытию того, кто так давно отторгнут от нас смертью. Трудно уйти из-под гипноза посмертной славы Вахтангова. Трудно вспомнить одухотворенное, взволнованное лицо Жени, если последнее, что врезалось в память, — торжественный, неподвижный образ мертвого Вахтангова...

И все же я сделаю попытку, призову его к жизни.

В «Каменном властелине» Леси Украинки командор приводит в пример донне Анне добродетели орлицы: «Наградой ей за это — высота». В самые беспечные минуты молодой жизни была в душе Жени горная высота. Знаю это потому, что она всегда ощущалась нами. От него мы ждали неожиданного. Неожиданного для него самого.

Самый юмор Вахтангова говорил о его высоком интеллекте. Ведь в шутках Антоши Чехонте была близость с Антоном Чеховым. И в Жене Вахтангове в самые заурядные моменты повседневности проглядывал Евгений Вахтангов.

Станиславский увидел это раньше, чем мы...

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 лижу, не вижу даже лица юбиляра...

Но вижу большие руки Станиславского, руки прикалывают знак «Чайки» к

борту пиджака нашего Жени. Станиславский только что сиял его со своей груди. Знак основателя Московского Художественного театра по размеру больше обычных и золотой. Сам еще полный жизни, дерзаний, надежд, Станиславский благословил молодого Вахтангова этим знаком первооткрытий, тем обрекая его на труд, творчество, искания, тем даруя сердцу терпение, надежды и силы. И в этом поступке Станиславского было такое теплое дыхание жизни!

В вечер этого же дня мы по-своему отпраздновали Женин юбилей. Нами был сретован «капустник». Гвоздем вечера была музыкальная реклама тех предметов, какие могли быть полезны или совсем бесполезны Вахтангову (сюда входила «вахтанговская сода» и даже «вахтанговский корсет»). «Соду» — изображала я, «корсет» — М. А. Дурасова.

«Заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет». Эта пословица вполне подтвердилась мною в тот вечер. Я гримировалась на роль «соды». Была в костюме миссис Филдинг из «Сверчка»: на голове седые длинные локоны и шляпка коробком. Рядом со мной готовилась к выходу в роли «вахтанговского корсета» Маруся Дурасова.

— Ну как? — задала она мне вопрос.

Я оглядела ее.

— Что-о? Ты надела корсет на блузку? Это же нереально. Так не бывает. Снимай блузку!

Дурасова подчинилась моему приказу. И, оголенная, направилась к выходу на сцену. Я же продолжала гримироваться. Прошло какое-то время... Вдруг до меня со сцены донеслись взрывы хохота, а потом послышался звук каких-то особенно судорожных шагов, чье-то тяжелое дыхание, и моему взору представилась Маруся Дурасова с лицом человека, постыдно проигравшего сражение... Она упала в кресло с рыданиями, но все же можно было разобрать слова: «Зачем ты?.. Зачем сказала, что без блузки?.. Зачем я согласилась?.. Станиславский там... Боже мой!»

Только потом я поняла свою вину; мне рассказали о выступлении Дурасовой. Вышла она не только бодро, но даже кокетливо и довольно шикарно пропела первые две строчки четверостишья:

«Меня прекрасней в мире нет,
На мне вахтанговский корсет!»

Все прошло бы благополучно, но взор ее упал на Станиславского, который сидел в переднем ряду, почти вплотную к сцене, да еще с биноклем!

Без секунды размышления Дурасова пустилась в бегство. «Куда? Куда? Вернитесь! Вернитесь!» — раздались крики. В общем гуле Маруся расслышала голоса Станиславского и Вахтангова. И она вернулась! Вернулась, чтобы, пропев под аккомпанемент рояля те же слова о «вахтанговском корсете», делающем женщину прекраснее всех в мире, снова «быстрее лани» покинуть бранное поле сцены.

Боже мой! Как все хохотали! Больше всех смеялся Станиславский. По его лицу катились слезы. Дурасова и в своем номере и в его «провале» имела оглушительный успех. Парадоксальным было соединение контрастов — резвого

мотива «арии» и необыкновенного целомудрия исполнительницы.

Из своей роли помню только одну строчку: «Я — вахтанговская сода». Сода Вахтангова! Разве знали мы, что сода, которую изредка принимал Женя, меньше всего может быть предметом шутки.

Не один десяток лет канул в Лету после этого вечера, а помнится этот день, день признания Станиславским Евгения Вахтангова.

Я познакомилась с Вахтанговым в 1909 году. Мы учились в драматической школе артиста Московского Художественного театра А. И. Адашева.

Что-то изменилось в школе с приходом нового ученика, новой и яркой индивидуальности. Не считаю, что новичок был красивым и эффектным, но внутренняя сила делала его примечательным.

Черты лица Вахтангова были как бы до отказа пропитаны волевой энергией и стремительной мечтательностью. Он казался человеком, который настоит на своем.

В те далекие времена на театральной сцене ценился высокий рост актера, и часто он искупал собой невысокий рост разума и сердца. Вахтангов был не очень высок ростом, но он был талант — и драгоценная руда таланта чудилась в этом стройном молодом человеке с большими, чуть выпуклыми зелеными глазами. Глаза у Жени были задумчивые, умные, он умел ими смеяться, хохотать беззвучно над всем, что достойно смеха. Когда он «хохотал» глазами, они становились еще выпуклее и искрились сверкающими лучиками веселья. Юмор — неотъемлемое качество Вахтангова.

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

Леопольд Антонович Сулержицкий, не колеблясь, признал Вахтангова, поверил в его редкую и ценную способность идти вперед, а со временем вести за собой и других.

В школе Вахтангов показывал Собачкина в «Отрывке» Н. В. Гоголя и некоего юношу в тунике из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Как он играл? Умно. Живо. И все же не думаю, чтобы вдохновенно. Школа для него была только преддверием преддверия к чему-то дальнему, истинному, куда через годы как актер он вошел исполнителем Текльтона и Фрэзера, как режиссер — постановщиком «Турандот» и «Гадибука» — своих предсмертных работ, звеневших всей мощью его таланта, всей любовью его 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» и в «Вечерах, чтобы смеяться»! На этих школьных вечерах, устраиваемых в пользу несостоятельных учеников, Вахтангов выделялся из ряда других исполнителей. Качалов признал себя в изображении Вахтангова, имитировавшего его Анатэму.

А мы, в особенности те, за которых из сборов вечеров вносилась плата за учение в школе, испытывали особую благодарность к их инициаторам и

режиссерам: Е. Вахтангову, Н. Петрову, С. Воронову.

Весной 1911 года мы окончили драматическую школу, а летом того же года вместе с Вахтанговым предприняли «гастрольную поездку» в Новгород-Северск. Из Москвы нас выехало семь человек: Евгений Вахтангов, Владимир Королев, Алексей Бондырев, 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 и потому, что 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 рядом с нами, но и не рядом: мы, по всей совести, не могли не ставить его выше.

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

Вахтангов читал нам «Доктора Штокмана». Это происходило на новгород-северском запущенном кладбище. Мы — будущие исполнители, а в тот момент слушатели — расположились на могилах, заросших бархатной теплой травой. Ибсен очень ненадолго занял наше внимание. Во-первых, мы с азартом сосали леденцы, а потом рассеяли нас букашки, муравьи, их деятельность, движение в траве, которая для них была дремучим лесом, а потом птицы щебетали о бездумной радости жизни. О жизни, о вечных ее изменениях говорили глазам облака. Так убаюкивала теплота травы, земли, что мы заснули еще в середине первого акта. А Женя не сразу это заметил, погруженный в пьесу.

Да, ему было нелегко с нами, неопытными, и притом без всяких сценических туалетов. Его режиссерские замыслы не могли реализоваться. Не было денег на оформление и у нашего «импресарио» — Анатолия Анатольевича Ассинга. И все же!..

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

Новгород-Северск оказался театральным городом в лучшем смысле этого слова. Зрители простили нам невольные прегрешения не только за пыл и жар нашего умонастроения, но и за внутреннюю организацию наших спектаклей, отличавших постановки 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 только поэзию «нутра».

Мы разделяли убеждения нашего руководителя, веровали, что актер волен и обязан уметь создавать атмосферу репетиций и спектакля, благоприятствующую творчеству. Мы жили тем, что сказала России театральная Москва, а вокруг нас была провинция, нетронутая в своей наивности.

... 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 сто — сто двадцать пять рублей искусительно взывающий: «С-а-ах-эрнэ морожено». А когда в кассе у нас наскребывалось только рублей тридцать-сорок, этот же мороженщик, не доверяя нашей кредитоспособности, терзал нас еле доносящимися гласными: «А-а-э-э-о-о-о!»

Вспоминается мне единственный наш театральный рабочий. Он был фанатически предан театральному искусству, и в частности Вахтангову, олицетворявшему для него чарующую силу театра. В какой-то из наших двенадцати постановок Лидии Ивановне Дейкун требовался «роскошный» костюм. И намек на этот костюм не было 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 вообще может быть смешной в каком бы то ни было выражении?

Всю жизнь я суеверно боялась и боюсь мальчишек-подростков, их категорических и беспощадных суждений, А потому цветы картофеля, которыми они осыпали меня с высокого дощатого забора, мне дороги, как 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. Подметки довольно изношенных ботинок Вахтангов вымазывал гуталином, чтобы уверить зрителей в непререкаемой новизне обуви. Это тоже не кажется мне смешным, как не кажется анекдотичным «чудесное» превращение двух костюмов (вахтанговского и королевского) в четыре. Все это предпринималось не столько для своего успеха, сколько для того, чтобы дать зрителям иллюзию настоящего, праздничного театрального искусства.

Ничто из литературы не волновало меня так, как «Художественные записи» молодого Станиславского.

Читаю: «“Что ж, — подумал я, — если роль и не удастся, то по крайней мере я покажу свою красоту, понравлюсь дамам, чего доброго, кто-нибудь и влюбится. Хоть бы этим приятно пощекотать свое самолюбие”. Неприятно, что такие мысли являются у меня, это еще раз доказывает, что я не дошел до чистой любви к искусству».

Это молодость, это бескорыстное желание радости и себе и зрителям. Нагуталиненные подошвы ботинок Вахтангова, направленные на зрителей Новгорода-Северска, и «парижские сапоги» Станиславского, на изящество которых он так рассчитывал, — это молодость, только молодость, ее наивность, которая никогда и ни за что не превратится в глупость и самодовольство.

Осенью 1911 года мы вернулись в Москву, в заповедный, удивительный МХТ. Мы были «сотрудниками» и почитали за великую честь это скромное звание.

Как давно, как беспредельно давно это было! Чувство молодости! Стоишь на

пороге жизни, а жизнь, как водопад... Что же путного могу я сказать о Вахтангове в МХТ?

То мелькнет он цыганом с гитарой во второй картине «Живого трупа», то доктором в интермедиях «Мнимого больного» (где он, Дикий, Чехов и другие состязались, кто из них выдавит больше смеха у зрителей), а то исполняет уже роль Крафта в «Мысли» Леонида Андреева... И в «Мышеловке» («Гамлет»), кажется, играл он актера — «королеву»?

Одно несомненно, что Вахтангов в Художественном театре, как и большинство из нас, сотрудников, во многом разобрался, многое постиг в искусство. В свою очередь и МХТ в те годы не знал равнодушия, небрежности к судьбе тех, кто переступал порог его сцены.

Ежегодно в конце театрального сезона группа пайщиков МХТ обсуждала сценические возможности и дальнейшие перспективы каждого сотрудника. Протоколы с оценками посылались на заключение Станиславскому.

У Станиславского было право veto: он не согласился с мнением группы пайщиков о Вахтангове. Вот что он написал на протоколе: «... Забыт как актер. На выхода не занимать. Прибавить» — это одна из строчек, выражающая мнение Станиславского о Вахтангове. А выше начертаны его слова: «Крайне необходим в Студии. Может выработаться в хорошего педагога и режиссера». Пророческие слова!

Внедрение элементов «системы» и осторожно и отважно проводилось Сулержицким еще в школе Адашева.

В театре Вахтангову доверил Станиславский вести занятия с группой сотрудников.

Первые занятия по «системе» начались в конце 1911 года. Они происходили на квартире молодого артиста МХТ Б. М. Афонина.

Я хорошо помню эти уроки. Не было еще определенного плана, но возникали мысли, которые никогда не приходили в голову раньше, а мысли обладают взрывной силой. Рождалось новое воззрение на театр, на самый смысл профессии. Появлялось стремление к правде, глубине. Презиралось «механическое выражение несуществующих чувств».

Думаю, что Вахтангов лучше всех нас понимал значение происходящего. Годами он был старше нас ненамного, но много старше умом и сердцем, что мы с радостью, как я уже говорила, признавали.

В поисках правды и естественности Вахтангов иногда становился едва ли не 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, 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. «Так бывает» вступало в рукопашный бой с «Так не бывает».

Причиной неуспеха «Праздника мира» Гауптмана — первой постановки Вахтангова в Студии МХТ — и был крен к натурализму. Мы, исполнители спектакля, шли от *себя*, переживали от *себя*. Мы забыли о зрителях. Во всяком случае, мечтали достигнуть такого *одиночества*, чтобы о них совершенно забыть.

Я не думаю, чтобы Вахтангов невольно мог допустить такую ошибку. Я думаю, что искренней жизнью актера в образе Вахтангов боролся с театром редко искусного, а большей частью, грубого и грубейшего обмана.

Спектакль был поставлен в первый год существования Студии, когда переживание противопоставлялось представлению.

«Праздник мира» не принес Вахтангову режиссерских радостей. Старейшины МХТ во главе со Станиславским не приняли спектакль: нашли наше исполнение неврастеничным. Только В. И. Качалов добился разрешения на то, чтобы спектакль пошел.

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 одинаково интересны были и творящий актер и творимый им образ.

Да, «Турандот» была *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 значение работы, *над собой*, предшествующей *работе над ролью*.

С «Потопа» начался Вахтангов-режиссер.

Спектакль объемно, доступно уму и сердцу зрителей, воплощал мысль о том, что в странах капитала человек человеку волк. Он был приговором тем, кто так зверски враждует с «ближним» своим и только перед лицом смерти становится человеком.

Всех исполнителей воодушевил Вахтангов. Горечью и страстью этой мысли пропитал всех в спектакле.

Он выразил содержание в единственной, неизбежной форме, а не на доньшко придуманной формы капал содержанием. Содержание рождало форму, а не наоборот.

Ни для кого не секрет, что и при жизни и посмертно Вахтангов довольно часто ходил в злостных «формалистах». Как это несправедливо!

Никогда не отрывался Вахтангов от земли и современности. Никогда не изменял реализму. Вахтангов искал новую правду нового театра. А разве формалисты ищут? Нет! Эгоцентрики, они утверждают свои вкусовые прихоти.

Парадоксально прозвучала в театральном мире постановка Вахтангова «Эрик XIV», вызвав восхищение и отрицание, признание и яростный отпор.

Вахтангов не был твердокаменным, он тяжело переносил порицание и насмешки. И все же натура человека, разведывающего новые пути, гнала его по непроторенным дорогам. Он спотыкался, падал, раним был теми, кто ездил в «карете прошлого» или же раскидывался на подушках «современной коляски», приобретенной на «заработки» отцов.

Когда Вахтангов пригласил художника Игнатия Нивинского, не признававшего бытовизма, разве не хохотали над эскизами декораций к «Эрику XIV» некоторые из будущих исполнителей?

И до сих пор кое-кто из театральных судей отвергает ценность этой вахтанговской постановки: форму спектакля считают «плащом», то есть чем-то накинутым сверху, а не воплощением мысли произведения.

Но на деле, в часы спектакля, зрители принимали его горячо. Горячо было признание, жгуче отрицание, а это значит, что спектакль был живой. Форма была «плотью мысли» драматурга Стриндберга, режиссера Вахтангова, актеров-исполнителей, а мысль — смертный приговор абсолютизму — была «душой жизни» спектакля.

Спектакль «Эрик XIV» говорил о том, что народ — единственно живой, но что он обезличен знатью — мертвецами в парчовых одеяниях, что его священное достоинство поругано безумным монархом.

Вахтангов любил ясность мысли и, как скульптор, ощущал форму. В «Эрике» ему удалось достичь единства глубокого содержания с острейшей формой.

Не берусь объяснять его постановочный замысел. Об этом написано в его статье «Эрик XIV». Я и не хочу перечитывать ее: пусть воспоминание останется воспоминанием.

Помню, что волнение не покидало нас, исполнителей, во все время репетиций и в дни спектаклей. В особенности взволнован был сам Вахтангов.

Началась репетиционная работа: читали пьесу по картинам. Вахтангов перед началом и во время чтения много говорил, вернее, мечтал вслух, а мы слушали его. Наверное, какие-то «заветные» слова перелетали от Вахтангова к нам и будили наше воображение. Эти мечты вслух — самое чудесное, что возможно в искусстве.

Прежде чем начата читать свою роль, я вдруг зашуршала по паркету подошвами туфель.

— Правда, королева вот так ходит по длинным коридорам дворца? Она скользит? — обратилась я к Вахтангову. Он с этим согласился.

«Шуршание» так понравилось всем, что потом, на репетициях, Чехов часто просил меня: «Будь добра, пошурши».

Мы, исполнители спектакля, не нуждались в режиссерском администрировании: Вахтангов организовывал спектакль своей целеустремленной творческой 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 сообщений и приказов докторальных постановщиков, уши, которые так часто не внимают мольбам режиссеров.

Самое волнующее и до сих пор живое впечатление осталось от работы Вахтангова с Михаилом Чеховым — исполнителем Эрика.

Чехов — артист, выходящий из ряда вон, огромный по своим достоинствам и недостаткам. Как можно, говоря о Вахтангове, не сказать об «Эрике XIV»? Как можно, вспоминая «Эрика», промолчать о Чехове? Эрик XIV — герой пьесы, Чехов был героем спектакля.

Вахтангов вел репетиции 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!» — шептал Евгений Богратионович. Он весь съеживался, низко клонил голову, стискивал зубы, чтобы не закричать от яростной боли. Затем он вынимал из кармана коробочку с содой, глотал щепотку и оставался на какие-то секунды неподвижным. Проходил болевой пароксизм, лицо его расправлялось, он выравнивался: «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.

В «Эрике XIV» я играла вдовствующую королеву. Это была небольшая роль, но она касалась сверхзадачи пьесы и спектакля. Это делало ее значительной.

Мы играли «Эрика» и в очень маленьких театральных помещениях. Перед выходом на сцену мне иногда приходилось стоять за кулисами, почти вплотную прижавшись к декорациям. Но в своем воображении я не стояла, а все шла по переходам дворца, проходила через бесконечные анфилады комнат. Она была одинокой, эта коронованная женщина и очень несчастной. И не было никого на свете, кто смел бы нарушить ее одиночество.

Блиzkих людей у «меня», королевы, не было, Карин (Л. И. Дейкун) была для «меня» только бесстыдной любовницей «моего» безумного племянника, у которой «я», королева, на коленях должна была вымаливать пощаду своим опальным родным!

Я помню «мое» неподвижное лицо, помню, как неохотно шевелились «мои» злые губы, слышу звук «моего» ледяного голоса и интонации, пропитанные змеиным ядом тоски и ненависти: «Пощады! Пощады моему брату и моим родным!»

«Я» становилась на колени, «я», воплощающая собой монархию, «я» — бесчеловечное существо, обуреваемое стремлением к власти над людьми, но людей глубоко презирающее.

Следует отметить, что внутренней верой в жизнь своей королевы я в полной мере обязана режиссеру — Вахтангову. Я радовалась, когда хвалили меня за эту роль, огорчалась осуждениям, но моя вера в жизнь ее духа была тверда.

Я обещала говорить только правду и сейчас контролирую себя: сдерживаю ли обещание.

Да. Сдерживаю. Пишу о главном, о преимущественном в Евгении Вахтангове, о том, что не стерлось из моей душевной памяти, о том, что до сих пор видится мне через даль нашей с ним разлуки.

«Люди, как реки, — пишет Толстой, — вода во всех одинакая, и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь между тем одним и самим собой. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки».

Пользуюсь этими строчками художника-титана, чтобы избежать перечислений недостатков, ошибок, провинностей Вахтангова — человека и художника. Были за его короткую, сильную, щедрую деяниями жизнь и ошибки, и провинности, и вины (кто без греха?), но они, преувеличенные нами при его жизни, теперь потеряли в росте, весе и значении. Вырастает сущее в человеке, его преимущественное. Лейтмотив, освобожденный от случайных шумов, слышится с неопровержимой ясностью, как правда и красота.

Я не соглашаюсь с теми, кто сравнивает Вахтангова со Станиславским. Вахтангов был моложе, другого поколения, ближе к будущему, в этом его особая красота. Но не следует соразмерять кого бы то ни было с тем, выше кого пока нет в истории театра. Вахтангов высок сам по себе.

Где-то я прочла, что одному великому художнику был воздвигнут памятник, и надпись на нем гласила, что он поднимается ввысь, в небо, по раскаленным ступеням.

Вахтангову были ведомы раскаленные ступени творческих преодолений, но по ним он шел не в небо, а вперед и по земле. Он знал мучительно постигаемое и потому такое сладостное чувство восхождения по ступеням мастерства. Вахтангов не был знаком с бесконфликтным существованием театральных «способностей».

Он не принадлежал к числу тех, кого мы зовем «удачниками». Он не подымался по эскалатору случайного успеха, цепко держась за поручни при внезапном и головокружительном подъеме. Он шел своими ногами, шел по непроторенным дорогам — вот в чем истинно человеческий — героизм короткой и удивительно мужественной жизни Вахтангова.

Конечно, на отношении к человеку сказывается его отношение к тебе. На вопрос, как относился ко мне Вахтангов, могу ответить: разно, по-всякому. Ведь «люди, как реки». Но он учитывал мое сценическое существование, в этом я уверена. В педагогических же моих способностях, а также каких-либо моих режиссерских возможностях Вахтангов сомневался. Помню провал «Хористки» Чехова — моего первого режиссерского опуса... Это было в Первой студии. Моя постановка явно проваливалась! А в зале сидел Станиславский. Я сама в тот вечер от стыда и отчаяния превратилась в восклицательный знак. 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!..

Станиславский в тот вечер был великодушен ко мне. Несколькими словами он избавил меня от мук провала.

После постановки «Эрика» мы с Вахтанговым виделись редко, а в совместной работе больше не встречались. Изредка появлялся он в Студии. Помню его доху и меховую шапку, помню обострившиеся черты его лица и глаза, взгляд их, тревожно-всеобъемлющий и глубинно-сосредоточенный.

Мы, его товарищи, слышали о том, что он готовит одновременно два спектакля: «Турандот» в своей Студии и «Гадибук» в еврейской студии «Габима».

На этих репетициях он зажигал других и сгорал сам. Требования Вахтангова к самому себе и к актерам-исполнителям становились все категоричнее, все непреклоннее. Не всегда, вероятно, Вахтангов был удовлетворен и собой и теми, кто осуществлял его режиссерские замыслы.

Не думаю, чтобы все его ученики и последователи были до конца ему верны. Не думаю, чтобы он не знал актерских и ученических измен. Не обольщаюсь тем, что всегда актеры соответствовали душевному подъему режиссера. Вахтангов был романтиком в искусстве, а романтизм его часто воспринимался как деспотизм.

Он знал истинное чувство к себе, привык к восхищению, не избег обмана лести, легко был раним равнодушием и малейшим знаком чьего-либо пренебрежения.

Он давно знал, что болен, что расстанется с жизнью, которую так страстно любил. И, вероятно, через все это, как через особое стекло, по-особому отражающее мир, глядел он на этот мир, по-особому ощущал высокий смысл человеческого бытия.

В 1922 году, 29 мая, мы лишились Вахтангова. Это была катастрофа.

Вахтангов чувствовал, что он человек короткой жизни, и спешил жить. «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 спектаклями «Турандот» и «Гадибук». Но только на первый взгляд его расточительность кажется безумием. Это — его трудовой подвиг. Это — исполнение долга поэта и гражданина своего времени, своего народа. Даже предсмертные минуты превратил он силой воли в урок жизни. Собрал учеников к своему смертному одру — еще раз сказать им о долге, о преданности Советской стране, о правде, без которой темны и жизнь и искусство.

Так и умер он, забыв свою смерть. Страстно любя жизнь, он думал о будущем.

Он был нашим передовым и лучшим среди нас. И он был нашим другом. Его смерть причинила острую боль. Он ушел из жизни таким молодым!

Ночь перед его кончиной. Я — в квартире Вахтангова. Мне помнится узкая комната в одно окно, две двери: одна — из передней, другая ведет в комнату, где, я знаю, умирает Вахтангов. Я не одна — здесь еще актриса из студии «Габима» — высокая, красивая девушка. Она ходит из угла в угол 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 у 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 щель. Я подошла и заглянула... Направо была широкая кровать. На кровати — много подушек. Вахтангов не лежал — полусидел. Лица его я не видела. Оно было скрыто сиренью. Я видела только руки его, которые буквально вдавливали букет в лицо. На одеяло падали звездочки цветов... Руки выражали страстную тоску разлуки с жизнью. Это был бунт, мятеж... Он должен уйти? С земли, на которой бывают весны, а в садах цветет сирень?.. Мне послышалось, он застонал.

Я не могла больше смотреть. 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.

Вахтангов и Чехов часто переименовывали мое имя, коверкали его. Я протестовала, они не унимались. Но на этот раз так добро, так дружески глянул на меня Вахтангов.

— Симуся, поцелуйте меня, — тихо сказал он.

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... — сказал Вахтангов, и шутка его помогла мне обрести самообладание.

Я оставалась недолго — нельзя было его утомлять. Так видела я Вахтангова в последний раз.

Сурэн Хачатуров

Нужно быть великодушным, нужно быть всецело захваченным страстью созидания, чтобы, как Сурэн Ильич Хачатуров, без ожиданий, без требований наград, почти анонимно отдать всю свою творческую энергию, всю свою жизнь общему делу.

Сурэн Хачатуров был помощником режиссера в Первой студии Московского Художественного театра. Во МХАТ 2-м он стал заведующим постановочной частью. Скромное звание помощника режиссера Хачатуров возвысил, одухотворил: обязанности свои выполнял истинно творчески и победительно. Он был другом режиссера на репетициях, не только администрируя их, но организуя. Он был капитаном каждого рейса студийных спектаклей, не допуская штампов, вел их к желанным берегам. Сурэн берег честь Первой студии МХТ: ведь здесь выверялись целесообразность и жизнеспособность «системы» Станиславского, практикой утверждалась истина теоретических гипотез. Сурэн преданно стоял на страже жизни еще не укрепившегося учения о психотехнике актера. Пусть это не звучит преувеличением заслуг Сурэна Хачатурова — великое понятие «стоять на страже» очень просто и со всей достоверностью выражается поведением человека в каждый его рабочий день.

Сам в высочайшей степени дисциплинированный, Сурэн требовал самодисциплины и от своих сверстников-студийцев, подчас рискуя встретить не очень уж деликатный отпор.

Первая студия была творческой лабораторией. Для борьбы с актерской богемой и с заклятым врагом драматического театра — дилетантизмом — студийцы призывались Станиславским к строжайшему исполнению всех творческих и этических законов.

А мы были молоды, порой легкомысленны, нередко эгоистичны. Вахтангов написал шуточную колыбельную, посвященную младенчеству Студии:

«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 Сурэн ползет на берег,
Стручит протокол».

Да, Сурэн не пропускал правонарушений как больших, так и малых, не боясь в своих протоколах по имени назвать виновного, — Сурэн был мужествен и

смел. Он был человеком, решившим, в чем для него смысл жизни, и не отклоняющимся от своей цели, несмотря на барьеры жизненных препятствий.

Он не знал равнодушия, не знал усталости. Никогда не испытывал желания отойти от театра, не так уж щедрого к нему лично. Сурэн не был слабым и потому не мог быть смиренным. Нечуткость способна была его огорчить до глубины души, но достоинство человека и художника запрещало ему выражать кому бы то ни было свои обиды.

Театр был его призванием.

Помню Сурэна, уже тяжело больного, пришедшего на работу, с трудом взбирающегося на второй этаж. На каждой ступеньке он останавливался — слабым легким не хватало воздуха.

— Почему ты не посидишь дома? — спросила я его. — Тебе же надо отдохнуть, полежать...

— В театре, — ответил он, набирая дыхание почти после каждого слова, — мне невозможно... умереть... Меня отпускает здесь страх конца...

И вдруг как-то весь порозовел, оживился:

— Да и дела ждут... Как же — без меня?

Прошли десятки лет... Афиши спектаклей Первой студии МХТ можно найти сейчас только в театральных музеях. Уже не имеет особого значения шкала высоты наших служебных позиций, да и Студии-то самой давно нет, нет и МХАТ 2-го, а воспоминания зрителей и оценки достоинств этих театральных коллективов спорны. Пусть так. Но мы — те, когда-то молодые, — мы не теряем светлого и до сих пор еще горячего чувства благодарности к Сурэну, другу и сверстнику утра наших общих театральных дней. Живой памятью о друге мы утверждаем его существование.

Но этого мало: знаю, как инициативен Сурэн был в организации Армянской театральной студии, куда он пригласил Евгения Вахтангова и Меня, как ждал ее развития и как содействовал этому. Сколько прославленных артистов создала Армянская студия.

Гастрольная поездка МХАТ 2-го в Армению вспоминается как великолепный праздник: и снежная вершина Арарата, и строящаяся столица Армении Ереван, ее дома из какого-то особенного розового камня, и волшебное Севанское озеро, — все это, прекрасное само по себе, становилось еще неотразимее для души и ума в присутствии Сурэна.

Как любил он землю родины, как гордился ею!

У меня сохранились рецензии (на армянском языке) о наших гастролях и несколько лепестков мака с острова на Севанском озере. Когда мы там были, маки рдели пламенем. Теперь, потеряв краски и плоть, лепестки сохранили только форму, но удивительное дело! — они больше говорят об Армении, чем любая хорошо сохранившаяся и отретушированная фотография.

В связи с нашей поездкой в прекрасную Армению как-то неопровержимо помнится наш Сурэн. Нет! Он не может быть забыт. Он не бесследен.

Знаю, как сам, молодой и необеспеченный материально, Сурэн стал отцом и воспитателем своих братьев. Как любил он Карика — малютку сына!

И вот теперь, когда я слышу музыку композитора с именем Хачатурян,

помимо эстетического чувства во мне рождается чудесная уверенность, что человеческая и артистическая одаренность Сурэна Ильича Хачатурова через брата и сына подтверждается самой жизнью.

Неповторимый

Как вредно быть на сцене, «как в жизни», так же вредно быть и в жизни, «как на сцене».

*Михаил Чехов*⁸

Его умели пародировать, но никогда и никто не смог бы его повторить — он был явлением в искусстве театра, не поддающимся расшифровке.

Мы, товарищи по Первой студии Художественного театра, звали его Мишей, хотя сразу же ощутилось — в бесцветное имя не вмещается этот невысокий и легкий до невесомости юноша, пусть у него полуребячье лицо, пусть беззаботно, даже дерзко вздернут нос, но в глазах его нет юности. Чудится, что одновременно с двадцатью годами, зафиксированными паспортом, пережито им еще какое-то добавочное существование, полное неразрешимых вопросов и связанных с ними тревог и сомнений. Вот эти вопросы с детства смяли душу ребенка и лишили его на всю жизнь душевного равновесия.

С каким-то удивительным пренебрежением относился он ко всему житейскому, обыденному, общепринятому, пренебрегал даже самим собой: не был заинтересован внешностью, одеждой, прической. Не представляю его созерцающим себя в зеркале.

Выходя на улицу, он не считал нужным заменить рубашку без воротничка другой, корректной. Было впечатление, что, если о нем не позаботятся «старшие», он выйдет на улицу бог знает в чем. Потому в торжественные дни был он больше похож на наряженного, чем просто на хорошо одетого человека.

Вот таким именно был Миша и в день своего первого визита в Студию. Удивительно — новичок совершенно не учитывал, что его привел к нам сам Станиславский, видно, запомнил и то, что он племянник Антона Павловича Чехова, и стоял перед нами, своими будущими товарищами, как беззащитный, как безродный...

Это непонятно: ведь не мог же он не сознавать в себе творческого дара хотя бы потому, что, такой молодой, в Суворинском театре за полтора года сыграл не только несколько эпизодических ролей, но и — с успехом — самого царя Федора.

Вера в себя, не был в себе уверен. Он очень любил своего отца, человека, не воспользовавшегося своим дарованием. Любил отца огромной любовью и на всю жизнь помнил, как после премьеры «Царя Федора» в Суворинском театре отец в первый раз поцеловал его...

Себе, человеку в обычном смысле этого слова, он не придавал абсолютно никакой цены. Но в то, что есть в нем, актере-творце, ценное, скрытое от всех, страстно верил. Но как это драгоценное передать тем, кто будет смотреть и слушать его? Пока к нему насторожены и в Студии и в Художественном театре.

⁸ Мих. Ал. Чехов, Путь актера, Л., «Academia», 1928, стр. 34.

Пока — «племянник» его кличка (заглазная, а то и в лицо). Многие не уверены в «племяннике» Антона Павловича: в театре (Художественном) не помню, чтобы его задарили интересными ролями, но зато помню его в выходных ролях в «Царе Федоре» и «Мнимом больном».

Как мы, сотрудницы, за недостатком женского обаяния не попавшие в свиту царицы Ирины, в «боярышни-белоснежки», так и сотрудники, недостаточно статные для рынд, неизбежно «нищими» попадали на паперть Собора (в последнюю картину «Царя Федора»).

Само собой разумеется, что на паперть «нищей» попала и я. Какой стоицизм был мне необходим, чтобы оставаться «в кругу внимания», в «публичном одиночестве», если рядом, тут же на паперти, корчились в беззвучном хохоте два немислимых оборванца — Чехов и Вахтангов (даже когда пишу эти строки, не то плакать хочется, не то улыбнуться с благодарностью, вспоминая актерскую весну наших тогдашних жизней). Да было ли это? Было ли, что эти два выдающихся человека и артиста вели себя, как расшалившиеся школьники, содрогаясь от наводившего на меня панику беззвучного хохота?

Во-первых, их сместило то, что Чехов — царь Федор Суворинского театра — нищий-убогий на «паперти» Художественного. Во-вторых, их возмущало мое дубовое сценическое «благочестие» — оно казалось им надуманным и, быть может, даже глуповатым. Я же была страстно увлечена театром и хотела предельно «соответствовать» творческой его дисциплине. (Рассказывали, что один из старейших актеров МХТ — Георгий Сергеевич Бурджалов, изображая одного из нищих на этой паперти, надевал на себя тяжеленные чугунные вериги, публике не видимые, но необходимые ему для ощущения образа и эпохи, и, когда Художественный театр гастролировал в Берлине, Вильгельм II обратил внимание на этого именно нищего, пожелал познакомиться с ним и наградил его... орденом! Да, так было: это не сказка, это самая реальная, неизбежная любовь настоящего актера к делу своей жизни и призвания.)

Все вышесказанное не в упрек Вахтангову и Чехову: они искупили свою минутную шалость великими трудами и исканиями своей жизни, когда стали учителями новых поколений актеров... И потом, к обоюдному удовлетворению, эта «пара» вызывалась на «паперть» в редких случаях, когда больны бывали основные исполнители «нищих».

Постепенно Чехов стал вращаться в жизнь, в почву Студии — его заняли в первом же спектакле.

В самом же Художественном театре он «не произрос». Интерес к нему падал.

Я узнала об этом совершенно случайно. Несколько лет тому назад Федор Николаевич Михальский и Сергей Ваганович Мелик-Захаров дали мне возможность прочесть один музейный документ. Я назвала его «Наши судьбы», это соответствовало содержанию. Совет Художественного театра ежегодно весной проверял успеваемость молодежи. По признаку «успеваемости» оставляли в театре, «неуспевающих» увольняли. Прибавляли жалованье (так звалась раньше наша зарплата) или оно оставалось без перемены. Прибавка в

пять рублей (в месяц) означала признание и доверие. Бывали случаи, когда помимо прибавки жалованья кто-то из молодых принимался в труппу театра.

Теперь есть градации актеров: просто артист, заслуженный артист республики, народный артист республики, народный артист Советского Союза. Тогда же высшим и единственным званием, пределом мечтаний каждого из нас, было звание артиста Московского Художественного театра...

В совете театра были не только артисты, но и друзья театра и просто богатые люди — пайщики. Оценки совета отпечатаны на машинке; после фамилии Чехов — большой вопросительный знак. И потом: «Не ясен». Станиславский написал крупными буквами: «Прибавить, очень ясен. Без всяких сомнений — талантлив, обаятелен. Одна из настоящих надежд будущего. Надо прибавить, чтобы поощрить, необходимо подбодрение. Упал духом».

Этими несколькими фразами Станиславский расчистил дорогу удивительному актеру Михаилу Чехову.

Пересаженное на новую почву взрослое растение не всегда сразу принимается, оно хиреет, листья становятся вялыми. И кажется, что оно гибнет. Но проходит день-другой, смотришь — выпрямился стебель и приподнял повыше недавно безжизненные листки. А еще день — и листья наполнились жизнью, энергией. Вот так и наш Миша ожил, поддержанный Станиславским и им же приведенный в молодое детище Художественного театра — его Студию.

Мало в живых первых студийцев, но мы, живые, свидетельствуем, что было в Студии то, что привлекло к себе Чехова, и было в Чехове то, что привлекло нас к нему: способность искать, добиваться нового, небывалого, лучшего. Было в Студий чувство общности, родство творческих интересов, мечтаний, целей.

До сих пор немного досадно и чуть-чуть горько, что мы, студийки, изучающие «систему» Станиславского, были в небрежении у студийцев: наши умственные и творческие ценности ими оспаривались — «курами» или «дурами» обзывал нас Миша Чехов, когда, усевшись рядом перед выходом на сцену, мы «совершали душевный туалет», то есть готовились войти в свои роли.

Конечно, Миша был далеко от нас впереди: ему не надо было «совершать душевный туалет» (термин Станиславского), иначе говоря, мысленно входить в образ. Станиславский это сравнивал с тем, как музыкант настраивает свой инструмент перед выступлением. У Миши переход в образ совершался мгновенно. Будто коснется в душе некой кнопки и... на сцену идет не Миша Чехов, а тот, кого он воплощает, человек другой судьбы, логики мышления, лирики чувств. Что говорить? У Миши, очевидно, была своя система, притом созвучная «системе» Станиславского, иначе он так жадно не впитывал бы каждое слово учителя, а учитель не радовался бы так жарко проявлениям самобытности ученика.

Мы, студийки, отставали от Миши, но ощупью шли по пути, который сочли для себя единственным. Мы были наполнены безмерной и общей страстью к постижению самых глубин «системы». Мы изучали ее как книгу Бытия на сцене. Наш пафос познания был подлинный. Жизнь наша приобрела какой-то новый смысл, мы чувствовали себя участницами большого дела, полного смысла и

значения. Это стало нашей радостью, от других радостей совершенно отличной.

А «куры — дуры» — это, может быть, Мишина нежность к нам? Жалел, что «люб расшибаем», — насмешник? Миша сердечным был.

Великим взносом в строительство и утверждение Студии стало участие Чехова в «Гибели “Надежды”».

В Петербурге, в Суворинском театре, Михаил Чехов, молодой актер, был облачен в парчу, достойную царя Федора Иоанновича. Но в Москве его Кобус носил ветхую, но чистую рыбацкую куртку, широкие штаны, мотающиеся на непомерно тонких Мишиных ногах. Не помню, были ли у него в гриме какие-либо наклейки? Был ли парик? Мне кажется, что нет, что рыбацкий головной убор заменил ему парик. Притом к окончанию головного убора он собственноручно пришил кусок чулка телесного цвета и прикалывал его к вороту рубашки, тем создавая вялую, морщенную шею Кобуса. Чехов был и художником, во всяком случае, в гриме своих ролей. Знал душу своего героя и в гриме искал и находил ее выявление. Душа роли выражалась в его глазах: в них возникали и исчезали настроения, чувствования, стремления. Они у него были, как облака, — вечно подвижны, безмолвны, но всегда красноречивы.

Кобус Чехова весь устремлен к людям. В этой небольшой роли Чехов показал целую жизнь. У кого-то я прочла, что человек — это воспоминания и мечты. В Кобусе Чехова чувствовалось, что этот старик знал море, его шквалы, смерчи, знал его и мирным, ласковым и щедрым к людям, все имущество которых — улов сегодняшнего дня. Море дарило рыбакам и право любоваться его красотой, но оно несло смерть самым родным, самым любимым — вот почему тишиной богадельни не разомкнулась кровная связь Кобуса с людьми его поселка. Весь он в их жизни, в их постоянных тревогах и редких радостях. Он действенный: его задача — предотвратить горе, помочь в затруднениях, обменяться шуткой, когда к этому есть возможность.

Не передать интонации Чехова — Кобуса, как не рассказать словами и о его походке, движениях. Не хочу вновь перечитывать пьесу, это будет только твердой заплатой на ветхой ткани памяти. Скажу только, что я в роли Матильды Босс, лже-благодетельницы рыбаков, «осязала» предельную враждебность ко мне Кобуса. А ведь Чехов в этой роли казался одуванчиком. Дунешь на него — и разлетятся пушинки цветка. Но уйдет из жизни такой «одуванчик», как Кобус, не пушинки разлетятся и унесутся морским ветром безвозвратно, а осиротеет поселок без друга, стоящего на страже благополучия, вряд ли доступного беднякам. Чехов заставлял зрителей думать о нем — Кобусе — и после спектакля, такое сильное впечатление он производил.

Первая роль в Москве освободила его от клички «племянник» — фамилию «Чехов» признали мы по праву ему принадлежащей.

Я мало знала его вне стен Студии и театра. Он часто бывал замкнутым. От людей уходил в себя. Но своим человеческим обаянием мог чаровать людей.

Иногда же его безудержное остроумие меня отталкивало, и Чехов это замечал.

Легко забывается повседневное, но время бессильно стереть память о тех

днях в жизни человека, в которых таится что-то значащее для него, что-то ценное... Есть такой день, нет, вечер, поздний вечер, который «по моему хотению» всегда могу вызвать из заслона многих десятков лет...

Длинная узкая комната нашей Студии — мы уже не на Тверской, а на Скобелевской площади, теперь Советской. Длинный, очень длинный стол. За этим: столом гримируемся мы, студийки. Нас много, поэтому вдоль стола установлена перпендикулярно доска, а к каждой стороне доски прикреплены зеркала.

Только-только окончился спектакль «Гибель “Надежды”», но уже никого из участников нет — разбежались по домам. Почему-то я застряла, причины не помню. И сейчас не тороплюсь, медленно снимаю со своего лица старческий грим Матильды Босс, жены судохозяина, сознательно отославшего в море на гибель негодное судно «Надежда», чтобы получить крупную страховую сумму.

Я не в одиночестве — и Миша Чехов здесь же, у другого зеркала. И тоже разгримировывается. Почему он здесь? Студийцы ведь гримируются и одеваются в своей гримерной! А-а! Не хватило вазелина. Мы, студийки, снимаем грим ватой или небольшими тряпочками. Студийцы же запустят пятерню в металлическую байку с вазелином и — хлоп на лицо. Вот почему Миша здесь, даже меня не спросившись. Ничего удивительного в этом нет, я для него вроде как никто. Он пока не обращает на нас, студиек, никакого внимания, даже на хорошеньких: он занят вопросами искусства. Как и я, впрочем. Сидели мы с Мишей по разные стороны зеркальной стены и думы свои думали... Если бы одинаковые, заговорили бы. Молчали... И довольно долго... И вдруг ко мне его вопрос:

— Серафима! Что ты думаешь обо мне? А я (без паузы):

— Ты лужа, в которую улыбнулся бог!⁹

Он быстро вытер лицо от вазелина и, не произнеся ни слова, вышел из гримерной. Нелегко было у меня на сердце, но ведь ответ вырвался прежде, чем я хоть секунду подумала. И ведь никогда раньше не называл он меня длинным именем «Серафима».

А вот теперь, почти через шестьдесят лет с того вечера, думаю, что определение мое грубое, очень грубое, но — верное. Грубо лишь слово «лужа», но теперь поздно его менять...

Через очень, очень многие годы Чехов спросил меня:

— Помнишь, как ты огрела меня «лужей»?

Я возразила ему:

— Кроме «лужи» был помянут мною «бог» в тебе.

Конечно, эту мысль можно было бы выразить иначе — как единство двух противоречащих начал, из которых, по-моему, в Чехове творческое начало неизменно брало верх. А взяв верх, ослабляло, чтобы не сказать — уничтожало бредовые его душевные срывы, заставлявшие изменять светлой силе таланта.

Меня пленяла игра Миши, но я не солгу, если скажу, что меня радовали и все

⁹ Не помню, где я прочитала эту мою фразу, ошибочно приписанную Евгению Богратионовичу. Хочу восстановить свое авторство.

участники «Гибели “Надежды”». Так это и должно было быть: ведь на опытных участках пшеница, рожь всегда гуще растут, и зерно их тяжелее. Студия была таким первым пробным участком практического применения «системы» Станиславского, и первая «жатва» актеров, родившихся на этом пробном участке искусства, была богатой, даже поразительно богатой: никто из нас не спекулировал несуществующими чувствами, мы много и горячо работали над спектаклем-первенцем, много нового в искусстве актера постигли. Не только на премьере, но почти на всех повторениях «Гибели “Надежды”» были взволнованы и воодушевлены впервые примененной в работе над пьесой и ролями творческой теорией Станиславского.

Мы чувствовали, что «приняты» теми зрителями, что приходят в наш маленький зрительный зал. И газеты были щедры к нам. К Мише Чехову щедрее всех. Им рецензенты, можно сказать, были удивлены: как зрителей, так и прессу он привлек особыми качествами своего исполнения. Удивительно и дорого то, что предпочтение, отданное рецензентами Чехову, не вызвало по отношению к нему ничьей ревности, ничьей зависти. Своеобразие творческой силы Чехова было признано и Художественным театром и Студией. Но еще трудно давалось определение, в чем именно сила его.

Очень еще молодой, он уже знал цели своих стремлений — это видно было по его ролям: каждая из них была исчерпывающей повестью о воплощаемом им человеке и о самом артисте. После первого спектакля можно было сказать, что Чехов умел «создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее на сцене в красивой художественной форма»¹⁰.

Разно звучит — играть роль с душой или «раскрывать в ней жизнь человеческого духа». Душа чувствует. Дух чувствует и мыслит. Так, например, мы говорим «душа народа» и говорим «дух народа».

Боже сохрани меня от посягательств на роль театроведа, хочу актерским сердцем измерить, что мне, актрисе и человеку, дал Михаил Чехов, что вызвало во мне созвучие его созданиям, что помогло воспринять в практике все то, чему научил он меня, но, повторяю, — без лекций, а сам собой, своим исполнением некоторых ролей.

Наше время не довольствуется натурализмом, не растрогается искренностью, оно требует определенной формы выражения пьесы и каждого действующего лица ее. Форма и формализм — понятия антагонистические. Форма — верный друг содержания, она способствует внятности выражения идеи пьесы.

Когда Чехов был на сцене, он переставал быть «Мишей» с его странностями, недостатками, он делал глубокое осязательным, торжественное — близким.

Не слишком ли много я требую от своей памяти? Если б не фотографии, остались бы у меня от спектакля «Праздник мира» Гауптмана лишь разрозненные, да и то неясные впечатления. Но фотография существует. Она — за стеклом — хранит то, что ушло безвозвратно. На ней одна из стен

¹⁰ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, стр. 408.

единственной декорации спектакля «Праздник мира» из светлого полотна; по ней развешаны гирлянды каких-то листьев — украшение к семейному празднику, к празднику мира, в конце концов, несостоявшемуся. У стены — диван, очевидно, красного дерева. В правом углу — настенные часы. Вот и вся меблировка.

Но у этой стены все исполнители «Праздника мира»: как прелестна эта молодая девушка в нарядном светлом платье, как мило расположилась она на ручке дивана! Это Ида Бухнер, ее играет Софья Владимировна Гиацинтова, а иначе Соня, Софа, Софочка... Она слегка касается плеча Константина Сергеевича Станиславского. А он так отдохновенно расположился на диване! Плечом к плечу с Константином Сергеевичем — Миша Чехов в роли Фрибе, слуги главы дома Шольца. За Мишей — Григорий Хмара — сам Шольц. У ног старика Шольца — его сын — Борис Сушкевич.

Рядом с Шольцем — фрау Шольц — Л. И. Дейкун, мать семейства, замученная распрями в семье и больными нервами.

У ног фрау Шольц расположился Сурэн Хачатуров. Он числится помощником режиссера, но не соответствует этому скромному званию, он — строитель Студии, этому посвятил свою короткую и действенную жизнь.

А вот и я — Августа Шольц. Смотрю и недоумеваю: я ли это? Это я рыдала у весело горевшей елки о своей неудавшейся жизни? (По автору, из-за Августы, обиженной братом, разрушился так тяжело налаженный рождественский праздник.)

Рядом со мной — фрау Бухнер, мать Иды — Анночка Попова. Ее дочь Ида — Гиацинтова и сама фрау Бухнер хотели внести мир в семью больных людей, но это оказалось выше их сил.

И, наконец, последний — Вильгельм — Ричард Болеславский, старший сын Шольцев, жених Иды.

«Праздник мира» — второй по счету спектакль Студии — не был принят нашими старшими. Ни режиссура Вахтангова, ни исполнение. Наши «отцы» были недовольны истерическим звучанием спектакля, его натурализмом.

Наряду с мрачными переживаниями жил в Чехове и щедрый дух веселья, вот почему таким грандиозным успехом пользовался он в «Двенадцатой ночи» Шекспира в роли Мальволио. Он вызывал взрывы хохота у зрителей, а иногда и у товарищей по сцене, занятых в этом же спектакле.

Но, несмотря на то, что Чехов в Мальволио вполне владел зрительным залом, несмотря на то, что я сама хохотала до упаду над созданным им образом, чувствовалось, что не весь он вмещался в Мальволио, поспешил отдать ему всего себя и, с моей точки зрения, не дождался чудесной полноты сценического перевоплощения. Талант и мастерство Чехова были налицо, но, по-моему, в «Двенадцатой ночи» он был *комическим* актером, а быть актером комическим для Шекспира недостаточно. Для передачи шекспировского полнозвучия требуется актер *комедийный*, а комедийный актер касается двух полюсов: комического и трагедийного, как касается их сам великий Шекспир.

Камеристка Оливии Мария жестоко и с ловкостью чрезвычайной

разыгрывает дворецкого Оливии Мальволио, подбрасывая любовное письмо от имени своей хозяйки.

Вместе с сэром Тоби Бэлчем, с сэром Эндрю Эгчиком и Фабианом и мы в зале влюбляемся в Марию — Софью Владимировну Гиацинтову, покорены ее темпераментом, силой ее фантазии и, пусть мстительным, вдохновением: знатную ловушку приготовила она Мальволио.

Мальволио находит письмо, раскрывает его, читает... И мы в зале понимаем, как «ловят форель щекоткой». Щекотка сильная, но форель не такая уж доверчивая, и рыбакам не короткое время приходится сидеть за кусами, пока форель заглотнет приманку...

И вот сейчас я понимаю, почему разрешила себе вольность именно в этой роли классифицировать Чехова актером комическим, а не комедийным, почему я прихожу к убеждению, что Чехов в полной мере не слился с образом, созданным Шекспиром.

Мальволио Чехова поверил письму Марии быстрее, чем нужно. Он был глупее и легковвернее шекспировского Мальволио. И он знал свою повелительницу Оливию меньше, чем знал ее дворецкий замка Мальволио. Чеховский Мальволио был меньше всего придворным, пусть носящим невысокий чин дворецкого. Но разве есть даже швейцар не на страже чинности дома? Разве дворецкий не различает сладость благоволения хозяев от жестокости их гнева?

Мальволио, явившийся к своей властительнице Оливии в чулках, перевязанных желтой лентой (по требованию подметного письма) и непрерывно ей улыбающийся (по тому же требованию), явившийся с надеждой и уверенностью, что — миг — и он в объятиях молодой и прекрасной Оливии, ввергнут разгневанной владычицей в заточение как опасный безумец.

В спектакле не акцентировался эпизод в тюрьме. Я сейчас перечла его: тюрьма, заточение, одиночество, покинутость всеми — разве это не рядом с трагедией по своей жестокости?..

Меня попросили дежурить на одном из спектаклей «Двенадцатой ночи». Задача дежурных — критически обсмотреть все и всех в подведомственных спектаклях. Я пришла к выводу, что спектакль вполне отвечал словам Марии: «Если вы желаете веселья и хотите нахохотаться до колотья, идите со мной». В тот вечер я действительно нахохоталась «до колотья». Хохот зрительного зала дошел до апогея, когда Чехов — Мальволио абсолютно уверился, что без минуты он — муж Оливии, герцог, который расправится со своими подданными, какими станут и дядя Оливии — сэр Тоби Бэлч, и, безусловно, сэр Эндрю Эгчик, и Фабиан, и, конечно, конечно, Мария! Говорят, что месть слаще любви, и, наверное, потому Чехов — Мальволио был в таком восторге, предугадывая сладость мести. Он подходил к самой рампе и обращался к высшим небесным силам, как к расторопным лакеям: «Боги! Я вас благодарю!» Интонация была сходной с той, какой выражают благодарность слуге за хорошо вычищенные ботинки или ловко поданную шубу... Впрочем, эту интонацию определить нельзя, но она в памяти, в ушах звенит и по сегодня. Недавно вспомнил эту чеховскую интонацию Ростислав Плятт. И сам захохотал. Эта интонация не

принадлежала Мальволио Шекспира. Она родилась в счастливом, расшалившемся, радостном актере. И я, как актриса, радовалась Чехову, силе его искусства и этому красивому бесчинству чеховского таланта.

Но я не разрешила себе презреть обязанности дежурной: мне надо было довести до сведения Чехова его творческие промашки, хотя тогда он уже пользовался огромным авторитетом. Но Чехов был Чеховым и не возводил неприступных стен между собой и товарищами, не составлял для каждого из нас табели о рангах. И я сказала ему:

— У тебя нет сановитости Мальволио, а дворецкий — законодатель устоев и манер. У тебя нет картинности власть имущего. Ты не показал, как взрывается сановитость и картинность Мальволио подброшенным письмом, ты слишком быстро признал мираж счастья действительностью. В тебе нет от человека при дворе, пусть двор Оливии и не первого сорта, но он все же — двор! Ты не правишь двором, потому слуги тебя не ценят и не боятся. У тебя самого — как Мальволио — нет устоев и нет чувства своего сана. Ты — перекаати-поле. Ты какой-то невесомый, а в счастье какой-то вертлявый, мелкотравчатый, как влюбленная моль... И за своей властительницей гоняешься, как моль...

Стоило мне произнести слово «моль», как хохот Чехова прервал мою речь: «Верно! Верно! Именно это “зерно” моего Мальволио!» Хохотом и «зерном» — «моль» Чехов расшиб мое желание наставить его на путь истинный, и больше от меня не воспоследовало ни одного критического замечания. Я замолкла...

Слово «моль» лишило нашу беседу творческой активности. Кое с какими конкретными предложениями моими он согласился и, уступая моей строгости, частично реформировал свой костюм, слишком уж легкомысленный.

А вот сейчас я знаю, почему случилось то, что, восторгаясь Мальволио Чехова, я все же чувствовала в его исполнении нечто, не достигающее обычной для Чехова высоты исполнения роли. Чего же именно не хватало? Совершенства? Или в воплощении им Мальволио есть что-то излишнее? Шарж? Фарс? Нет, это не вяжется с ним. Чувство такта у Чехова безупречное. Нет-нет! А вот что: это первый случай, когда Чехов «дублировал» роль. Случилось это потому, что Колин — первый исполнитель, притом прекрасный исполнитель Мальволио, расстался с Москвой... И Чехов был введен в спектакль. Это значит, что ему — Чехову — не пришлось пережить всего процесса создания нового образа в спектакле, а только при общем внимании к себе войти в опустевшее место, не дождавшись естественного расцвета жизни образа. Все мы в театре, от малого до великого, бесконечно доверяли его таланту, но не знали, что именно этот особый талант Чехова и предъявляет к нему особые требования, необходимые для могущества.

Какие же это требования?

«Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль, или, как это бывало в детстве, выкинуть какую-нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство *предстоящего целого*, и в полном *доверии* к нему, без малейших колебаний, начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из *целого* сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только

наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения* целого. Это *будущее целое*, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение.

Как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые недооценивают в своей работе этого изумительного, основного для всякой творческой работы — *чувства*. Все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство *единого целого*. Как часто актеры, имея перед началом работы это предощущение будущего, не имеют при этом достаточной смелости для того, чтобы *довериться* ему и терпеливо ждать. Они выдумывают и вымучивают свои образы, изобретая характерность и искусственно сплетая ее с текстом роли и с выдуманными жестами и нарочитой мимикой. Они называют это работой. Да, конечно, и это — работа, тяжелая, мучительная, но ненужная. В то время как работа актера в значительной мере заключается в том, чтобы ждать и молчать по “работая”...

Как мощный порыв несло меня это “чувство целого” сквозь все трудности и опасности актерского пути»¹¹, — писал сам Михаил Чехов.

Я понимаю теперь, чего не хватало самому Чехову в Мальволио — перевозданности образа.

И, может быть, признавая рисунок Колина правильным, истинно творческим и шекспировским, Чехов во имя сохранения в себе вот этого чувства перевозданности пошел своей дорогой.

Вахтангов рассказывал о панике, охватившей Мишу перед самым выходом на сцену в первую генеральную репетицию «Потопа». В смятении утопающего он схватился за Вахтангова: «Женя! Женя, на чем (то есть на что мне опираться. — С. Б.) мне играть Фрезера?» Сам взволнованный донельзя, Вахтангов пытался успокоить Чехова, уверял, что репетировал тот Фрезера прекрасно, что уверен в его успехе, — словом, пустил в ход все, что говорят в таких случаях, что иногда приносит какую-то пользу дрожащему от волнения актеру. Но на этот раз Вахтангов потерпел фиаско. Чехов продолжал пребывать в состоянии сомнамбулы,... Со сцены донесли реплики, после которых Чехов должен был появиться на сцене... И вдруг что-то разгладило судорогу его лица, зарницами пробежало по глазам, да и по всему его существу, Чехов обнял Вахтангова ласково, покровительственно: «Женя! Женя! Знаю! Еврея буду играть!..» И с обретенным им «чувством целого» вышел на сцену. Играл он в тот день ослепительно, сказала бы я, сидевшая в ту репетицию в зале, если слово «ослепительно» считать тем светом, который не слепит зрителей, а осеняет их, помогая постичь глубочайшую мысль пьесы и образы спектакля.

До сегодняшнего дня никогда не было у меня в руках пьесы Хеннинга Бергера «Потоп». Только сейчас прочла ее. И изумилась: неужели по этой пьесе

¹¹ Мих. Ал. Чехов, Путь актера, стр. 31 – 32.

поставлен Вахтанговым «Потоп» — спектакль Первой студии Московского Художественного театра?! Текст, конечно, тот же, но как различны звучания пьесы и спектакля! Разнь между ними начинается с самого начала: драматург назвал свою пьесу комедией, Вахтангов-режиссер трактовал пьесу и поставил спектакль как трагический фарс.

Больше ста лет тому назад Флобер был ярим защитником формы: «... эти молодчики придерживаются старого сравнения: форма — это плащ. Нет, форма — плоть мысли, как мысль — душа жизни; чем шире мускулы груди, тем легче дышится»¹².

В постановке «Потопа» сказались ясность мировоззрения Вахтангова, понимание им огромных и сложных обязательств искусства перед действительностью.

Вахтангов по праву стал композитором «Потопа» и дирижером оркестра исполнителей в составе М. А. Чехова, Б. М. Сушкевича, А. А. Гейрота, Г. М. Хмары, В. С. Смышляева, А. П. Бондырева, Д. А. Зеланда, О. В. Баклановой, О. И. Пыжовой.

О таком составе исполнителей можно было только мечтать — было в игре актеров нечто более властительное, чем простая сыгранность. В результате творчески проведенных репетиций спектакль звучал удивительно воодушевленно, чтобы не сказать — вдохновенно.

Первой скрипкой оркестра был Чехов — Фрезер.

В спектакле «Потоп» была только одна декорация — бар Стрэттона.

В баре все как всегда, только жара в тот день совершенно необычайная, расход льда огромен. И барометр предсказывает бурю.

Посетителей томит жара, нервы натянуты, раздражение друг другом возрастает до полного взаимного неприятия.

Зачинщик стычек — Фрезер, бывший биржевой маклер. Бывший потому, что Вир, тоже биржевой маклер, разорил Фрезера, играя на повышении цен на пшеницу, в то время как Фрезер, пользуясь голодом в Индии, играл на понижение.

Фрезер ненавидит конкурента, лезет в словесную драку с сильным противником, но никто не становится на сторону неудачника. Фрезер весь как-то вибрирует: в нем и отчаяние и неистовое желание выкарабкаться из ямы, в какую вверх его Бир.

Странно: Чехов играл так, что у нас, зрителей, в первом действии Фрезер совершенно не вызывал никакой симпатии, тем более сострадания. Он весь был какой-то сомнительный: и фатоватость его клетчатого костюма подозрительна, и чувствуется в нем что-то шулерское, авантюристическое, что-то, с точки зрения этических устоев, нечистоплотное. Это существо, видимо, не побрезгует никакими средствами, чтобы выскочить из беды, а выскочит — будет бить слабых так же, как бил его Бир. Трагический фарс — как точно выражается

¹² Гюстав Флобер, Собрание сочинений, т. 5, М., изд-во «Правда», 1956, стр. 93.

именно в этой форме весь фрезер Чехова: он банкрот, он в отчаянии, но есть в нем нечто оптимистическое, вернее, подло-оптимистическое.

Что помогает ему не терять надежды? Адвокат О'Нейль (Г. М. Хмара) довольно ясными намеками дает и нам, зрителям, понять, что где-то в низинных горах у реки существуют грязные притоны, доставляющие хозяину их — Фрезеру — не маленькое финансовое вспоможение...

Вот почему Фрезер не теряет надежд на выход из создавшегося положения. Имеются кое-какие денежные запасы, значит, можно пустить их в ход. Вот сейчас охладит себя чем-нибудь, напитком любим, лишь бы льду побольше, и отправится в поход на поиски средств для своего восстановления в мире имущих.

Но не тут-то было. Не выйдет на дорогу волк.

Никто не выйдет сегодня из бара Стрэттона — за стенами ливень. Да какой! Будто разверзлись хляби небесные, по велению высших сил призванные стереть с лица земли всех нарушивших законы человеческие. Гроза бушует. Град, молнии, гром. Небо черное — уголь.

Бар Стрэттона превращен в ковчег с той только разницей, что он еще остается с помощью железобетонного фундамента на земле.

Надолго ли?

Вода штурмует землю и, в частности, бар Стрэттона. У нее появился союзник, нет, союзница — прорвалась плотина. Это может значить только смерть. При таком страшном ливне никакая плотина долго не выдержит. Если из-за дождей прорвется плотина и вверху, то в городе случится наводнение...

Замолкает телефон... Отчетливо доносится шум набегающих воли, дождя, ветра.

В третьем акте особенно полно раскрывается образ Фрезера: одна метаморфоза сменяется другой.

Фрезер Чехова приманивает к себе с такой силой, что невозможно оторваться от него. Невозможно «спустить с глаз»!

Вот он выходит из двери кабинета, где распивает вся компания по щедрости О'Нейля напитки, где произносятся речи...

Вот стоит у молчащего телефона, ждет хоть какого-то ответа... Вот говорит с Биром, как никогда не говорил раньше, и на реплику О'Нейля: «Нет, вы поглядите только! Два смертельных врага, или Саул и Давид в долине Абсалона» — отвечает: «Смертельные враги? Что за слова! Врагами мы с мистером Биром никогда не были, хотя у нас, как у дельцов, различные интересы».

О'Нейль предлагает тост за здоровье Фрезера. Не то силится, не то не может сдержать подступающих слез чеховский Фрезер: в полушуточном этом предложении есть намек на то, чего никогда раньше ни при каких обстоятельствах не удалось изведать ему, навеки одинокому, навеки отвергнутому людьми, как богатыми и сильными, так и теми, кто там, в притонах, зависит от него.

Чехов умел достоверно и зримо выразить чрезвычайное в человеке, хотя бы такое, как сейчас, когда О'Нейль — гонитель — заговорил с ним, вечно

гонимым, о любви: «Как братья возлюбим друг друга...»

И тут же «новообращенные братья» начинают, как псы, грызться за первое место у телефона (им показалось, что телефон зазвонил). Но телефон молчит. «Вода залила телефонную станцию», — произносит О'Нейль.

И в первый раз вырывается у Фрезера: «Теперь и я хочу выпить! Дайте чего-нибудь, все равно, чего!»

Гаснет свет. Зажжено несколько свечей. Новая метаморфоза. Фрезер утешает! Утешает Стрэттона: «Полно, Стрэттон, не падайте духом!»

Как умел Чехов менять мелодию звучания жизни творимого им человека! Рванный ритм Фрезера мгновенно переходит в бешеный темп раздражительности, в паническое метание, когда возникает опасность, и странно тихим становится Фрезер, когда близость смерти становится неизбежной.

Душевные изменения вызывают соответствующие изменения ритмов физических движений. На душе тепло, — и он становится добрым и мягким; из паникера — самым мужественным из всех: всех утешает, обо всех заботится.

Он будто бросает, как бросают в сорный ящик все истлевшее, свое прошлое с его оскорблениями, пинками, ударами, которыми так щедро одарила его жизнь, а вместе с ними и свои прегрешения: он был жесток и бесчеловечен с теми, кто зависел от него.

Он — чистый — идет к концу своего существования.

Я поняла, почему Чехов — Фрезер таким счастливым, бесстрашным идет к смерти.

Не знаю, *как* это передал мне, зрительнице, Чехов, но я знаю, откуда это бесстрашие.

В старинных романсах и романах часто встречаются слова: «накипают слезы...» Сколько лет утекло с 1914 года, но и сейчас, когда я вызываю своим воображением Мишу Чехова в роли Фрезера, у меня накипают слезы... Отчего?

Жаль ли Чехова?

Или это воспоминание того восторга, какой я испытала от жизни актера Михаила Чехова в роли «бывшего биржевого маклера» Фрезера?

Только у порога небытия Фрезер перестал быть одиноким, пария стал всем равным. И это чувствовалось им первый раз в жизни. Кончился фарс, уступив место трагедии.

Разительна была сила его перевоплощения. И след силы его воздействия на меня со сцены не стирается.

По бару рука об руку движется с зажженными свечами цепь людей; Бир, Фрезер, О'Нейль, Лиззи, Стрэттон, Чарли, Хиггинс — бывший актер, Нурдлинг — шведский эмигрант, оба случайно, из-за ливня попавшие в бар.

У автора «Потопа» вместо шествия рука об руку, как было в нашем спектакле, действующие лица обходят бар кекуоком, — это потому, что автор написал комедию.

В трагическом фарсе кекуок заменился шествием идущих на смерть под мелодию, сочиненную Вахтанговым. Вот почему Джон Рид удивился, поглядев «Потоп» в Первой студии, что эту пьесу не знает Америка.

Это шествие было самым сильным, самым прекрасным местом спектакля. И

не было ни одного актера, по силе выражения равного Чехову!..

Слезы зрительного зала, льющиеся из глаз решительно всех, были словами нашей благодарности.

В трагическом фарсе, в образе прогоревшего биржевого маклера актер Чехов дошел до высоты и истины трагедии.

«... Этот вот актер
В воображенье, в вымышленной страсти
Так поднял дух свой до своей мечты,
Что от его работы стал весь бледен;
Увлажнен взор, отчаянье в лице,
Надломлен голос, и весь облик вторит
Его мечте. И все из-за чего?
Из-за Гекубы? Что ему Гекуба,
Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?»¹³

Что Чехову Фрезер, чтобы об нем рыдать?

Фрезер Чехова — человек, который, чтоб удержаться на поверхности «житейского моря» с мертвой зыбью его, бездонными пучинами и беспощадными штормами, позорил в себе человека.

Актер Чехов, не скрывая прегрешений, даже преступлений Фрезера, добился смягчения его вины у тысяч тысяч («Потоп» шел долго), добился смягчения, даже когда потоп оказался ложным, и Фрезер надел снова старую шкуру...

«Хотя это лицо фантазмагорическое, лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой бог весть куда, но тем не менее нужно, чтоб эта роль досталась лучшему актеру, какой ни есть, потому что она всех труднее»¹⁴, — писал Гоголь.

В один из дней 21-го года зрительный зал Московского Художественного театра трещал от чрезвычайного наплыва желающих быть очевидцами первой генеральной репетиции «Ревизора» с Михаилом Чеховым в главной роли.

Эту первую открытую репетицию можно без ошибки назвать Судным днем, причем многие «судьи» пришли с заранее готовым осуждением обоих виновных. Станиславского за то, что он преступил закон «амплуа», роль Хлестакова, поручаемую *jeune premier* — стройному, внешне привлекательному молодому актеру, отдал тщедушному Чехову.

Судили Чехова, что взялся за роль не по своим силам.

Приговор над Станиславским был как бы уже предрешен: для подписей не хватало только одного — провала Михаила Чехова в самой классической из всех классических ролей.

Репетиции шли трудно, и легко себе представить, как терзался

¹³ Вильям Шекспир, Избранные сочинения в 2-х томах, т. 1, М.-Л., «Academia», 1936, стр. 70.

¹⁴ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в 6-ти томах, т. 4, М., Гослитиздат, 1952, стр. 380.

Станиславский, как болело за Мишу и себя самого сердце. Неужели ошибка?

В это же время в Студии Чехов готовил роль Эрика XIV. Репетиции в Студии шли вечером. Хлестаков готовился в Художественном театре днем.

Такая нагрузка на нервно и физически истощенный организм Чехова была в высшей степени жестокой. Надо помнить, что питание было далеко от минимума, комнаты еле отапливались, одежда не выдерживала критики и — мороза.

Чехова давила ответственность перед Вахтанговым и Студией, а главное, перед Станиславским: восторженно, влюбленно чтит он Станиславского и его творческую теорию, соответствующую его вкусам, стремлениям, мечтаниям.

Можно себе представить, как ему жилось в этот период, — дошли же до него слухи, что не все в МХАТ поддерживают его кандидатуру. Не многие надеялись на счастливый исход этой «авантюры».

Одним из этих немногих был Леонид Миронович Леонидов. Как-то раз Леонидов вместе с Алексеем Диким возвращался с занятий в Шаляпинской студии: «Заговорили о “Ревизоре”, и Леонидов, внезапно остановившись, сказал: “Я заходил вчера в зал во время прогона. Спектакль, как спектакль, — погоды он не сделает. Но вот помяните мое слово! — взрывом бомбы, полным потрясением будет Чехов в Хлестакове. Сейчас он еще не играет, но когда заиграет, — держись, “старички” Художественного театра!”»¹⁵

Вот и теснился народ у входа в Художественный театр, в раздевалке, в коридорах, в зрительном зале...

У Вахтангова и у меня билеты были рядом в первом ряду правой стороны партера (странно то, что я так ясно вижу нас именно на этих местах). Не помню, что мы думали, что чувствовали: одно сознавали, что сегодня, сейчас раздвинется занавес с чайкой и начнется спектакль «Ревизора» — начнется рискованная игра Станиславского и Чехова ва-банк.

И он плавно раздвинулся. «Я пригласил вас, господа, с тем, чтоб сообщить вам...».

Не знаю, как Вахтангов, но я не дослушала, для чего пригласил городничий своих чиновников, я интересовалась только одним — пусть распахнутый занавес покажет мне Хлестакова!

Первый акт играли хорошо, большинство исполнителей было знакомо по этим же ролям, так как спектакль был одним из возобновлений «Ревизора». Смотреть, слышать хотелось только Чехова — в надежде на его взлет, в тревоге — ведь возможно и падение?

Задвинулся занавес. Не помню, что было в антракте. Казалось, что тянется он долго, бесконечно долго...

Второй звонок!

Мы уже на местах. Знаем, что поплывут в разные стороны половинки занавеса только после третьего звонка и ни на секунду раньше, чем медленно гаснущие лампы не погрузят зал в волшебную темноту...

Вот и комнатенка под лестницей. Вот и Осип — прекрасный артист

¹⁵ А. Дикий, Повесть о театральной юности, М., «Искусство», 1957, стр. 316.

Владимир Федорович Грибунин.

По Гоголю, он должен говорить «сурьезно», и голос у него должен быть «ровным», но мы нетерпеливо ждем, чтобы перестал звучать этот «ровный» голос, лишенный всяких волнений.

Боже, до чего же медлителен этот Осип! Ведь там, на выходе, стоит наш Миша...

Заледенелый, наверное? Одно ясно — не надеется он на успех, не подъемна роль, давит... До чего же длинна пауза перед его появлением!

Но вот чуть отворилась дверь (не помню, на две створки или на одну?).

До чего упрямая дверь, уперлась — и ни с места! Явилось безрассудное желание вскочить на сцену и своими руками открыть ее.

Стоп! Спокойно.

Это Мише неможется, Миша не решается выйти «на всенародные очи», как называл автор «Ревизора» зрительный зал. Нет в нем «чувства целого», без которого он бескрыл, нет даже предчувствия целого, которое, как мощный порыв, несло его сквозь все трудности и опасности актерского пути!

Опасность — рядом.

Леденящая все существо опасность!..

Реплика Осипа — Чехову выходить!

(Мы с Вахтанговым скорезжились на наших фешенебельных местах: какие чудные места удалось нам захватить!)

Вот он!

Вот на самом пороге тоненькая, изящная фигурка молодого человека («одет по моде», — велит Гоголь). Вот и личико молодого человека, в высшей степени унылое... Вот он стоит, еще никем раньше не виданный Иван Александрович Хлестаков!

Он какой-то опустошенный: не то Чехов истерзан творческими тревогами, не то это Хлестаков, проигравшийся в карты и сейчас ощущающий изматывающее чувство голода?

Вяло протягивает он свой цилиндр и тросточку Осипу: «На, прими это...»

Слова эти он произносит как-то беззвучно, будто нет в нем жизни, будто все в нем пусто — душа, кошелек, желудок...

И вот произошло чудо! Чудо театра! В помертвевшее лицо приветным тепломдохнул зрительный зал!

Вахтангов и я всем тем, что есть в нас от театра, от его искусства, вняли тому, что происходило в Чехове: наполнился творческой силой, надеждой на себя, священной уверенностью в своем праве вот так, как Хлестакову, стоять, сидеть, говорить, дышать, чувствовать, одним словом, Хлестаковым стать!

И пошел! И пошел!..

И пошла, как говорится, «писать губерния», во всяком случае, заплясал городок, городничий и присные его!

Монолог третьего акта представляется мне теперь вихревым, будто Чехов посадил на какую-то карусель и всех людей пьесы и всех, кто в зале, нажал какую-то кнопку, и карусель завертелась, и всех нас закружил этот вихрь вдохновения «сосульки», вдохновения не только от вина, но от призрака счастья,

которого он никогда не знал раньше в лицо!

Обознался... И вот — он очнулся от видений восторга только после долгого и глубокого сна: «Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека». Очнулся на секунду и снова стал грезить...

Комедия Гоголя превратилась в фантасмагорию, ее творил актер Михаил Чехов.

На сцене Московского Художественного театра бушевал вихрь!..

Одних это ошеломило, других испугало, многих оскорбило как поругание Гоголя, но многих привело в восторг, как совершенное совпадение с замыслом Гоголя.

Я думаю, если б Николай Васильевич Гоголь мог в 1921 году сесть в одно из кресел Московского Художественного театра и поглядеть свою комедию, доставившую ему во времена Николая I немало горя, то он приветствовал бы Станиславского, наперекор стихиям остановившего свой выбор исполнителя «фантасмагорического лица» на актере Михаиле Александровиче Чехове: этот актер действительно имел очень многосторонний талант, умел выражать разные черты человека и не был тем лицедеем, который умел со сцены «награждать» зрителей собственным только, но никаким другим лицом.

Задвинулся занавес над пятым — последним — актом «Ревизора»...

В зрительном зале — столпотворение, аплодисменты, крики, вызовы: «Чехов! Чехов! Чехо-о-ов!!»

На вызовы выходили оправданные большинством голосов Константин Сергеевич Станиславский и Михаил Чехов — неповторимый актер, явление в мире театра...

Зал стал пустеть.

А мы с Вахтанговым прилипли к креслам: мы слишком много пережили за три-четыре часа этой генеральной. Пережили не свои тревоги, не свой успех, но тревоги искусства, ощутили его мощь, его радости, равные радостям открытия небывшего и обретенного, и мы... устали.

Не могу утверждать, что Вахтангов ценил меня, но знаю, он ценил некоторые мои черты в искусстве, потому всю репетицию мы вместе восприняли сердцем.

Братски посмотрел он на меня: «Симочка! Что такое? Это Миша? Мы с ним вместе кашу с конопляным маслом в Студии едим? Да? И вот сегодня — он? Он — тот самый Миша?!»

Не хочу, не хочу, чтобы мои воспоминания стали схожи с «мемуарами» о том, «как хороши, как свежи были розы!..»

Хочу как человек актерского и режиссерского цеха разгадать, вглядываясь в не совсем забытое прошлое, почему так победителен, так свободен и счастлив был Чехов на сцене?

Он побеждал даже тогда, когда казалась победа недостижимой, как с Хлестаковым в «Ревизоре».

Для этого у Чехова были все данные: талант, разум, трудоспособность и фантазия, особенная по силе.

Только ли как лучшему молодому актеру дана была Чехову роль

Хлестакова?

Нет. Был принят Станиславским во внимание и Чехов-человек, его творческая личность. Чехов был близок юмору Гоголя: он мог смеяться видимым миру смехом сквозь горячие и очень горькие слезы.

Чехов мог клясть жизнь и мог благословлять ее, он не обособлялся на сцене от жизни, он был ее поэтом — лирическим поэтом.

Жалостно, но и беспощадно в своей книге «Путь актера» пишет Чехов о тех собратях по искусству театра, которые на сцене якобы «как в жизни», а в жизни «как на сцене»:

«Кто не знает актеров, которые до глубокой старости не могут побороть привычки “играть” в жизни! Эти актеры с годами почти теряют свою личность, они заглушают такой “игрой” сотни труднейших жизненных вопросов, минуя их решения и задерживая этим свое человеческое развитие. И взгляд у таких актеров не бывает вполне нормальным и всегда в них проглядывает непроработанная и не осознанная боль и тоска. Их душа бывает запущена, смутна и ненормально молода. Я и сейчас не вполне свободен от такой “игры в жизни”, но зато каждая такая, хотя бы минутная, “игра” отзывается во мне мучительной, почти физической болью»¹⁶.

Когда-то Чехов несколькими штрихами набросал на толстой бумаге меня в моей первой роли в Студии — в роли Матильды Босс. Он подписал на рисунке свою фамилию, а надпись мне пометил вкось: «Симону, чтоб помнила и поняла меня когда-нибудь».

Забыть его до сего дня и дальше не могу, — понять, пусть не до конца, могу.

Теперь могу, когда столько десятков лет разгадываю я загадки творчества и мастерства. Блеснет на миг сегодня, а завтра жизнь требует другого. Остается только коренное, без чего искусство не искусство. Вот это «коренное» никогда не изменяло Чехову. Он разителен чудесными творениями живых, совершенно несходных с ним образов. В беседе с нами, товарищами, он сказал, что, работая над характерными образами, уподобляется человеку, который сдает свою «жилплощадь» жильцу, то есть временно уступает свою душу образу, а сам уходит за порог комнаты, предоставляя жильцу свободно пользоваться всей жилплощадью, то есть всей душой, как это было со всеми первыми ролями и особенно с Хлестаковым. Тот все в комнате (в душе Чехова) переставил по-своему: спал на столе, ел на кровати.

Не знаю, было ли так с «Эриком XIV» Стриндберга? «Эрик XIV» был новым этапом работы Студии. Чехов играл Эрика. Я не встречалась с ним на сцене как с партнером, не могла видеть спектакль из зрительного зала, так как была занята в нем в роли вдовствующей королевы и с головой ушла в работу.

Помню их — Вахтангова и Чехова — на репетиции: когда Чехов — Эрик был на сцене, Вахтангов буквально поглощал его своими большими зеленоватого оттенка глазами в пушистых ресницах, чтобы не пропустить ничего, что могло бы повредить образу Эрика.

¹⁶ Мих. Ал. Чехов, Путь актера, стр. 33 – 34.

А как Чехов впитывал в себя замечания Вахтангова! Не шелохнется, не отведет глаз от Вахтангова, расшифровывая, что таится под словами режиссера; чего еще ему, Чехову, не хватает для полноты: выражения «бедного Эрика».

Сохранилась из прошлого во мне одна красноречивая интонация Эрика — Чехова.

Перед Эриком — придворный. Очевидно, один из самых приближенных. Потому и послан в Англию от имени Эрика просить руки королевы Елизаветы... И вот посланец вернулся.

Впивается глазами в него Эрик — король...

Придворный в отчаянном положении: Эрик отвергнут. Как сказать об этом? Помню конец его фразы: «... но оскорбить вашего слуха и моего языка...» Запнулся. Замолк...

А Чехов?

А Эрик?

Каким великолепным красноречием отличались длинные паузы Чехова. Они не казались паузами, но были «внутренними монологами», слышными отчетливо всему залу.

Тяжело дышит Эрик. Как после пощечины, данной Публично...

Но он — король!

И Чехов — Эрик заставляет себя улыбнуться...

И, улыбаясь, произносит: «Отказ?!»

Какая веселая и проклинающая улыбка!

Этим словом, улыбкой, интонацией он будто плюет в лицо судьбе своей, не подарившей ему ни одной радости, ни одной минуты счастья, чтобы не таким беспросветным был бы мрак его существования!

Фантазия не разлучалась с Чеховым ни на репетициях, ни на спектаклях. Это она разрозненное в образе (скажем, Хлестакова) превращала в неделимое, несоединимое связывала в неразлучное, случайное делала неизбежным, невозможное превращала в несомненное.

Вот почему всякой преувеличенности в образе фантазия Чехова сообщала достоверность.

Чехов — в той или иной мере — всегда преувеличение, всегда — гротеск. И почти всегда достигал гармонии всех частей, пропорциональности, достигал того, что он называл чувством целого.

Чехов умел постепенно близиться к образу. Он растил свое понимание и видение образа.

Он не довольствовался текстом роли, то есть настоящим образом, от той минуты, как образ выходит на сцену, и до той, когда уходит со сцены. Для полноты понимания образа ему необходимо было знать прошлое: что было до появления, например, Хлестакова в комнате под лестницей без гроша в кармане, с пустым желудком, с полным отсутствием каких-либо перспектив.

И он так или иначе должен был представить, будущее Хлестакова, О! Какое оно, вероятно, ужасное: не расправится с ним городничий, найдутся другие, не

оставят от Ивана Александровича ни ножек, ни рожек...

Следующей работой Чехова стал сенатор Аблеухов в инсценировке романа Андрея Белого «Петербург», принятой к постановке МХАТ 2-м.

Чехов стал постановщиком спектакля: Чебан, Татаринов и я — тремя его помощниками.

Мы работали не за страх, а за совесть. Инсценировка вызывала наш живой интерес.

«Петербургские улицы обладают одним неизменным свойством — превращать в тени прохожих», — писал Андрей Белый.

В ночь монтажной репетиции он — туман — был найден: как-то так установили электроосветительные приборы, что возник на небольшом пространстве сцены туман великого города. Рабочим сцены дали зонтики, и они поплыли во мгле...

Трудно описать наш восторг. Эту декорацию мы назвали в ту ночь «улицей Чехова».

Мгла была и в интерьерах: может быть, это впечатление утверждалось тем, что вместо писаных задников были проекции, только намекающие на место действия.

Зыбкость декораций соответствовала исторической атмосфере Петербурга того времени, сливалась со стилем автора пьесы. Но все наше внимание, вся энергия были направлены к тому, чтобы актерское исполнение образов пьесы не терялось в тумане, чтобы все действующие лица «Петербурга» пребывали на сцене театра со всей отчетливостью конкретного существования.

И мы этого достигли! Не буду рыться в пожелтевших газетах 20-х годов, чтобы отыскать хвалебные рецензии (их было меньше, чем рецензий осуждающих), но было у меня в руках одно свидетельство о спектакле и об исполнении ролей актерами, свидетельство самого Андрея Белого, человека требовательного к себе и другим, пусть ошибающегося, но безусловно искреннего, — это письмо Белого к А. П. Чехову. Оно датировано 14 ноября 1925 года.

Передаю отрывки из него:

«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 бесчеловеческим; 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* (курсив мой. — С. Б.).

Сегодня я уже не как “водящий” автор, а как зритель пристально взгляделся 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 уморение порыва к невоплотимому гармонизировало пьесу, в ней прозвучала мягкость, и люди (действующие лица) выявились в самых ужасных ситуациях судьбы...

Я благодарен за умеренно 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 «Петербург», он мыслил увидеть свой «порыв первоначальный», а «предстало» ему нечто новое, неожиданное, его неприятно поразившее, иначе он не закончил бы своего письма к Чехову поело 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!)».

Генеральная репетиция «Петербург», очевидно, совсем не удовлетворила автора, но премьеры спектакля и прием его зрителями изменили его настроение. Белый одобрил актерское исполнение.

Чувствовалось, что он, несмотря на свою отдаленность от современности, но злобствовал на новую действительность, не клеветал на нее, не был человеком, враждебным новой жизни. Он был талантливым художником, несмотря на многое в нем уже ненужное, непонятное.

Не старый, он все же оставался в «своем веке», и при личной с ним встрече, слушая авторские высказывания и пожелания, мы мысленно переводили его речи на язык наших дней.

Он не был эгоцентриком — не разгневался, когда его «сверхчеловеческое» мы заменили человеческим.

Он с какой-то широкой щедростью отзывается об исполнителях своей пьесы и прежде всего о Чехове в роли сенатора Аблеухова:

«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 царство 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 поняты теми, кто не читал романа Андрея Белого, а пожалуй, и теми, кто знаком с этим его произведением.

Трогательно то, что корреспондент Чехова был самокритичен:

«Боюсь, что заговариваюсь, что непонятно, что хочу выразить, но 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, непроизвольно для меня, новые, углубляющие его безмерно, смыслы».

Вот с этим нельзя не согласиться, нельзя не удивиться радостно такой щедрости, притом не лицемерной: образ Чехова, но Андрею Белому, не рядом с образом пьесы, а выше его.

Возможно, так оно и было. В образ сенатора Чехов вложил всю исконную страсть свою к творчеству сцены, всю преданность призванию актера.

Он стал задумчивым в то время, сосредоточенным, строгим. Отказался от шуток, весь отдался созданию жестокого и все же безмерно влекущего его образа...

Весь спектакль «Петербург» вспоминается мне как неотразимо захватывающее сновидение.

Нельзя было ни на секунду оторваться от Чехова — сенатора Аблеухова.

Он захватывал в плен, из которого не было никакого желания освободиться. То он государственный деятель, вершитель судеб миллионов, забывший жизнь и все человеческие чувства, то превращался в ничтожного малоумного ветхого старца, когда в ночной рубашке и халате готовился у себя в спальне ко сну: он беседует со своим камердинером (помнится или ошибаюсь?) Семенычем: «Семеныч! У вас пятки желтые?» Ответа собеседника не помню... но слышу странный, совершенно неподозреваемый в этой мумии, шаловливый смешок и такую же неожиданную реплику: «А у барышень пятки розовые». И смешок: «Хи-ха! Хи-ха!»

Немыслимое соединение в одном существе — «взрыва умственных сил, источаемых этою вот черепною коробкой наперекор всей России», и такой интерес к заскорузлым пяткам Семеныча и барышням с розовыми пяточками? Но все же и «пятки» не низили страшного, отвращающего, но несомненного величия образа — в этом-то и чародейство актера Михаила Чехова. Он умел показать в Аблеухове космическую дистанцию от пяток до «взрыва умственных сил».

Андрея Белого в жизни я видела всего один раз, и хотя по первому впечатлению судить оплошно, но я все же доверяю именно первому впечатлению: в нем ощущалось самобытное, ни с кем не схожее, дарование художника слова и мысли и детское неведение обыкновенной, повседневной действительности. Его интеллект не считался с обыденностью точно так же, как и в его пьесе нет ни минуты, когда было бы позволено автором своим действующим лицам присесть за стол, чтобы пообедать или чаю попить, — нет!

Мне довелось наблюдать Белого у стойки нашего театрального буфета за решением «мировой» проблемы: взять бутерброд с копченой или с 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.

Он удивлял собой. Казалось, что он пришел в сегодняшний день из очень-очень далекого времени. Это выразалось даже в манере одеваться: нормальных, общепринятых галстуков он не носил, но шею повязывал каким-то узким черным шарфом, обивавшимся на сторону.

Он провел с нами, режиссерами, только одну беседу: бежала его взволнованная речь о ритмах... И вдруг А. И. Чебан простер к говорящему руку: «Спокойней! Уж очень быстро! Не сообразишь... Не ухватишь!»

И Белый осекся... Он обращался к нам как к своим современникам, не представляя, что витиеватость и изыски его мышления могут быть чужды нам.

как Чехов играл Аблеухова?

Он не играл его: он им был.

На репетициях он будто вглядывался в Аблеухова, воображал его, вслушивался в разные звуки голосов, которые слышались в воображении, и выбирал один голос, один-единственный, его голос.

Он звал сенатора к себе и подходил к нему сам. Он уменьшал расстояние между собой и сенатором как актер, владеющий психотехникой, и наступил день, когда на улицах великого и родного города были развешаны афиши «Петербург».

Я расскажу об одной из картин спектакля «Петербург», в которой у Чехова было одно только слово.

Декорация этой картины изображала комнату, ведущую в зал. В зале танцевали. Слышались музыка, смех танцующих, изредка появлялась из зала какая-то разгоряченная танцами пара...

Более солидные люди заняли комнату, ведущую в зал. Слышался их негромкий говор. Слов не разобрать, но было ясно, что они все взволнованы ожиданием кого-то: все поглядывают в сторону, откуда могло появиться желанное лицо...

И вдруг как-то внутренне вздрогнули нетанцующие — идет!

Длинная-длинная пауза... И в высоких дверях показывается маленькая фигурка в черном. Да. Это он — сенатор!

Тот, кого такими словами поставил пред нами в своем романе Андрей Белый:

«... если сравнить худосочную, совершенно невзрачную фигурку моего почтенного мужа с неизмеримой громадностью им управляемых механизмов, можно было бы надолго, пожалуй, предаться наивному удивлению: но ведь вот — удивлялись решительно все взрыву умственных сил, источаемых этой вот черепною коробкой наперекор всей России.

Моему Сенатору только что исполнилось шестьдесят восемь лет, и лицо его, бледное, напоминало и серое пресс-папье (в минуту торжественную) и —

папье-маше (в час досуга); каменные сенаторские глаза, окруженные черно-зеленым провалом, в минуты усталости казались синей и громадной...»¹⁷

Вот именно этого человека вывел с *собой* на сцену Чехов.

И весь тогдашний зрительный зал мог бы подтвердить, что с творческим видением Андрея Белого всем сердцем согласился новый мастер сцены.

Появление Аблеухова вызвало переполох и на сцене и в зрительном зале. Силища чувствовалась в Чехове даже тогда, когда он изображал старых, слабых, бессильных...

Так и с Аблеуховым: что с того, что лицо почти нечеловеческое — лягушка какая-то, но глаза? Не только в черепной коробке, но и в глазах этого человека с лицом мертвенной бледности ощущалась возможность «взрыва умственных сил». Таинственное, неразгаданное существо.

И властительное, как гипнотизер: он стоит — все стоят, он — шаг, все — шаг, и глаз с него не сводят, и дышат с ним будто соритмично...

Из зала доносится музыка — мелодичная, манящая... Сенатор двинулся по направлению к залу (зал был направо). За ним свитой следуют все...

Он остановился, прислушивается к звучанию оркестра... Звуки и влекут его и тревожат: живят нечто давно забытое, отсылают сенатора в далекое прошлое, какой-то другой зал, где звучала мелодия этого же танца?..

И медленно пятится он от двери, и отступает одновременно с ним и его окружение...

Аблеухов не предавался лирическим воспоминаниям: он считал их приходы некстати, как визит непрошенных гостей, а вот сейчас рвется к нему давно забытое... Что именно?

Аблеухов Чехова останавливался лицом к зрительному залу; мы видели, видели, как близятся к нему воспоминания, ближе, ближе, вот рядом, вот коснулись памяти... Вспомнил! Он лицеист или воспитанник Пажеского корпуса в парадном мундире, может быть, при шпаге, рукой в белой перчатке обвивает тоненькую девичью талию, скользит именно под эту самую мелодию по чудесному паркету громадного актового зала...

Как звался этот танец? «Контрданс!» — шепнуло ему воспоминание. Да-да, так объявил его распорядитель вечера.

И тогда Аблеухов Чехова обращает к зрителям недоуменный взгляд и задает вопрос: контрданс?

И долго ждет от нас ответа: был я молодым? И танцевал? Я? И была моей парой эта девочка?

Сенатор Аблеухов — апофеоз славы Михаила Чехова.

Бесконечно горько, что «Петербург» прошел только двенадцать раз. Спектакль не был снят, а сошел с репертуара: восторженных поклонников хватило только на эти двенадцать раз.

Мне казалось тогда, а теперь я уверена, что творчество Чехова дошло бы до простого человека, так было оно правдиво и могуче.

¹⁷ Андрей Белый, Петербург, М., изд. «Никитинские субботники», 1928, стр. 20.

Последней ролью Чехова в Москве был Гамлет.

Но имею особого права предоставить самой себе слово, чтобы заговорить о Чехове — Гамлете: грех мой перед Чеховым в том, что видела я его в этой роли всего один-единственный раз — в день премьеры спектакля, и впечатление от нее осталось у меня торжественное и печальное, как день разлуки...

Я знаю, с какой любовью готовил этот спектакль Чехов со своими товарищами Чебаном и Татариновым, какие надежды на него возлагал. В день премьеры должно решиться, оправдаются ли эти надежды? Скорее — нет, рождался спектакль «Гамлет» в сложной обстановке. Одни «видели» этот спектакль в репертуаре театра, другие зло и даже враждебно отрицали эту возможность.

Не было уже во МХАТ 2-м атмосферы Первой студии.

Теперь уже не было Сулержицкого, так отцовски заботливо пестовавшего новичка, не было Вахтангова-друга, Вахтангова-режиссера...

Чехов был могучим художником, но и могучий падает духом, вынося свое творение на суд многих.

Случилось так, что я вошла в день премьеры в театр за три часа до начала — мне нужно было кое-что взять из моего гримировального стола.

Видно было, что готовятся к премьере: так чудно блестел хорошо натертый паркет в нашем громадном фойе.

И никого «в округе»... Так пусто, так тихо, не слышно даже стука молотков. Не начали еще ставить декорации? Или эта техническая операция еще утром закончена?

Глянула я на себя в зеркало, полюбопытствовала, как выгляжу, но... вместо себя в зеркале увидела тонкую фигурку Чехова, выходящего из противоположной двери.

Да как же он мне обрадовался!

Я поразились этому: никогда не оказывал он мне особого внимания, относился доверчиво и с легким юмором и к актрисе и человеку, а тут запел: «Тебя я, вольный сын эфира, возьму в надзвездные края!» И чуть-чуть своими несильными руками меня, длинную, оторвал от паркета.

Я поняла, что он томится, что не уверен в исходе «Гамлета», и забеспокоилась.

Зрительный зал бурлил — опять рисковал Чехов, как с Хлестаковым. Но тогда в зале было огромное превосходство друзей Чехова, сейчас — наоборот.

И если тогда на Чехова — Хлестакова повеяло теплым доверием к нему, вряд ли мог почувствовать привет зрительного зала Чехов — Гамлет.

Все во мне было спутано впечатлением от спектакля...

Я знала, что там, в гримерной Чехова, толпы поклонников и поклонниц, искренно им восхищенных, много тех, кто довольно ловко подражал волнению, полученному от «Гамлета» и Чехова — Гамлета...

Но я бы не сумела уверить Чехова, что он победителен, как всегда, что Гамлетом он говорил внятно, как всегда.

Может быть, это и не вина Чехова? Ведь истина утверждается по только устами говорящего, но и ушами слушающего?

Может быть, не точно мое восприятие Чехова — Гамлета и всего спектакля?

Задаю этот вопрос себе, задаю без фарисейства: ведь пока репетировался «Гамлет», я была участницей работы над спектаклем «Блоха», инсценировкой Евгения Замятина «Левши» Лескова.

Ставил «Блоху» Алексей Дикий — талантливый, сильный художник. Он, как режиссер, и «Блоха», как произведение, диаметрально противоположны Чехову-режиссеру. Дикий ставил «Блоху», как ее ставили бы в балагане. «Гамлет» показался мне скорее мистерией.

Не буду касаться этого вопроса, все мое внимание я отдаю сейчас Чехову и думаю, думаю, распутываю узлы разных дум, разгадываю причину того, почему не задел моего сердца Чехов Гамлетом? Ведь до глубины существа были задеты многие-многие зрители этим спектаклем.

Как досадую я, как горюю, что была легкомысленной — не пришла другой, третий раз на «Гамлета», не вникла в его звучание, в игру такого чрезвычайного художника сцены как Чехов! И вот мне наказание: нет фундамента у меня. Нет оснований вслух сообщить свои впечатления от спектакля и от Чехова.

Не помню даже, была ли я у Чехова за кулисами после премьеры. Думаю, что не была. Совесть не позволила? Или трусость сказать правду удержала? И вот теперь не знаю, какой был он сам после премьеры. Удрученный? Чуткий, он должен был слышать разнобой в зрительном зале... Или же истинно благодарные за спектакль, истинно любящие его люди уверили его в новой творческой победе, и Чехов, жаждавший победы в этом спектакле особенно страстно, улыбался верным друзьям устало и счастливо, как художник и творец образа, образ свой отдавший людям?..

Гамлет — Чехова — лирика Чехова. Она пленяет. Но Гамлет Чехова — это (пусть будет прощено мне дерзновенное мнение) не перевоплощение — это сам Чехов.

Кобус, Калев, Фрибе, Фрезер, Эрик, Хлестаков, Муромский — все они создания Чехова — взывают о несправедливости устройства мира, отнимающей у них жизнь, достойную людей.

Чехов говорил о своих творениях «в двойном переплетении страдания и смеха», потому что в реальной жизни сами несчастные люди порой смеются над своими несчастьями. «Преувеличенная заостренность сценических форм» Чехова делала внятными разговор актера с собеседником — зрительным залом. Метко вскрыта была Чеховым не только лирика чувств образа, но логика его мышления и поведения. Он умел довести до зрительного зала жизнь духа в своем образе, выразив ее явственно внутренними и физическими действиями образа.

П. А. Марков пишет о Чехове: «Ни у кого другого острота формы не достигала такой предельной четкости и ни у кого другого творчество не скользило так мужественно и победоносно по скользкой и опасной грани»¹⁸.

До чего это верно!

¹⁸ «Московский Художественный театр Второй», М., 1925, стр. 164.

Гамлет — была последняя роль Чехова в Москве.

Знаю, что не в моих силах ответить на вопрос, почему Чехов покинул родину. Думаю, что сделал он это, почувствовав себя ненужным, устранил себя — нелюбимого. Это было для него мукой: он так был счастлив раньше любовью великого города, так чудесно горд дарованным ему — первому — званием заслуженного артиста. И вот он перестал быть любимым, нужным...

Почему-то порвалась связь между ним и зрительным залом.

Он имел силу душевную пережить голод и холод первых лет Октября, счастливый любовью земли своей.

И вот — «Гамлет» Шекспира и Гамлет — Чехова.

И не поленилось созвучия между сценой и зрительным залом.

И роль не дада радости: не пришло к Чехову неразлучное с его творчеством чувство целого, то стихийное чувство, которое, как пишет Чехов в своей книге, «как основное настроение, сопровождало меня на сцене не только в детские годы, но и в позднейший период моей жизни, до тех пор, пока я не пережил внутреннего перелома и разочарования в театре. Вместе с потерей этого чувства я потеряли и убедительность для публики и внутренний импульс к творчеству»¹⁹.

Может быть, «Гамлет» — спектакль и Гамлет — роль причина одного из душевных кризисов Чехова??

Задав этот вопрос, я замолкаю...

Мы не знаем, был ли он счастлив за рубежом как актер. В кинокартинах мы не узнаем нашего Чехова: был ли там у него «родной унисон»?

Замолкаю.

Не знаю.

Он один знал, чем была для него разлука с землей и людьми его родины.

¹⁹ Мих. Ал. Чехов, Путь актера, стр. 30.

«То было утро наших дней»

Тогда только начали носить пиджаки с подложенными плечами.

Плечи эти задержались модными надолго, так как придавали человеку выражение силы и здоровья и уверяли, что носитель такого костюма душевно спокоен, обеспечен и вполне удовлетворен собой...

Был ли у Александра Николаевича Афиногенова такой пиджак, делающий невидимкой душевное состояние человека?

Был ли у Саши вообще пиджак тогда, в 29-м году, в год нашей с ним первой встречи? В год, когда он пришел к нам в театр со своим «Чудаком»?

На нем была белая полотняная рубашка, вышитая по вороту васильками. Рубашка не скрыла архитектуры плеч, не замуровала наглухо звучания его души. И хорошо — Саша Афиногенов вызвал в нас всех нежность к себе. Такой длинный, такой тонкий, такой молодой...

Не знаю, знакомы ли были мои товарищи раньше с фамилией начинающего драматурга, лично я ничего не знала о нем.

Не помню Афиногенова ни в день появления его в театре, ни в день читки пьесы, не помню и удивляюсь: почему все это так начисто ушло из памяти? По зато так ясно вижу репетиционную комнату, длинный стол, за которым происходила первоначальная наша работа над текстом пьесы.

Помню всех нас, участников спектакля, наших режиссеров — Берсенева и Чебана, впервые в жизни взявшихся за режиссуру, вижу нашего драматурга...

Коллектив театра «всем миром» влюбился в Афиногенова. В глаза величали его долгое время Александром Николаевичем, за глаза Сашей, и Шурой, и Сашенькой.

Пришел Саша в утро своей жизни. Он, как и каждый из нас, не знал, каков будет его день.

И, как каждый из нас, Саша хотел, чтобы день этот был, не знаю, длинным ли, но, во всяком случае, веселым.

Под веселым днем каждый художник понимает кроме сытости, счастливой любви и многого, что делает привлекательной жизнь, оправдание своих творческих надежд, участие свое в искусстве — свой вклад, соразмерно своим силам, в фонд творчества, — никому ведь не хочется пройти через жизнь незаметной бесцветной пылинкой.

И Саша Афиногенов на заре своей жизни стоял — весь ожидание, весь надежда. Театр проникся надеждой Афиногенова и стал горячо работать над его «Чудаком».

Нашу с ним работу над пьесой было бы верным назвать взаимообучением: МХАТ 2-й был первым крупным профессиональным театром, с которым после Пролеткульта встретился Афиногенов; Афиногенов же был для МХАТ 2-го первым драматургом нового времени, его пьеса — песней о новых советских людях.

Мы то и дело менялись с Афиногеновыми местами: когда темой был театр,

Афиногенов сидел на ученической парте, но, когда дело шло о действительности, он по праву занимал учительскую трибуну.

Чему учил нас Афиногенов? Вернее, чему мы, люди среднего поколения, учились у него, такого молодого, юного по сравнению с нами? А мы учились. И со всем рвением.

Мы звали его Сашей или Шурой, но — удивительная вещь! — с первых дней встречи почувствовали в нем мужество взрослого человека и мудрость подлинного художника.

Афиногенов ценил боевую возможность театра помогать свершению на советской земле лучших мечтаний человечества. Он пробуждал в нас гражданскую активность, но не словами, а самим собой.

Молодой человек и молодой драматург, Афиногенов принес в театр не только свою пьесу и не только свою весеннюю влюбленность в советскую действительность, преданность ей, 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.

Афиногенов напрочь изгонял из нашего профессионального актерского обихода всякое украшательство: театральное пустозвонство, нажим, малейший намек на что-либо подобное.

Он стоял за кровную связь искусства театра и живой действительности. Действительность дарила ему темы.

Каким взволнованным был Афиногенов, вернувшись из Большого театра с XVI партконференции, где обсуждался план первой пятилетки! Он рассказал нам о гигантской географической карте Союза, как занавес, спущенной с колосников сцены. Он говорил о бесчисленных электрических лампочках, которыми были обозначены города и крупные населенные места. Он рассказал о мечтах и планах, он говорил о просторах страны, о свободе творческого труда, о значении инициативы миллионов. Слезы появлялись в его голубых глазах. Слезы не всегда показатель чувств, холодная сентиментальность тоже легко могла бы их вызвать, — нас тронуло, что Афиногенов всеми силами старался удержать эти слезы.

О пятилетке в четыре года, о возможности творческого участия в исторических процессах каждого советского человека горячими, искренними словами говорила пьеса «Чудак».

В «Чудаке», как в капле воды, отразились огромные исторические сдвиги, то великое, что пришло в нашу жизнь с Октябрем. Вероятно, только теперь, через многие годы, так ясно становится, почему хватают за сердце пьесы Афиногенова. Пьесы, мысль которых взяла начало в сердце драматурга, никогда не потеряют своего сердечного тепла.

Чему у нас учился Афиногенов?

Он стремился изжить свою театральную неопытность, познать основные требования и законы сцены. За этими знаниями он и обратился к нам.

В 1929 году уже вполне осязательным было для нас все животворное значение подтекста, поэтому в пьесе Афиногенова нами сокращалось все, что

мешало развитию ее действия, отвергалось то, что было для персонажа только голым текстом, словом, фразой, не вытекавшими как неизбежность из его прошлого, из планов и целей будущего, из самой сущности данного образа, из его взаимоотношений с другими действующими лицами.

Помню, как Берсенев отучал Афиногенова от многословия, от празднословия: «Зачем вы действующих лиц заставляете многократно и разными словами говорить, в сущности, об одном и том же? Пусть сказано будет раз, но навсегда: сильно, рельефно, характерно! И пусть люди вашей пьесы выражают себя главным образом в действии, в поведении».

Афиногенов был благодарен нам, когда мы протестовали против хилых, напрасных, а на сцене и просто предательских слов.

С Сашей было не страшно работать. Надежда его всегда была сильнее опасений, потому что он не боялся *справедливых* войн — не боялся боли, мучений, неизбежных в творчестве, не боялся бурь и опасностей, также неизбежных в чуде рождения нового.

В совместной работе он становился *родным*.

Александр Николаевич — сложный человек, в нем прихотливы чередования света и тени. Прощаются и разрешаются ему все грехи его — вольные и невольные, индивидуальные и профессиональные! Нет! Не прощаются, а поражаются превосходящей силой светлых качеств Афиногенова — человеческих и творческих.

Именно потому, что Александр Николаевич не схимник, не столпник, не иссохший вегетарианец, именно потому, что он избрал профессию, где легко обратиться в сгусток эгоизма, — ас Афиногеновым этого не случилось, — именно потому так живуче и неистребимо чувство нежности к нему.

Главное его качество — самокритика. Да, самокритика. По Афиногенову — одному — лично мне стало понятно, каким обаятельным может быть лицо человека, признающего свои ошибки и искренне желающего их исправить. На репетициях его критиковали, а критикуют не всегда очень уж осторожно, но, боже мой, как внимательно, как ласково, как доверчиво было всегда в таких случаях лицо Афиногенова! Ничего не упустит — даже из грубости извлечет пользу (говорю все время о сфере творческой). В глазах никогда не мелькнут злые или обиженные огоньки, не сложатся губы в презирающие тебя складки, нет, — на забористое и острое слово критика блеснет улыбка, и критику, который «перебрал», станет не то стыдно, не то весело.

Поразительная эта черта была у Афиногенова. Редчайшая.

Самолюбие у него было творящее. Самолюбие не приносило ему разрушения.

Душа Александра Николаевича вырабатывала какой-то особенный иммунитет. По косточкам разбирают, а у него на лице интерес, как будто дарят ему давно желанный подарок...

Кто знает? Быть может, когда-то в темные ночи, на московских улицах, особенно в безлюдных и неосвещенных переулках, его лицо было совсем другим? Допускаю, что Афиногенов знал горечь скорби и не одна слеза, быть может, скатилась на рубашку. Это никому неизвестно...

Но критику он принимал большей частью как кусок хлеба, протянутый рукою друга, а не как камень, пущенный в спину воровской рукою недоброжелателя.

И эта черта — подвиг душевного мужества, каждодневный, по будням. Из таких будней складывается праздник.

Что-то щедрое есть в этой черте творческого характера Афиногенова, человечески чудесное!

Это — воинственная черта, побеждающая зависть, заносчивость, мстительность. Такая черта не хранится где-то на полке или «за стеклами горки» вместе с малоупотребляющимися и, в общем, малополезными безделушками, нет, эта черта сделала всю работу над «Чудаком» такой, какой и должна быть творческая работа:

Внимательной.

Веселой.

Бесстрашной.

Гоголь назвал пьесу душой театра. Театр же, по определению Гоголя, дает душе тело.

Афиногенов принес «душе» — «Чудака».

Театр дал душе тело — спектакль «Чудак».

Работали горячо, больше — жарко!

Вгрызались в «душу», рвали в клочья и автора и самих себя.

Отдали все, что могли. И ни ссор, ни свар, ни сплетен, ни обид, ни нытья, ничего подспудного — комедиантского.

Владимир Иванович Немирович-Данченко сравнивал драматурга с отцом, театр и каждого актера — с матерью. Отец — Афиногенов — вел себя безупречно. У него было огромное волнение, но не было трусости. У него не было хозяйской разухабистости, но душевная собранность смелого.

«Чудак», в сущности, был первенцем Афиногенова.

Были у него и другие спектакли до «Чудака». Но истинным сыном, похожим на отца, стал «Чудак».

Как волновались перед премьерой! Волновались все и за все.

Ведь случай имеет огромное значение в судьбе спектакля.

Случай — своеобразный слуга двух господ: Счастья и Несчастья, двух дам — Удачи и Неудачи.

Можно ведь хорошо приготовить спектакль — честно, усердно и талантливо, но можно даже и не пройти заставу, не перейти на тот берег — к зрителям.

«Чудака» встречали Удача — прелестная дама, родственница Счастья.

Зрители — те, для кого живут драматурги и актеры, люди, которым равнодушные художники дают свое самое лучшее, — приняли, «усыновили» и «октябрили» «Чудака».

Занавес давали двадцать пять раз.

За занавесом во время овации делалось бог знает что. От удачи пьянеют, — желательно, конечно, чтобы пьянели в меру.

Там, за занавесом, периодически задергивающимся, шла у исполнителей

спектакля своя жизнь. Все взоры были обращены на молодого драматурга.

По лицу Афиногенова, залитому краской, проступило множество белых пятнышек, белых «веснушек».

— Ну как, Саша? — спросил Берсенев.

Саша не отвечал. То есть не отвечал, как принято, — членораздельно и словами. Он лепетал что-то. Так лепечут новорожденные. Но мы все поняли. Мы поняли, что наш драматург счастлив.

Счастлив и искренен.

Владимир Иванович Немирович-Данченко хорошо, всесторонне знал человека и не то, чтобы прощал, но «объяснял» его.

Владимир Иванович пришел к заключению, что безусловно искренни люди только в междометиях.

На ногу наступят — ой!

Встретишь приятное — ах!

Досадное — эх!

Предстоит распечка — ух! и т. д. и т. д.

И лепет губ Афиногенова, и белые пятнышки на его взволнованном, взбудораженном лице, и слезы в его, тогда еще голубых, глазах (потом они выщвели в серые) — все это говорило, выпевало, шептало, кричало:

— Счастье! Счастье! Счастье!

Его, драматурга, вот сейчас поняли многие-многие люди. Спрятанное в сердце вывелось «на всенародные очи».

Актеры обрадованы им же — драматургом.

И в зале сидит среди зрителей мать!..

Многое натолклось в его сердце и сотворило такой беспорядок и радостную суету, что не сказались обычные, корректные, лощеные, но и затрепанные слова. Не часто приходит к нам радость, поэтому так ценим ее — сиянием своим озаряющую жизнь.

Крепкой цепью связывают минуты такого счастья драматурга и театр. Утверждаю — крепкой. Пусть будут потом взаимные измены, обиды, пусть пройдут годы во взаимном отчуждении — не забываются такие минуты, не теряются из памяти.

Можно потерять обручальное кольцо, но любовь, если не хочешь потерять, не потеряешь.

Вечер «Чудака» впаялся в память.

«Чудак» не просто толково поставленный спектакль.

Спектакль «Чудака» был рождением драматурга Афиногенова.

Это ощутил и сам Афиногенов. В один из юбилеев «Чудака» Афиногенов прислал цветы и записку: «От автора, рожденную вами».

Афиногенов чтит день и место своего рождения, актеры — исполнители «Чудака» — уважали и любили своего автора. Это было искренне взаимно и посему твердо. Даже пес Майк любил «Чудака», а в «Чудаке» — только первых исполнителей и кусал дублеров. Не знаю, насколько Майк был беспристрастен в своих мнениях и оценках, но самому Майку не было равных: Майк — без репетиций — лаял на отрицательных персонажей пьесы Афиногенова, целовал

положительных ее героев, играл вдохновенно, с высоким сознанием.

Это было в 29-м году. Давно...

Многих уже нет.

Не идет «Чудак».

Увяли цветы, присланные Афиногеновым.

Записка утеряна.

Осталась у некоторых исполнителей пьесы «Чудак» роль, исчерканная вдоль и поперек карандашом.

Но не забыта первая любовь, пережитая театром и молодым драматургом.

Во время премьеры положено — пожимать друг другу руки на сцене, целоваться, улыбаться.

И с Сашей мы выходили потом в других его спектаклях раскланиваться перед публикой и улыбались... И целовались... Но все — не то...

Нет! Не то!

Молодость в воспоминаниях прекрасней той, какая была на самом деле.

И «Чудак» кажется чистым и Светлым. Его хочется вспоминать.

А, вспоминая «Чудака», можно разве не вспомнить Сашу?

Я знала Александра Николаевича в годы кульминации его успеха, знала его и в дни неудач. Я никогда не видела его павшим духом и кого-либо обвиняющим в своих печалях. Он сам не прощал себе своих ошибок, не оправдывал заблуждений, он бывал печальным, но никогда не терял надежды.

Патриотизм человека и талант драматурга делали такой цельной драматургию Афиногенова.

Афиногенов не писал величественных трагедий, ярких комедий, фарсов, раздирающих душу драм, он писал пьесы без пальм, ледников и гор. В его пьесах все было, как в поле, где еле колышется густая-густая рожь в тихие дни, но зато в грозы именно на таких широких полях есть где разгуляться ветру. В его пьесах не было театральных эффектов. Ценность их заключалась в том, что они касались живых, насущных интересов народа и времени, в той воле и мужестве, с которыми автор пьес боролся за лучшее в жизни и человеке.

Он любил страну, в какой родился.

Он любил время, в какое суждено ему было жить.

Мечтал о будущем вместе со своей страной.

Решал вопросы вместе со страной.

Жизнь шероховата.

Возможность не гладко переходит в действительность.

И жизнь Афиногенова шероховата. Он заблуждался, но находил дорогу. Он не путал север и юг. Он перил в свою страну, в которой восходит солнце. Он любил народ свой, с народом и на народе хотел Афиногенов решать нерешенное, радоваться содеянному, поделиться надеждами — предчувствиями. Он любил то живейшее общение, какое возможно только в театре, даже не в кино — только в театре, в непосредственной близости со зрителем.

Афиногенов умел разбудить чувства зрительного зала. Он жаждал этого чуда, возможного только в театре. И знал «заговорное» слово. Он умел

«ключиком-замочком, золотым платочком» открывать сердца даже холодные.

Встречи с драматургией Афиногенова вписались прекрасными страницами не в одну актерскую биографию. Кто не помнит Леонидова, Певцова, Корчагину-Александровскую. Борисова, Ливанова, Тарасову, Добронравова в «Страхе»? Азарина в «Чудаке»? Щукина в «Далеком»? Марецкую и Любимова-Ланского в «Машеньке»? Крамова и Скопину в «Далеком», Арсеньеву и Потоцкую в спектакле «Мать своих детей»?

Я не особенно люблю глядеть в прошлое и шелестеть воспоминаниями — ведь то, что вспоминаешь, прошло безвозвратно. И больно вспоминать счастливое, что ушло, но первые спектакли «Чудака» я не считаю только воспоминаниями: это та радость, что со мной неразлучна и посейчас.

Мы, актрисы и актеры, больно переживали времена, когда Афиногенов покидал нас для других театров, мы ревновали его и требовали, чтобы он не расставался с нами. Мы любили его, и без него нам било очень пусто. Думаю сейчас, что Афиногенов был прав, что не считался с такими притязаниями, с требованиями от него пожизненной «верности». Его влекли новые театры, новые встречи, новые актеры, режиссеры, новые люди. А потом он снова и не раз возвращался к нам, к своим первым театральным соратникам. Но две последующие с ним встречи не принесли ему и нам творческого удовлетворения: ни «Ложь», ни «Портрет» не увидели света.

Какая-то мгла забвения нависла над этим периодом наших с Афиногеновым встреч, будто их и не было...

Одно только, словно выхваченное лучом памяти из тумана, помню: в 1933 году репетировалась пьеса «Ложь». В этой пьесе я должна была играть ответственную работницу, женщину средних лет, очень строгую и очень честную. С отрочества она работала так самозабвенно, что не успела обратить внимания на свою личную жизнь.

Эта женщина полюбила товарища по службе, которого, собственно говоря, и не за что было любить. Не отдавая отчета в характере своего чувства, принимая свою любовь за дружескую симпатию, женщина эта покровительствовала сослуживцу.

И вот произошла крупная служебная неприятность, которая задела и эту женщину и того, кем она увлеклась (его фамилия была Иванов). И так случилось, что женщине довелось выслушать то, что совсем не предназначалось для ее слуха: 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, упрекала обидчика: «Я-де тебе, мол, верила, я тебе, мол, делала только добро, а ты...» — и так далее, в этом же духе.

Монолог этой женщины Афиногеновым был написан трогательный, сценически выгодный, но я на него не согласилась.

— Ты, — сказала я драматургу, — Александр Николаевич Афиногенов, а не Александр Николаевич Островский. Почему же ты взял тональность Островского? И почему ты, всегда такой чуткий ко «времени действия» и к «месту действия», дал такое огромное количество слов своей героине в этот миг

ее жизни? Монолог написан тобой без учета нашего времени. Ты не обратил должного внимания на сдвиги в психике советских людей, в особенности 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, вину примет на себя. Сама себе вынесет суровейший приговор и без промедления, тут же, на месте, сама 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...

Как он был мне дорог в тот момент!

И последняя с ним творческая встреча, тоже незабываемая радость!..

В 1936 году Афиногенов опять вернулся к нам. Но мы были тогда уже актерами Театра МОСПС. Он принес свою пьесу «Салют, Испания!».

Тогда Афиногенов был уже знаменит, сценически опытен, зрел, но в работе и над этой пьесой все мы, — те, кто хорошо знал его раньше, — совсем не испытывали гнета его славы: тот же ищущий, по-прежнему неустанный в труде, тот же боевой товарищ и командир в создании спектакля.

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!»

И мы, исполнители спектакля «Салют, Испания!», отреклись от малейших пережитков ложной театральности. Мы работали так, чтобы достичь правды театра.

«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...» — так писали и так чувствовали режиссеры спектакля И. Н. Берсенов и В. В. Ванин, художник

В. Н. Мюллер, композитор В. А. Белый.

Наше увлечение идеей пьесы, увлечение не только артистическое, но человеческое и гражданское, было так искренне, что спектакль за кратчайшее время созрел вполне органически, был здоров и цветущ, без язв, какие производят спешка и штурмовщина в работе.

Спектакль шел около ста раз, но не меркнул, не леденел от повторения, не покрывался корой штампов. Этому помогал и зрительный зал, взволнованный и темой пьесы и человеческой искренностью исполнения.

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. Когда после окончания одного из спектаклей «Салют, Испания!» к нам на сцену не вошли, а вбежали, ринулись делегаты республиканской Испании, посетившие Москву, когда в глаза и щеки, мокрые и соленые от слез, они стали целовать нас, и 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.

Это не забывается...

На просмотре «Салют, Испания!», когда разошлись зрители, «заплаканный» репертком в полном составе вскочил на сцену.

— Прорыв реперткома, — сказал один товарищ из комиссии и добавил: — Первый случай.

Остается добавить: «И единственный». Это произошло потому, что Афиногенов всегда чувствовал «сегодня».

И потому, что он не только чувствовал широкий горизонт жизни, но и был устремлен в «завтра».

Вот почему Афиногенов драматург.

Он умел предчувствовать — это драгоценная черта.

Афиногенов знал как прирожденный драматург, что именно задевает за сердце, во что хочется верить, о чем Мечтать.

Верю, что Афиногенов плакал над картой пятилетки — плакал от веры в жизнь народа, от уверенности в расцвет своей страны.

Афиногенову дарованы были несомненные способности; вполне очевиден в нем дар таланта. Способности ласкают, балуют. Талант порой мучает.

Способности делают художника всегда желанным, везде применимым, легко понятным. Способный человек ассимилируется со всеми. Талант отгораживает художника от людей до тех пор, пока не прорвется перегородка замкнутости. Талант обрекает художника на поиски, на вечное беспокойство.

На муки и на радость поисков уходила жизнь Александра Николаевича.

Он мог написать слабое произведение — мог. Если хочешь найти — будь готов не найти, больше того, потерять то, чем владел раньше.

Говорили, что он «удачник», «счастливчик». Нет, это пошлое мнение об Афиногенове.

Да, он ездил на машине. Он красиво правил ею, на него было приятно глядеть.

Отчего же не пользоваться было удачей, если удача шла, если в жизни «фартило». Обязательно надо было пользоваться, тогда ведь легче пережить и черный день.

Но можно ли взять на себя смелость и сказать, что Афиногенов в драматургию не внес своего, им лично найденного, в результате беспокойных и страстных поисков?

Афиногенов сам решал задачи искусства — у него не было беглых и вороватых глаз, запущенных в письменный ответ соседа.

И в своей творческой жизни он шел своими ногами — шел пешком.

Но гладкость рельсовой дороги, не рессоры привычек, не асфальт, не гудрон общепринятого — Афиногенов любил им открытое и потому знал и рытвины, и ухабы, и болото, и дремучие леса, и пропасти — неизбежных спутников непроторенных дорог...

Способности не рискуют, способности расторопны.

Талант приводит иногда к поражениям — извне и изнутри.

Не всю жизнь смеялся и улыбался Афиногенов. Было лицо его серым от непризнания и от своих собственных сомнений, от суда в приговора творческой совести. Талант осуждал его на мечтания, но разное все мечты исполняются?

Афиногенов не успел найти исчерпывающее, полное выражение своего таланта — оно было еще впереди. Он знал горечь таланта, не изведав вполне его сладость.

Но, быть может, но, наверное, свои лучшие пьесы Афиногенов написал бы теперь — в дни полстолетия побед своего народа.

Драматург Афиногенов достиг бы расцвета. Он написал бы свои самые глубокие, самые зрелые пьесы.

Слух к жизни у Афиногенова был беспорен. Крепчал его голос — а сердце с годами не становилось старше.

Много песен о своей стране, о своем народе сложил бы и пропел Афиногенов в полный голос и от чистого сердца, но Саша Афиногенов уехал куда-то и почему-то не оставил адреса. Разлука, как особого рода цензор, зачеркивает в страницах памяти все недоброе и высвечивает только ценное, только доброе, только живое.

Только родное... Милый, милый Саша! Скучно без него, как без брата...

Знаю, что Джойя — дочь Александра Николаевича — сказала раз своей маленькой сестре Сашеньке, родившейся уже после того, как не стало отца: «Я послала бы папе этот подарок, но я не знаю, где он».

И хочется стать лучше и моложе — коснуться воспоминанием Александра Николаевича, чтобы опять услышать эхо жизни Саши Афиногенова. Эхо слабее, чем жизнь, но верное, как жизнь, нежное, как молодость, и хрупкое, как человеческое счастье...

Азарин

В горе, в радости, во всех переменах жизни очень не достает мне Азария Азарина — доброго, веселого, стойкого товарища, талантливого человека и артиста. Я не могу представить себе Азарина унылым. Он готов был на самый тяжелый, самый напряженный труд, лишь бы скорее перебороть все препятствия, которые стоят на пути к радости личной и общей.

Внешностью Азарин совсем не походил на героя, не был он и аскетом, не был фанатиком — он был человеком, чутким к красоте, к правде, он добивался их, но как-то без напряжения, свободно, раскованно, и в этом его обаяние как в жизни, так и на сцене.

Он был горячо влюблен в жизнь, и жизнь отвечала ему взаимностью. Он был удачливым.

Азарин любил и чтил сцену, и сцена была ласкова и щедра к нему. Его любили зрители, любили партнеры, с надеждой и уверенностью в благополучном исходе работы выбирали в свои спектакли режиссеры. Он был легкий человек, но это совсем не означало — легкомысленный.

Артист Азарин знал, что сцена — это владения, где могут уместиться все страны, где есть приют всем временам.

Через порог сцены Азарин вводил с собой детей своего творческого воображения.

Из созданий его фантазии всех милее для меня Борис Волгин — «чудак» Загрязских болот, энтузиаст великой страны великих лет, человек нежный, сильный, чуткий, твердый. Азарин угадал ритм времени, в какое жил Волгин, и позволил нам почти явственно слышать перестук волгинского сердца. Волгин у Азарина был человеком небольшого роста, но с широкой душой, вобравшей в себя необъятные просторы родины, сроднившейся с самыми смелыми ее целями, вооружившейся, вставшей на борьбу за их осуществление.

«Слова о социализме плывут мимо нас, как лодки, не оставляя никаких следов в сердце. Энтузиасты хотят начинать эти слова пироксилином, чтобы они дробили неповоротливые черепа и позволяли видеть горизонт. Энтузиасты хотят на деле доказать, что они понимают значение этих двух слов и всю работу подчиняют им».

Эти слова произносил Азарин в роли Волгина — я слышу специальное для этой роли картавое «р», я так ясно вижу его и сейчас. Помню его лицо, такое молодое, такое наивное, такое верующее.

Помню и его сапоги и его серую байковую толстовку. Должно быть, уж очень горячее сердце было у Волгина — Азарина, что толстовка так впитала в себя его жар и энергию. Я это знаю; мне пришлось ее надевать на себя в «Салют, Испания!». В этой пьесе Афиногенова я играла испанку — героическую мать. На азаринскую толстовку нашили черные кружева, вот и все ее видоизменения. Я отнеслась с полным доверием к костюму «чудака», и он сослужил мне верную службу. Как будто и моя роль взошла на тех же хороших дрожжах.

Азарин был прирожденным комедийным актером, и именно поэтому так волновал он и зрителей и партнеров в драматических местах своих ролей. В его Волгине не было занудливой драматичности, печалился он налетами.

Сам Азарин ненавидел страдание, и это прелестное свойство переносил на сцену. Азарин не взывал к милосердию зрителей, он и в страдании был мужествен, оттого зрители так хотели счастья и успеха его Борису, ценили в его Волгине силу жизни и предельную выдержку.

Азарин не отвергал форму, он любил ее, но не позволял форме обособляться от содержания, пресекал все попытки формы выскочить вперед. Содержание и форма только рядом, только навеки вместе.

Азарин был поистине характерный актер. Характерность была его родной стихией. Постигновение целого в характере образа одарило Азарина особой мудростью, особой силой проникновения.

Азарин мог думать мыслями мудрейшего, если он схватывал «зерно» роли. Как изумительно Азарин изображал Владимира Ивановича Немировича-Данченко! Он произносил от лица Владимира Ивановича целые монологи по любому поводу, по любому заказу товарищей.

Когда небольшой группой мы ездили с «Чудаком» в Ленинград, часто мы с Азариным при распределении железнодорожных билетов получали места рядом.

Азарин сам себе дал звание «Beux²⁰ — мужа», мне «belle²¹ — жены» в отличие от подлинных мужей и жен в составе исполнителей «Чудака»: Гиацинтовой и Берсенева, Дурасовой и Чебана, Дейкун и Благоднравова.

Почему-то помню одну поездку из Ленинграда в Москву. Азарин и я ехали в «Стреле», на верхних полках четырехместного купе. Я почему-то проснулась среди ночи. И тоже почему-то без всякой логики мне стало грустно. Все, кроме меня, спали, слегка похрапывая. Я не привыкла к бессоннице. Одиночество начало меня тяготить. Я рискнула разбудить Азарина.

— Азара! — позвала я его шепотом. Он не шевельнулся. Я дотянулась до него рукой и раскачала его немного за плечо. — Азара! — повторила я.

Азара с негодованием отпихнул мою руку.

— Чего тебе?

— Мне скучно.

— А мне какое дело? Я спать хочу. — И снова сонно задышал.

— Владимир Иванович! — сказала я вдруг тихим, очень тихим голосом. — Как, по-вашему, прошли наши спектакли в Ленинграде?

Так мгновенно, как проснулся Азарин, просыпаются только в балетах, казалось бы, беспробудно уснувшие «спящие красавицы».

Проснулся Азарин, но на верхней полке уже сидел не он, а сам великолепный и совершенно недоступный для меня в действительности Владимир Иванович Немирович-Данченко.

— Вы спрашиваете, как прошли ваши гастроли, — проговорил созданный Азариным Владимир Иванович, поглаживая на бритом лице вполне мне зримую

²⁰ Прекрасного (*франц.*).

²¹ Прекрасной (*франц.*).

бороду. — Я бы сказал, успешно, да, хотя... нет, впрочем, нет, впрочем, да...

И начался концерт. На одной полке поместился театр из одного актера — Азарина, на другой — зрительный зал из одного зрителя — меня. Концерт был изумительный. За Немировичем-Данченко явился Василий Васильевич Лужский, говорливый, остроумный, и его подвижные руки аккомпанировали веселому потоку слов и мыслей. Причем слова и мысли принадлежали Лужскому, только Лужскому и никому другому.

Концерт длился бы до утра. Я была в восторге от исполнения, Азарин — от оваций «зрительного зала». Но раздался внезапно чей-то сердитый шепот с нижней полки: «Что это вы? А ну, угомонитесь!» Шепот прервал наши восторги и погасил вдохновение Азария. Через секунду он уже спал и снова стал глух и нем для меня.

Азария нельзя вспомнить, чтобы не улыбнуться грустно и добро. Он оставил нам себя ясным, чистым. Его немногие маленькие слабости умалились до размера веснушек, и даже эти веснушки кажутся теперь милыми.

Безвременная смерть оставила его в глазах наших молодым. И к нашей былой к нему нежности сверстников добавляется уже другая нежность, такая, будто мы, теперешние, годимся ему в отцы и матери.

Азарина нет, но он был. То, что был на земле веселый и талантливый человек Азара, то, что жил на сцене прекрасный артист Азарин, четко вписано в нашу память, врезано в каждое сердце, которое любило его.

Встреча с Горьким

Моя Васса

Сотрудницей Московского Художественного театра в спектакле «На дне» выходила я монашкой, сборщицей подаяния.

Я вылезала из дырки забора и попадала в грязный двор, где под лучами весеннего солнца грелись оборванные люди «Дна»:

Сатин — Станиславский,
Барон — Качалов,
Лука — Москвин,
Настенька — Книппер.
Бубнов — Лужский,
Васька Пепел — Леонидов,
Татарин — Вишневский.

Теперь-то понимаю, что с такой силой покоряло душу, но тогда, пятьдесят с лишним лет назад, я чувствовала себя в спектакле «На дне» ошеломленно счастливой, не раздумывая о причинах 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 души была я удовлетворена и своей безмолвной ролью: мне хотелось благодарить судьбу за возможность побыть на этом «дне», так чудесно превращенном Горьким и Художественным театром в торжественный мир искусства. Шли годы, долгие годы...

Мне не чужда способность к самокритике, и потому я не позволяла себе даже думать, что моя психофизика позволит мне воплотить образ драматургии Горького, ведь понятие реализма нередко подменялось в ту пору понятием быта.

Я актриса острой характерности, почти гротеска. Любила и люблю в искусстве чрезвычайное, и зрители доверяют мне больше, когда играю роли женщин особенных, 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 роль, как в очень тесное и очень короткое платье, и становлюсь неуклюжей.

Верила и верю, что искусство обладает неотъемлемым правом преувеличения и обострения. Понимаю, что чрезвычайно не легко определить точную меру преувеличения.

Острохарактерный актер всегда ходит по проволоке, миг — и свалится в бессмыслицу и безвкусицу. Все же именно искусные актеры — «канатоходцы», а не просто пешеходы привлекают к себе живое и глубокое внимание зрителей.

Иногда не умеешь остановиться вовремя, бывает также, что позволяешь внешним средствам выражения обогнать внутри испытываемое. А «перелет» на сцене почему-то карается гораздо жестче, чем недолет. В недолете, в так называемой «естественности», в дешевой копировке действительности легче

спрятать профессиональное неумение.

Так в своей театральной юности за исполнение роли Августы в спектакле Первой студии Московского Художественного театра «Праздник мира» Гауптмана (1914 год) была я подвержена критическому обстрелу.

Строчки рецензии: «Г-жа Бирман принимала позы а la Вера Чебыряк» — казались мне не тоненькими строчками, а огненными письменами, вроде тех, что (по древнему сказанию) некая таинственная рука начертала на стенах дворца Валтасара во время одного из самых неумеренных его пиров.

В противовес предыдущему мнению позволю себе привести фрагмент рецензии Н. Эфроса о «Хозяйке гостиницы» Гольдони. Он писал:

«Но на двух исполнителях 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 смысл Гольдони?»

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

Стремиться к прекрасному не значит достигать его. Много ошибок совершено мною, но я солгала бы ненужно, если б замолчала о тех, пусть немногих, но потому и таких для каждого актера бесконечно дорогих минутах творческих достижений. Они были, такие минуты, и у меня, и давали мне силу жить, трудиться и противостоять подчас в полной мере «гротесковым» оценкам моего сценического труда.

«Коней эксцентрической школе!» — так называлась статья одного критика, отвергавшая артистическую ценность нескольких актеров (помню имена Ильинского, Мартинсона, Бирман, кажется, даже и Бабановой?!). Особенное порицание этого критика вызвала я в роли английской королевы Анны (инсценировка романа Виктора Гюго «Человек, который смеется»).

Тогда, в 1935 году, эта статья доставила мне огромное страдание. Сейчас я спокойней и объективней, но все равно и сейчас нахожу, что критик напрасно так ярко восставал против эксцентрики, то есть, иначе говоря, против обоснованного преувеличения и осмысленного обострения.

Образом королевы Анны, 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 убежденностью человека, так как считала, что отрицание всего враждебного жизни и человеку есть другая сторона утверждения всего жизни и человеку

ценного.

Так вот, английская королева Анна, как оказалось, была в какой-то степени причиной моей встречи с волжской пароходовладелицей Вассой Железновой. Это случилось так: на один из спектаклей «Человек, который смеется» пришел Алексей Максимович Горький. После спектакля 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. Эти слова великого писателя подтверждали, что не внешним штукарством я завлеклась в роли и что правильным по силе осуждения был мой приговор королеве Анне, самодержавной идиотке, ошалевшей от власти.

И во сне не снилось мне, что Горький может запомнить этот спектакль и мою роль, а он запомнил...

В 1936 году художественный руководитель Театра МОСПС Евсей Осипович Любимов-Ланской доверил мне постановку пьесы Горького «Васса Железнова» (второй вариант) и заглавную в ней роль!!

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.

Сомнения в своей пригодности для этого ответственного дела расшатывали мое душевное равновесие, и, чтобы умерить тревогу, я написала письмо Алексею Максимовичу Горькому, просила его ответить на вопросы, касающиеся самой пьесы, ее отдельных образов и некоторых моментов их существования.

Вопросов было множество, но Горький ответил даже на то, о чем бы я и не посмела спросить его, но денно и нощно спрашивала самое себя: имею ли я — острохарактерная актриса — основание и возможность воплотить героиню его пьесы?

«Весьма обрадован тем, что Вы, Серафима Германовна, будете изображать Вассу, — я испытал высокое удовольствие, когда видел Вас в роли Елизаветы Английской²².

Отвечаю на Ваши вопросы в том порядке, как они поставлены Вами. Анна Оношенкова характеризуется так: при купеческих вдовах или властных женах, которые — держа слабохарактерных, пьяных, разгульных мужей “под башмаком” — самостоятельно вели промысла и торговлю, — при таких дамах существовали наперсницы, иногда — почти подруги, женщины “для особых поручений”, в число коих входили даже и поручения весьма интимного свойства, вроде тех, какие исполняла Перекусихина при Екатерине II. Обычно это были дальние родственницы из бедных, скомпрометированные каким-нибудь поступком, например, внебрачное деторождение и убийство ребенка, отравление мужа или неудачная кража и т. п.

Становились такими наперсницами и горничные, уличенные во грехах, названных выше. Умная хозяйка, нуждаясь в преданном ей человеке, не отдавала грешницу в руки полиции и суда, не выгоняла ее из дома, а удерживала ее при

²² А. М. Горький ошибся: это была роль Анны Английской в спектакле «Человек, который смеется».

себе под страхом выдать. И, поработав некоторое время “за страх”, привыкнув к положению рабыни, грешница начинала работать на хозяйку уже “за совесть”. Это вовсе не редкий тип женщин бесправных, малограмотных, лишенных сознания своего человеческого достоинства. Анна — из таких. Она секретарь Вассы, “наушница” ее, домашний шпион. Это человек оподленный, жесткий, жадный и, конечно, мечтающий о какой-то свободе, о тихой жизни в своем уютном уголке без страха пред людьми, которых ненавидит, но для которых — вся в улыбках. Когда она глаз на глаз с собой — лицо у нее сухое, злое, угрюмое.

У меня не сказано, что Кротких был “в гостях”. Он пришел к Вассе “по делам” как управляющий и некоторое время сидел у девиц. Но, конечно, он мог бывать и “в гостях”, что-то читал, рассказывал девицам, может быть, думал: не жениться ли на одной из них?

Васса спрашивает Анну о визите Кротких, как спрашивает обо всем, что произошло за время ее отсутствия из дома.

Мельников живет в доме Вассы. Он мог поговорить с прокуратурой по телефону. Тут — для меня — нет вопроса.

Сергей не хотел уступать Вассе, но еще менее хотел он идти в суд, где Васса угрожала опозорить его и, возможно, загнать в каторгу, — в тюрьму-то уже неизбежно загнала бы.

Людмила — слабоумна, этим и объясняется торопливость, с которой она тащит лавр. Эта смерть для нее — игра в куклы. Имейте в виду: Сергея никто не жалеет. Если это нужно подчеркнуть — дайте Анне сказать Пятеркину: “Не охнули! Даже и смерть не пугает их. Только Людмила хлопочет, — ну, для нее это — игра в куклы”.

Васса толкает стул ногой, конечно, потому, что у нее есть нервы и они раздражены.

Анна в III акте — не хочет идти в жандармское управление, потому что боится жандармов.

Пусть чашки в руках ее не дрожат, если это смущает Вас. Но Анна печатает на машинке, пальчики у нее дрожат. “Почему она мгновенно догадывается о смерти Вассы?” Дайте ей на это пять секунд. Люди, умирающие от паралича сердца — “скоропостижно”, умирают весьма основательно и убедительно — вмиг можно понять, что это не обморок, а настоящая, честная и милостивая смерть. Потное лицо — от волнения: за границу едет, отдохнет от каторги.

Я нигде не говорил, что у Анны “стальные нервы”. Они у нее должны быть притуплены.

Она берет ключи от шкатулки с деньгами и документами, ценность коих ей, разумеется, известна.

Отношения с Прохором: она его не уважает и если боится, так только физической обиды от него. Прохор отлично знает ее роль в доме.

Рашель — ясный человек, твердо верующий в свою правду. Говоря с Вассой, понимает, что “мечет бисер” пред врагом не глупым.

Я буду в Москве во второй половине мая и — если пожелаете — готов к услугам Вашим.

А до той поры разрешите заметить: по характеру вопросов мне кажется, что

Вы чрезмерно много обращаете внимания на мелочи. Это грозит Вам опасностью: можно затемнить характеры излишней орнаментацией, детализацией.

Желаю Вам всего доброго.

М. Горький».

Еще недавно не решилась бы я громко сказать о том, что жарко и лучезарно, но молча, молча жило в самой глубине моей души, но сейчас, когда пришла уже пора подвести итоги моей жизни на сцене, я не опасаясь быть обвиненной в саморекламиривании, — сейчас могу сказать, что письмо Горького означало для меня разрешение на творческую жизнь в образе Вассы Борисовны Железновой.

То, что Горький добрым словом помянул исполнение мною роли английской королевы, исполнение — на грани гротеска, означало для меня больше, чем одобрение прославленного писателя, — это значило, что Горький, как автор пьесы, не отрицает во мне наличия сценического реализма, что он не отвергает меня за резкость манеры исполнения, что признаёт за мной возможность одного из вариантов сценического воплощения «страшной фигуры» Вассы Борисовны Железновой.

Без этого напутствия Горького, наверное, нехватило бы у меня ни сил, чтобы двинуться по непроторенным путям ко всему спектаклю, ни надежд на возможность воплощения образа такой безграничной сложности и бездонной глубины, как Васса.

«Васса Железнова» — самое большое событие моей сценической жизни, да и самую жизнь свою на сцене делю я надвое: до Вассы и вместе с Вассой, *с моей Вассой*.

Когда в течение многих лет будущие исполнительницы Вассы Железновой, письменно и устно, спрашивали у меня советов и указаний, как играть ее, я ограничивалась в ответах самыми общими фразами не из лени, конечно, а свое толкование роли я никогда не считала и по сей день не считаю исчерпывающим и единственно возможным.

Ни с кем не вступаю я в спор или пререкания, но по возможности ясно и соответственно тому, как оно есть на самом деле, намереваюсь рассказать о том, что испытываю вообще к образу Вассы и как жила им в каждый вечер спектакля.

Сценическое искусство, по мнению Белинского, — это 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 независимость, связанные между собой неразрывно, не только естественны, но и необходимы...».

Горьким в пьесе «Васса Железнова», как и во всех его пьесах, сделано все, чтобы актеры не сбились с пути. Взыскательность его к самому себе граничит с неумолимостью. От себя неукоснительно требовал он того же, чего ждал от всех художников слова, а именно: логики фактов, химии поступков и закономерности преобразования человека.

Его тире, многоточия, знаки восклицания говорят о внутреннем мире действующих лиц пьесы красноречивее, может быть, чем самая обстоятельная и

многословная ремарка иного драматурга. Знаки препинания, расставленные Горьким, как бы сообщают актеру о ритме биения сердца человека, указывают, ровно или прерывисто его дыхание, доводят до слуха, с какой быстротой бежит кровь по жилам.

Но и самая неколебимая верность драматургу не отнимает у актера права на свое толкование, свое решение образа. Кровная связь с драматургом и полная свобода от него — это нерушимое условие действительного сценического творчества, а иначе же актер — только докладчик текста, только конферансье.

Да и как можно актеру на глазах тысячи зрителей жить в образе, то есть говорить, двигаться, воздействовать на партнеров и изменяться от воздействия их воли, если у актера нет собственных непреклонных и сердечных убеждений в «зерне», «сквозном желании» и «сквозном действии» воплощаемого им образа?

Пьеса «Васса Железнова» — смертный приговор капиталистическому строю, смертный приговор и волжской пароходовладелице Вассе Борисовне Железновой, эксплуататорше, нарушительнице человеческих законов.

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». Эта мысль как неизбежный вывод должна быть извлечена зрителями из спектакля.

Время действия пьесы 1908 – 1909 годы — начало столыпинской реакции, наступления царизма на рабочий класс, на революционное движение, но все же это годы, когда история уже подписала капитализму в России смертный приговор, не подлежащий обжалованию.

«Васса Железнова» — требование высшей меры наказания волжской пароходовладелице.

Горький ненавидит Вассу Борисовну Железнову — капиталистку, но уместает ли Горький всю Вассу в ненавистное ему и нам понятие?

Густыми, мрачными красками выражена в Вассе бесчеловечность капиталистки.

Устами Рашели не раз Горький клеймит Вассу кличкой зверя: «Да что вы — зверь?» И еще: «Это... зверство!» «Чем можно тронуть дикий ваш разум? Звериное сердце?» И раз уж вести речь о Вассе, как о звере, то, «конечно, речь пойдет не о зайцах, а о серьезном зверье».

Но 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 столь определенно и в таких точных выражениях, все равно из самой пьесы ясно, что не одной черной краской написал драматург портрет Вассы Железновой.

Кому дал слово Горький в защиту Вассы?

Выслушаем этого свидетеля!

«Л ю 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 будто бы и не придавать серьезного значения, ведь Людмила (по мнению Натальи) «блаженная... Выродок... Ни на кого не похожа!». Людмила «вроде слабоумной», — с горечью констатирует Васса. Но я верю Людмиле. (Не могу не вспомнить превосходного исполнения роли Людмилы как первой исполнительницей О. Викландт, так и второй — Н. Паркалаб.)

Горький дал особое зрение Людмиле: она не видит того, что видят все, но проникает в то, что недоступно разумным.

В раннем детстве Людмилу какой-то дикой, безобразной выходкой напугал отец. Странное действие произвел на Люду испуг: она перестала видеть темную, страшную жизнь железновского дома и замечает только красивое, доброе («Для тебя, Людок, и явь хороша», — говорит Васса), видит парчовый сад, ласковое лицо матери. В Вассе — звере — Люда увидела «просто человеческую женщину».

Не случайно даны Горьким эти слова Людмиле, одновременно и слепой и прозорливице. Людмила, «полудитя», а к детям Горький относится с доверием. Свое они видят, свое понимают.

Уже умирающая, Васса говорит с Людмилой, но ни смертного пота на лбу матери, ни ее бледности не видит Людмила («Дочери ничего не заметили на лице»). Не распознает она смысла материнских прощальных поцелуев, — завеса над всем угрожающим охраняет Люду от горя и печалей...

Разве Горький только ненавидит Вассу? И разве в Вассе видит он только зверя и не видит в ней и человека, пусть искаженного капиталистическим строем, пусть растленного мертвящей властью «бессердечного чистогана», но все же человека?

Иногда кажется, что только ненавидит.

«Рашель. Страшная вы фигура! Слушая вас, начинаешь думать, что действительно есть преступный тип человека». И я, человек, соглашаюсь с Рашелью, но как чудно в Вассе то, что и она соглашается с Рашелью. «Все есть! Хуже ничего не придумаешь, все уж придумано». Разве так ответит ординарный человек?

И все же очевидно, что чрезмерно разросшееся «я» капиталистки Вассы Железновой все силы свои употребляет на утверждение своего господства среди земли, над всеми, над всем. Для этого Васса готова на все.

«Рашель. Вы даже можете выдать меня жандармам.

Васса. И это могу. Все могу! Играть — так играть!»

Может Васса выдать Рашель жандармам?! Чтоб били? Пытали? Повесили? Может. Все может. Это бесспорно. Так кто же Васса?

Зверь? И олицетворенная ненависть?

Или она и человек? И не истребима в ней человеческая жажда любви?

Самому жестокому в Вассе, самому отвратительному, что может крыться в

зверином существе капиталистки, верю я, но ничто человеческое в Вассе не может быть для меня невероятным.

Васса утверждает: «Это я — класс!» А вместе с тем она ненавидит людей своего класса: «А я тебе (Рашели. — С. Б.) 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!»

Она же 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!..”»

Не верит этому Рашель: «Ну, это вы... врете!» Не верит, а все же есть какая-то запинка у Рашели перед словом «врете», не сразу выговаривает она его. Да и Горький перед этим словом поставил многоточие.

Пусть Васса человечна лишь на миг, но в этот миг неподдельны ее чувства, нелицемерны слова.

И я, актриса, произнося эти слова роли, стремилась к тому, чтобы их рождало сердце Вассы, а не коварство. Как Васса, не лгала я в монологе: «Когда муженек мой все пароходы, пристани, дома, все хозяйство — в одну ночь проиграл в карты, я обрадовалась! Да, верь не верь — обрадовалась. Он поставил на карту последний перстень, воротил весь проигрыш, да еще с лишком... А потом, ты знаешь, начал он безобразно кутить, и вот я полтора десятка лет везу этот воз, огромное хозяйство наше, детей ради — везу!»

Такая уж Васса, что возможно в ней невозможное. Она ошарашивает собой, такая уж невероятная ее натура. Не поддается учету, не входит в норму. В Вассе, так низко павшей, возникают порой неосознанные, но страстные желания высвободиться из-под мертвящего гнета денег, из петли хозяйственных забот; вздохи силы, смутно жаждущей простора: «Дело есть, хозяйство. Но... вот что выходит: и взять можно, и положить есть куда, а — иной раз — не хочется брать».

Налетит такой порыв, а через миг от него и следа нет, а если он и продлится, то как тоска, и Васса не поймет ее истинной причины.

Золото само не ржавеет, но страсть к золоту покрывает ржавчиной сердце человека, расхищает самые могучие творческие силы его. Васса — рабыня денег. В этом коренная причина ее человеческого бесчестия и ее человеческого страдания.

Многое свершается в Вассе без участия ее сознания...

«Рашель. Может быть, иногда вы чувствуете усталость от хозяйства, но чувствовать 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.

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 к вам.

Наталья. Мать Достоевского не знает, она книг не читает.

Васса. От какого там Достоевского? От обиды это. От незаслуженной обиды... Вот, — девчонки знают, я сегодня рассказывала им, как меня...»

Это, вероятно, очень дерзко с моей стороны, но я думаю, что мудрая Рашель все же не может до конца постичь свою свекровь.

«Рашель (в конце первого диалога с Вассой. — С. Б.). Мне все-таки кажется невероятным все это».

Мне думается, что Горький знал Вассу глубже и полнее, чем позволил знать ее Рашели.

Васса русский человек. Немка может быть перманентно жестокой и размеренно холодной, англичанка не перешагнет через барьер общественной морали, француженка не задумается над острыми вопросами жизни, но русская женщина — буйная, шальная, внезапная — опрокинет иногда все расчеты, нарушит демаркационную линию для себя невозможного.

Горький проник в самые глубины внутреннего мира Вассы и обнаружил боль «человеческой женщины» в «зверином сердце» стязательницы. Отчего же она, эта жгучая боль?

«От обиды это. От незаслуженной обиды...».

О какой обиде говорит это «всех давишь»?

О тех обидах ли, что причинил ей муж? Да, Сергей Петрович оскорблял и унижал ее как жену и мать. Он топтал сапогами еще неродившихся детей, он грязнил юное воображение дочерей зрелищем своих диких оргий, а Люду напугал, и «оттого она вроде слабоумной, учиться не может, ни к чему неспособна».

Обижена в Вассе жена, женщина, мать, люто обижена Сергеем Петровичем, но не знает Васса, что не только окружающие ее люди виновны пред ней, но безмерна и неискупаема и ее вина перед людьми. И перед самой собой — человеком — виновна она, капиталистка, рабыня «дела», «хозяйства».

Васса узел, сплетение двух «ипостасей» — капиталистки и «человеческой женщины». Бесперывны междоусобицы в ней, беспрестанна внутренняя борьба между человеком и зверем.

Двоевластие разрывает ее сердце: капиталистка укрепляет свое хозяйство, «человеческая женщина» — свое. И «хозяйки» друг на друга не похожи, и «хозяйства» их очень различны. Невыносимо вечное соревнование, вечно друг другу наперекор!

Не вырваться на свободу Вассе — «человеческой женщине» — из цепких и жестоких лап Вассы-капиталистки. В плену у капиталистки терзается «человеческая женщина», но и «человеческая женщина» не дает капиталистке возможности стать вполне единосущной своему классу.

Вот почему хочет Васса Борисовна, чтобы поп молебны служил ей, «черной грешнице, злой ее душе».

В списке действующих лиц пьесы первая строчка такая:

«Васса Борисовна — лет 42, кажется моложе».

И в сорок два года «в одночасье» кончается такой богатырь?!

«В а с с а . . . полтора десятка лет везу этот воз, огромное хозяйство наше,

детей ради — везу! Какую силу истратила я! А дети... вся моя надежда и оправдание мое — внук».

Ушла сила на укрепление хозяйства, ушла сила на то, чтобы распутывать «путаницы разные».

Вся жизнь Вассы — конфликты, противоречия, классовые, семейные, внешние и внутренние, из которых главное противоречие — сосуществование человека и зверя.

«Человеческая женщина», пожизненно попираемая Вассой-капиталисткой, все же существо непокорное, непокоренное, неутомимое в своем желании обрести человеческие права, ничем и никем не поруганные.

Капиталистка и «человеческая женщина» друг другу перечат во всем. Они антагонистки, но их «жилплощадь» и плацдарм их боя — одно и то же человеческое сердце. Они неразделимы, и только милостивая смерть своей острой косой разрубает нерасторжимый узел.

Еще задолго до намеченного вечера спектакля я уже готовилась к нему. Месяц, в котором по репертуару театра значилось хоть одно представление «Вассы Железновой», мне казался праздничным, потому что такой месяц давал мне день творческой тревоги, творческого подъема. На спектакль «Вассы Железновой» приходила я часа за два. В театре тогда еще пустынно, тихо, готовятся парики, костюмы...

Зажигаю лампочки у своего зеркала, приступаю к гриму. Я знаю, что мало на какие черты своего лица могу положиться, как на союзниц, в борьбе за сходство с лицом Вассы. Не полагаюсь на гримировальные краски (что могут они сделать со строением моего лица?).

Не надеюсь на свои небольшие глаза, но надеюсь на их выражение, жду, что глянет из моих глаз она — Васса, глянет ожесточенная злой судьбой своей и теми людьми, против которых «неистовства хочется»... Жду с волнением и трепетом, чтобы в зрачках моих отразилась она, оскорбленная и оскорбительница, обиженная и мстящая...

Другими словами, вместе с гримировальными красками, накладывающимися на лицо, формировалась во мне внутренняя сущность образа, закладывался «патрон» (термин Станиславского).

Какая тесная связь между внутренним и внешним! Не могу заложить в себя этот «патрон», пока искусные и творческие руки художника-парикмахера — Ирины Михайловны Алексеевой — не расчешут мне челку надо лбом, пока удалая буйность челки не поможет мне поверить и в буйную голову Вассы, в ее шалое сознание.

Кончен грим. Надеты толщинка, костюм. Из репродуктора голос: «Занятых в первом акте прошу на сцену!»

Когда стоишь у выхода на сцену, тут уже не до «трактатов», не до велеречивых изъяснений, — тут надо ощутить в груди своей сущность Вассы, почти физически ощутить. Действительно, будто вложен в грудь некий «патрон», обуславливающий все действия, словесные и физические. Прислушиваешься к себе — здесь ли это ощущение Вассы? Стоит ли за плечами

твоими, хотя бы в тумане, ее прошлое? Прошлое «знается» без определенных слов, но как смутное видение некоего предыдущего, того, с чего, когда я выйду на сцену, начнется настоящее.

Мне нужно было ощутить, как бесспорность, прожитую Вассой жизнь, чтобы на глазах зрителей быть в состоянии продолжить эту судьбу. Вот сейчас я должна войти в комнату, так описанную Горьким: «Большая комната, угол дома; здесь Васса прожила лет десять и проводит большую часть дня».

Дальше следует описание меблировки 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 выполнили. Паркет шел от арьерсцены, 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 точности и ясности 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 дорог 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 насмеялась над одним моим подлипальским приемом,

действующим без промаха: я расточала комплименты покойникам на фотокарточках, разложенных между остатками праздничной посуды за стеклами старинных шкафчиков-горок и висящих по стенам.

Я кривила душой во имя того, чтобы в будущем спектакле «Вассы Железновой» были платья из тканей тих 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 сорти-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 шикарной 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...

Возвращаюсь «на шоссе» — к комнате, которую по согласованию с драматургом создал художник Виктор Алексеевич Шестаков.

Вот стою я на пороге этой просторной, светлой, веселой комнаты, где я, Васса, уже прожила десять лет, прожила в тесноте, во тьме, в тоске, и где я, Васса, сейчас буду продолжать эту свою тревожную, напряженную и бессмысленную жизнь.

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 воспротивился расцвету торгового дела «Храповых и Железнова».

Как я, Васса, укрепляю свое хозяйство? Как я веду борьбу за него?

Акт первый.

Главное событие первого акта: Вассе необходима смерть мужа.

Есть обстоятельства *предлагаемые*, то есть я хочу чего-либо или я этого 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 ни для него самого, ни для фирмы, ни для семьи. Суд неизбежен. Васса *должна* устранить мужа.

Я считала и считаю свое сценическое поведение правильным в тех спектаклях, когда я осознавала безысходность сложившегося положения, когда, сохраняя, как актриса, душевное равновесие, как Васса, достигала состояния аффекта. Единственное, что мешало мне в сцене с Сергеем Петровичем, — это заранее приготовленный отравный порошок. С той Вассой, какой я ее вижу, внезапной, стихийной, заранее обдуманное преступление несовместимо.

Озадачивает меня ремарка пьесы: «Выдвинула ящик стола, чего-то ищет. Нашла коробочку, рассматривает содержимое, помешивая его вставкой пера».

Каюсь, — не могу принять этого, Не донимаю сердцем: ведь до сегодняшнего разговора с Мельниковым она надеялась на благополучный исход дела?

Но понимаю, что Васса добивается устранения мужа, что она должна стереть его с лица земли, что она сваливает его, как медведица, защищающая своих детенышей, свою берлогу. А главное, что движет Вассой, по-моему, — страх за судьбу дочерей.

Знаю, какое прочное существует мнение, что Вассе чуждо чувство материнской любви, но это вызывает мой протест. Даже если Васса только зверь, то и зверям свойственно лелеять и защищать своего детеныша.

«В а с с а (*Мельникову*). Мне нужно похерить это дело, совсем похерить! У меня — дочери».

«В а с с а (*мужу*). У тебя дочери невесты. Каково для них будет, когда тебя в каторгу пошлют? Кто, порядочный, замуж их возьмет?»

«В а с с а (*мужу*). Прошу тебя, не доводи дела до суда, не *позорь семью*. (Курсив мой — С. Б.). Мало о чем просила я тебя за всю мою жизнь с тобой, за тяжелую, постыдную жизнь с пьяницей, с распутником. И сейчас прошу не за себя — за *детей*. (Курсив мой. — С. Б.)».

И еще: «Сергей, вспомни о дочерях! Им жить надо. За пакости отцов дети не платят».

И еще: «Пойми, Сергей, я на суде молчать не стану. Я расскажу, как ты привозил в мой дом гулящих девок, как распутничал с ними, показывал гулящим-то Наталью с Людой, скажу, как учил их вино пить...»

Я не пропускаю в Вассе Борисовне и других сторон ее отношения к детям, например, что «Наталья и Людмила — выделены будут в малых частях, тысяч по пятьдесят, им и того много».

Вассе для укрепления хозяйства нужен наследник.

Владелице пароходства нужен хозяин.

И Васса не отдает матери Колю: «... я внука своего не пушу. Внук мой — наследник пароходства Храповых и Железнова. Единственный наследник

миллионного дела».

Только с одной Людой ласкова мать, только с одной Людой. «На что он мне годен, больной? Я с ним неласкова была...».

Это Васса говорит о своем отношении к Федору.

Людмила уверяет Наталью: «Она (Васса. — С. Б.) тебя любит.

Наталья. Мучить любит».

И все же в вечер спектакля «Вассы Железновой» материнскую любовь неизменно нахожу я в своем сердце.

Васса тяжело переносит одиночество: гордая, непоклонная, просит она Рашель, молит: живи с нами. Федор умрет, сама говоришь. Довольно тебе болтаться, странничать, прятаться! Живи с нами. Сына будешь воспитывать. Вот — девочки мои. Они тебя любят. Ты — сына любишь.

Честь «дела» оберегает Васса от позора и поношения, но и долю своих дочерей. И для этого уничтожает мужа. Приняла грех на свою душу, но поставила на своем: Сергей Петрович согласен умереть...

Возвращаюсь к себе, в свою «просторную, светлую, веселую» комнату...

Страшные минуты жизни Вассы отбивает ее сердце. Ни за что не соглашусь я с тем, что Васса спокойно или хладнокровно способствует смерти мужа! Этого не может быть!

Я — актриса, воспринимающая характер и судьбу героини горьковской пьесы, — утверждаю, что грех убийства лег на сердце Вассы непереносимым грузом.

Есть кусок первого акта, который проживается мною, Вассой, как «последнее слово подсудимой». Он начинается со слов: «Отца полюбила я» — и до слов: «Отец бил много и бил меня часто. Дядя Прохор знает».

Творю я, Васса, суд над собой. Ищу себе оправдания. Творю суд тайный. Произношу слова, но все же это глухая исповедь. Кому исповедуюсь я, Васса?

«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 у Горького, то есть не то интересно, с *чем* именно пьют чай, мясные или постные щи едят, но бесконечно интересно людям зрительного зала глядеть на то, с *чем на душе* люди на сцене пьют чай или обедают.

Тогда стол становится полем брани, тогда за столом идет бой с переменным счастьем — по всем законам стратегии или же в грубой запальчивости рукопашного боя.

Сажу за чайным столом, пью чай... Жажда... Но точно ли за столом сажу 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...»

Хочется мне, Вассе, упасть на пол и чтоб ничего не помнить... Но в комнате Прохор, Наталья, Лиза. Люда... Наталья и Люда... а я ведь для них уничтожила Сергея Петровича, чтобы их избавить от позора, от отца-арестанта, каторжника... Так пусть Люда и будет мне защитой в миг, когда я увижу мужа мертвым. Бегом туда, к нему, с Людой в обнимку, прикрываясь ею, как щитом.

Васса возвращается из комнаты, где мертвый Сергей Петрович.

Нельзя, чтобы те промежутки, когда за кулисами переживаешь время своего нового выхода на сцену, пропали бы зря, то есть должно и за кулисами как-то продолжать жить жизнью образа. Не надо теребить нервов, но надо оценить, *что* для Вассы значило увидеть Сергея Железнова мертвым. Быть может, в этот миг она и 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 дальнейшее время ее пребывания на сцене до слов Прохора: «Лизавета сказала — порошок ты ему...» — трудно определить мое внутреннее состояние, смешение разных чувств: и страх, и раскаяние, и жаль Сергея, и, боже, боже, как тяжка моя жизнь!!

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 Васса хватается за забытое действие «хозяйство укреплять».

«С сильным не борись» — учит пословица. Васса сообщает по телефону доктору Якову Львовичу о скоропостижной кончине мужа, сообщает так, как могла бы это сделать пораженная горем вдова. Разговор по телефону — самозащита Вассы и угроза Прохору: муж скончался в одночасье, она горестная вдова, и горе тем, кто смеет подумать о ней иначе.

Акт второй.

Похоронили Сергея Петровича уже год тому назад. Вместе с ним зарыли и его грязные дела и преступление Вассы. И оно забылось бы совсем, если б не Наталья. Наталья помнит, больше того, упорно подозревает мать в отравлении отца.

Главное событие второго акта — приезд Рашели.

У капиталистки Вассы — невероятная невестка! Рахиль Топаз — революционерка, подпольщица.

«В а с с а. Вот я — всю жизнь распутываю путаницы разные...».

Невестка — это «путаница», какую нипочем не распутать Вассе.

Рашель названа Прохором «разрушительницей жизни».

Сквозное действие Вассы — «хозяйство укреплять» — со страшной силой сталкивается со сквозным действием Рашели: разрушить старую жизнь,

утвердить новую.

Почти треть второго акта занята диалогом этих двух женщин: капиталистки и революционерки, браком Федора Железнова обращенных в свекровь и невестку.

Столкновение Вассы Железновой с Рахилью Топаз можно определить как схватку права силы (Васса) с силой права (Рашель).

Васса — еще могучее, но уходящее, Рашель — еще слабое, но возникающее.

«Рашель. 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. Как бы ни боролась Васса Борисовна, все равно очень скоро она умрет и отдаст ребенка матери, как ее класс — буржуазия — принужден будет уступить после долгой и беспощадной борьбы власть законному хозяину — пролетариату. В силу исторических условий вассам уже не принадлежит 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 знает, что Вассу не перевоспитаешь, не убедишь, она знает, что враг не сдастся легко, но знает также, что не настал еще час выступления революционных сил, час общего уничтожения буржуазии. Близок он, 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 вверх вздымала рамку с фотографией мальчика. В эти минуты вспоминалась мне когда-то виденная мною в юности пышность молебнов, закладки зданий, водосвятий. Будто я, Васса, в этот миг вижу толпы людей и духовенство в золотых ризах, будто слышу оглушительный звон церковных колоколов... Все это в честь моего внука. Не отдам я его Рашели, не пущу к чужим людям, на чужую сторону... «Рашель, наверно, ребенка потащит в свой круг». Нет. Не отдам ей Колю. Ему другая судьба назначена. Судьба Коли назначена мною, и будет так, как я решила. Торгуюсь с Рашелью. Она неподкупна.

«Вот как встретились мы, Рашель!» — я, Васса, говорю это Рашель с печалью.

Я, Васса, понимаю человеческую ценность Рашели:

«Ты, Рашель, умная, и, может быть, я неоднократно жалела, что ты не дочь мне». И еще: «Я тебя врагом не считала, даже когда видела, что ты сына отводишь от меня».

«Человеческая женщина» в Вассе стремится укрепить свое распадающееся хозяйство: утвердить хотя бы видимый порядок в семейных отношениях, если уж не любовь. Именно потому, что так много ненависти в Вассе, так голодна она

любовью.

Может быть, мою мысль подтвердят слова Горького:

«Жизнь устроена так искусно, что, не умея ненавидеть, невозможно искренно любить. Уже только эта одна, в корне искажающая человека, необходимость раздвоения души, неизбежность любви сквозь ненависть осуждают современные условия жизни на разрушение».

Сложилось во мне такое двойственное отношение к Рашели: притягивает она меня, Вассу, и не по родственной даже линии, влечет к себе ясностью, верой в победу своего дела. Победа Рашели грозит мне, Вассе, уничтожением, но рассудок мой отвергает возможность победы, предрекаемой «пророчицей», только острым инстинктом зверя чую близкую гибель свою и гибель своего класса.

В «допотопном» существе Вассы и слепота духовная и особая впечатлительность. Васса любит песню. («Люда. Я — пою что-нибудь. Перестану — Вася кричит: “Пой!”»).

Вот Рашель села за рояль, играет сначала что-то бурное, а потом из «Лебединого озера». Это наш, исполнителей спектакля, домысел, что Рашель — пианистка, что в звуках рояля она выговаривает свои чувства что музыкой возвращает себе душевное равновесие. «Лебединое озеро» — в нем тоска о чем-то недостижимо прекрасном. Васса Борисовна, вероятно, тоже прислушалась к звукам рояля, нарушившим долгое молчание. (Кроме Рашели в доме никто не играет.) А я, актриса, за кулисами сцены тоже слушаю эту мелодию мечты, высоких человеческих стремлений, и мне легче тогда схватить состояние Вассы: тошно жить...

В первый раз говорит Васса о непомерной, непереносимой тяжести своего существования, говорит это не кому другому, а Рашели: «Хотела, чтоб поп служил молебен не угодникам святым, а вот мне — черной грешнице, злой моей душе». Ищет сочувствия. И не находит.

«Рашель. 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 в этот момент к Рашели: действительно, при чем 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, недаленовидная, 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 мною 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.

Я чувствую тоску и одиночество Вассы — жизнь извратила в ней человека, заколочена душа наглухо, ослепла, не слышит... Но тоскует, тоскует Васса. Она мнила, что счастье ее в укреплении хозяйства, на это тратила удалую силу свою. Добывала миллионы — в них-де, счастье. Она не знала, что люди счастливы только тогда, когда используют свои способности к созидательному труду, когда становятся полезными не только себе — и другим.

Была умна Васса Борисовна, но разгадать причину своей тоски не смогла.

Неразумная, думала утолить печали свои тем, что «губернатор будет за ней урыльники выносить». Это же говорится от исступления.

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 в этот момент я ввела звуки гармоники за окном. Кто-то играет на ней быстро, отчаянно, лихо, и так же быстро, так же отчаянно и так же лихо идет в пляс моя Васса Борисовна.

Без пляски, без быстрого мелькания белого платка в руке, платка, как птицы, — как-то неполно для меня в роли. Этот пляс — как выход отчаянию. Он для того, чтобы развеять горе веревочкой. Есть в Вассе Борисовне 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 все!” — его ли душе не любить ее?»

Этот кусок роли так и 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 потузил кожу без санитарного осмотра, без клейм. А на барже — еще овчины, лыко, мочало. Поеду».

И Васса спешит туда, на пристань.

«Прохор. Поехала речной полиции взятки давать».

Акт третий.

«Везде взяточники. Продажные души!»

На пристани была кутерьма, крики, брань... Васса рассовала взятки речной полиции. Сторговались, сговорились...

А потом Васса шла берегом Волги. Ночь была лунная, теплая, весенняя... Пахло распускающимися листьями, цветами.

Горький родился в городе на Волге, и Вассу он создал волжанкой.

Волга!.. Волга — это Россия.

Сколько песен сложено про Волгу, сколько страниц о народной любви к ней!

Но самое сильное, самое страстное выражение любви к Волге, когда молчат у берегов ее.

И Васса идет молча. Она думает.

И я, актриса, за кулисами театра думаю...

Не могу о всех думах сказать вслух, тем более что в каждый спектакль они — разные, но одно неизменно, что, прежде чем выйти на сцену в третьем акте, мне всенепременно надо вспомнить небо и реку, огонек на реке, и как где-то лает собака, и как далекая песня подчеркивает тишину, и как жаль всего самого лучшего на свете, и себя, Вассу, жаль...

Если пойдешь на сцену пустой, не помня весны, тишины и прикосновения теплого воздуха к щекам, то и дальше будет все пусто и нечему будет верить на сцене.

Васса поднялась на гору, вошла в дом. Час поздний, но дочери не спят: «Блаженная ты у нас... Выродок. Ни на кого не похожа» — Наталья за что-то распекает Люду. Васса ступила на порог: дымная комната, не убрана посуда со стола, пустые бутылки, пролитое на скатерть вино...

Это все полбеда, но дочери! Одна вся взбудораженная, душевно взъерошенная, другая в слезах...

«В а с с а (*входит*). Что это — ругаетесь?»

Вассе хочется покоя, она хочет получить отпуск от вечно грызущих ее забот. Еще не забыты впечатления ее одинокой прогулки.

Людмила услана. Васса заговаривает с Натальей. Она хочет мира. Поведение Натальи — капля, переполнившая чашу материнского долготерпения.

«В а с с а (*орет*). Дьявол! Молчать!»

Васса крикнула зря. Да, зря.

Собственно, в этот момент начала «отдавать концы» могучая натура Вассы.

Сцена с Рашелью уже на выдохе, несмотря на то, что бешенство клокочет в Вассе. Теперь Рашель ей только враг. Смертный враг. Забыт Федор, забыто родство. Васса решает уничтожить Рашель, разрубить и этот, запутанный родством, узел.

Васса отсылает Анну к жандармам: пусть арестуют Рашель.

Предательство Вассы — последняя вспышка энергии, последняя попытка отстоять свои позиции, укрепить хозяйство.

Сознание конца все больше ощущается ею. Два лица — Людино и Пятеркина — промелькнули перед Вассой, встали, как из тумана той, уже бывшей ее жизни. Людино лицо надо запомнить навсегда, харю Пятеркина — стереть из памяти, как грязное и страшное пятно.

Васса одна. В миг расставания с жизнью с ужасающей ясностью осознается ею, что жизнь прожита зазря, более того, совсем, совсем неправильно: именно своим «хозяйствованием» ограбила она себя и теперь так нища душой.

Знаю, что много возражений вызывало то, что в третьем акте я, Васса, вхожу в комнату с цветущей веткой, в особенности то, что эту же ветку беру в руки в последние секунды жизни. Иногда я целую эту весеннюю ветку как самое драгоценное, как то, чему из-за денег изменила Васса и у чего так страстно, так

покаянно хочется ей спросить сейчас разрешения вины.

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 могла победить в Вассе «человеческая женщина», прозревшая в последний миг жизни и через ветку цветущей вишни познавшая тщету «хозяйствования», весь ужас своего преступления...

В творческой жизни актера случаются неожиданности, иногда от актера не зависящие, вот так и со мной; не помню, когда и как возникла эта ветка, а только, думается мне, возникла она не без причины: не хочу рисовать Вассу без единства и борьбы противоположностей. Не смею не заметить богатырскую силу, зря растраченную, к неверной точке приложенную.

Волга — исполинская силища. Великой, хотя и необузданной силой одарила она и свою неразумную дочь — Вассу Храпову. Но дочь растратила то приданое, что дано было ей от природы.

Я, актриса, воплощающая образ капиталистки, не замалчиваю ее пороков, не умаляю ее преступлений, не ходатайствую о смягчении наказания, мне кажется, что, в согласии с мыслью Горького, могу сказать, что Васса не всецело повинна в грязи своей, что в первую очередь виновен капиталистический строй — творец уродов, индивидуалистов, стяжателей, кулаков, человеконенавистников.

В Вассе — сила, русский размах. В наших социалистических условиях эта сила могла бы служить созиданию, а в условиях, данных пьесой Горького, она способствовала лишь попранию Вассой всех человеческих законов, разрушению всего человеческого, разрушению человека даже в самой себе... Жизнь, обесмысленной, лишенной веры в будущее, Васса казнилась. И только смерть, милостивая, честная, освободила ее.

О Вассе нельзя сказать: жаль (Горький ненавидел жалость), — но рождает какую-то особую тревогу образ этой женщины огромным несоответствием между той, какой могла она быть и какой была.

Одно бесспорно — незаурядной силы и несбывшихся возможностей она человечище.

В 1942 году шел спектакль «Васса Железнова» в Ташкенте. Мне передали, что среди зрителей были хозяйственники и после спектакля будто они высказались так: «Эх, нам бы ее, да на масляный прорыв! Ведь толковая баба».

Их мысль до глубины сердца взволновала меня: я представила себе, какой бы Васса могла быть в наши дни, если бы иначе росла, иначе воспитывалась, если б ее захватили интересы дел в государственном масштабе.

Мне хочется вспомнить еще одного зрителя и его критику моего исполнения 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.

После одного из спектаклей «Вассы Железновой» я вернулась в свою клетушку, вскипятила воду на электрической плитке и села за «чаек», он же ужин. Был час ночи, может быть, даже позднее.

В дверь вдруг постучались, и кто-то за дверью спросил:

— Можно?

— Да. 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, а на груди виднелись два ордена.

— Мне уйти?

— Нет... пожалуйста! Почему же?

— Вы устали... Знаю. Был сегодня на вашем спектакле. Глядел «Вассу». В антракте пошел за кулисы, но не пустили... Почему это? Почему не пустили?

— Такое у нас правило. Гриммируемся 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 да по-над деревьями пронесется.

Вы сегодня в последнем действии крикнули, будто подстрелили вас насмерть, так я за кулисы и направился и вот сейчас сюда зашел, — очень хотелось узнать, живы ли вы, здоровы?

Вы собой на сцене мать мою мне напомнили... Мать моя шкипером была. На всем Черном море только она одна-единственная женщина 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 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, корыто. Вот и все для нее развлечение... Ну, я пошел. Как говорится, «бойся гостя стоячего»! Простите!

Он вышел, плотно закрыв за собой дверь. Тому уже не один десяток лет, а я, если б и не записала на бумаге этого разговора, все равно запомнила бы его наизусть. Я дорожу этой устной «рецензией», потому что речь шла об исключительной, незаурядной физической и душевной силе, странным образом связующей капиталистку Вассу Борисовну Железнову с черноморским шкипером Евдохой.

И потом, вот что в них общее: силу в себе обе эти женщины чували, но не использовали так, как можно было использовать. Существовали, но не жили. Не открыла глаз душа.

Образ Вассы Железновой заставлял меня, актрису, призывать к действию все свои творческие силы, в какой только мере они возможны, чтобы Вассу не «представлять», а ею «жить».

Годы не отняли у меня смирения перед образом Вассы и не утихомирили настойчивости моих стремлений.

Изредка и на короткие мгновения становились мне зримы движения ее сердца, слышны ее помыслы, но только изредка и только на мгновения.

За длинную жизнь спектакля таких миггов было все же не мало, и они дают возможность пусть не до конца, но все же прочесть и передать в какой-то мере то, что пером Горького начертано о судьбе и характере Вассы Борисовны Железновой, о судьбе ее класса, закономерностью исторического развития приговоренного к уничтожению.

Ванин — Прохор Храпов

Премьера «Вассы Железновой» состоялась в 1936 году. Это было давно, но еще живы во мне воспоминания о талантливейшей игре Василия Васильевича Ванина в роли Прохора Храпова.

Помню день, когда искался грим Прохора. Ванин вышел на сцену в парике, но парик нарушал жизненную достоверность образа и потому, по общему предложению, был снят. Стоило разделить негустые русые волосы Ванина прямым пробором надвое и «бабочкой» расположить их на лбу, как прическа Прохора стала совершенно естественной для этого человека с раздвоенной щегольской бородкой и приподнятыми кончиками пушистых усов. Визитка, светлый жилет, цепочка с брелоками, щегольские брюки и обувь, толстая «заграничная» сигара, зажата в углу рта, завершили внешний облик Прохора Храпова. И руки Ванина — правая с кольцом на мизинце и перстнем на указательном пальце — стали руками Прохора, неотъемлемой частью *целого*.

Прохор Ванина был щеголь. Он хотел быть элегантным, носил цилиндр. Ванин тщательно, истинно творчески обдумывал костюм своего героя. Он стремился к тому, чтобы этот костюм вполне соответствовал жизненной биографии и «эстетическим» вкусам Прохора Борисовича Храпова.

Ванин избрал для внешнего облика своего героя черты, которые соответствуют постоянно разыгрываемой Прохором Борисовичем роли: «человек... не от мира сего!», «добродушный», «артист в натуре», «простодушная веселость» которого — «от природы естества». Таким он, может быть, первое мгновение и казался зрительному залу.

Есть стариннейшая русская поговорка: «Спереди блажен муж, сзади же вскую шаташася». Смысл этой поговорки в том, что изнанка лицемера не соответствует его лицевой стороне. Это противоречие показного и истинного прекрасно выразил Ванин в своем Прохоре. Другое лицо этого человека раскрывается в рассказе горничной Поли во втором акте: «Гуляет в одной нижней рубахе и поет, поет все одно какое-то. Вчера все уже легли спать, а он гремит железом и поет. Такая тоска от него».

Ванин дал исчерпывающий ответ на то, почему Прохор по ночам ходит в одной нижней рубахе, почему гремит железом, почему нарушает ночную тишину дома унылым пением. Он сделал явной тайну внутреннего мира Прохора, разоблачил рычаги, мотивы и побуждения всех его низких и преступных деяний. Его Прохор жил двойной жизнью: одной — на глазах людей, другой — наедине с собой.

У Прохора Храпова коллекция замков: «Тридцать семь амбарных, четыре крепостных, сорок два сундучных с музыкой», — значит, у него восемьдесят три замка. Не на эти ли восемьдесят три замка стремился он запереть свои тайные желания, скрыть от людских глаз свою подноготную? И Ванин заставлял зрителей быть настороже, не доверять Прохору-щеголю, Прохору-«добродушному».

Что же так настораживало зрительный зал при первом появлении Прохора — Ванина? Что заставляло нас, партнеров по спектаклю, ждать от его Прохора только вражды, издевательств, подвохов?

Глаза!!! Они были, как омут, как трясина, засасывающая в себя все живое. В то же время эти глаза принадлежали человеку, которого самого засасывает жизненный омут и который пытается из него выкарабкаться, выбраться на твердую почву, обсушиться, отряхнуться.

Глаза актера не подвластны гриму. Они меняются от мыслей, от душевного состояния изображаемого человека, выражают его мироощущение.

У Горького в повести «Мать» есть строки, будто непосредственно относящиеся к Прохору Храпову: «Люди рождались с этой болезнью души, наследуя ее от отцов, и она черной тенью сопровождала их до могилы, побуждая в течение жизни к ряду поступков, отвратительных своей бесцельной жестокостью».

Глаза Ванина в этой роли с беспощадной точностью зеркала обнаруживали кривизну души Прохора Храпова, эту неискоренимую его болезнь.

Для того чтобы сценический образ жил, актер должен точно определить причины и цели всех действий изображаемого лица. Ванин был не только талантливым, но и тем умным актером, о котором как о несбыточном мечтал когда-то Гоголь. Ванин умел находить «главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове»²³.

Стать городским головой — вот страстное желание Прохора, вот цель, к которой он неудержимо стремится, вот главная и преимущественная забота, на которую издерживается его жизнь.

«Поймавши эту главную заботу выведенного лица, — продолжает Гоголь, — актер должен в такой силе исполниться ею сам, (чтобы) мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы»²⁴.

Ванин так и поступил, тем более что стремление Прохора Храпова к «высокой» карьере отчетливо выявлено Горьким.

Когда Прохор узнает, что суд над Железновым неизбежен, у него вырываются слова: «Теперь мне городским головой — не быть...» В третьем действии на вопрос Рашели: «Вы — уже городской голова?» — подвыпивший Прохор признается: «В мечтах побывал на этом пункте...»

Если Рашель задает такой вопрос Прохору после длительной разлуки, значит, стремление к месту и званию городского головы было у него давнишним, постоянным и Рашели известным.

Ванин высоко ценил замечательное свойство драматургии Горького: персонажи его пьес поистине *действуют*, а не просто пребывают в том или ином состоянии. Прохор Ванина отличался необычайной активностью, он находился в состоянии тайной и ожесточенной войны со всем, что препятствовало ему стать

²³ Сб. «Гоголь и театр», М., «Искусство», 1952, стр. 397.

²⁴ Там же.

главой города.

Кто и что мешало Прохору?

Прежде всего безденежье. Прохор, очевидно, прокутил, пропил в беспутной молодости свою долю отцовского наследства, а для того, чтобы стать «отцом города», требуется денежный ценз.

Сестра богата. Умелым ведением дел парходства она преумножила свой капитал. Но меньше всего собирается Васса делиться барышами с прокутившимся братом.

Прохору дозволено Вассой «доживать» свой век у нее. А он хочет жить, то есть хочет власти, хочет первенствовать, выделяться, выделяться во что бы то ни стало, быть первым даже «по линии выпивки, а также игры в преферанс». И замки Прохор собирает, чтобы выделиться, чтобы быть «среди тысяч рыжих — брюнетом».

Ванин сумел почувствовать и выразить ненасытность прохоровского честолюбия. Оно — пружина всех действий Прохора. Прохор Ванина не был человеком, согласным на жизнь «заштатную», на положение приживала, — он был полон жадного стремления возвыситься над сестрой и отомстить ей за свое мучительное прозябание.

«Дай бог нашему теляти волка поймати», — вскользь как-то бросает Васса Прохору в ответ на его несбыточные финансовые планы. Бросая эту небрежную реплику, она и не подозревает, что попала в точку, что волк, которого тщится «поймати» Прохор, — она сама. Ванин создавал Прохора отнюдь не «телятей», но хищником жестоким, хитрым и хотя трусливым, но способным к прыжку, когда ему покажется, что противник может быть повержен.

Ванина увлекало определение Прохора как человека «дремучего», с темной душой, как человека, глухого ко всему, что вне его собственнических интересов. Но Ванин был актером *комедийным*, и это не могло не сказаться на создании образа Прохора. Ванин умом и сердцем понимал, что создает *горьковский* образ, а разве можно не заметить великого дара Горького — его юмор? Ванин не отказал своему Прохору в некоторой доле наивности. Его Прохор часто не ведает, что творит. Он очень любит самого себя и весьма высокого мнения о своей особе. Он не сомневается в своем умственном превосходстве над всеми окружающими.

«Источником премудрости» называл Прохор Женьку Мельникова; но называл издевательски: истинным же источником житейской мудрости Прохор Храпов мнил самого себя.

Так, например, в первом своем разговоре с Натальей, прежде чем что-либо произнести вслух, Прохор Ванина как бы уносился мыслью ввысь. Он не «опускался» до обращения к Наталье, до взгляда на нее — он как бы обращался с кем-то, заседающим в высших сферах, с ему одному видимым собеседником, во всем с ним соглашающимся, во всем его одобряющим.

«Наталья. Ничего нельзя сделать?»

Прохор. В Америку бежать, куда все жулики скрываются».

Надо было видеть, как «изрекал» эту сентенцию Ванин! Никакого нажима, какая-то «элегичность» звучала в его интонации. С таким «торжественным»

выражением лица, вероятно, отвечали древние оракулы на тревожные вопросы паломников. Они вещали истину, предварительно сообщаясь с высшими расположенными к ним силами. Именно это несоответствие текста с подтекстом особенно и сместило. На репетициях сам Василий Васильевич не мог удержаться от смеха над «глубокомыслием» своего Прохора.

И Ванин и мы, его партнеры, хохотали над его Прохором до слез. Мы смеялись от радости, что схвачено внутреннее сходство с оригиналом, что мы свидетели подлинного творчества.

С первого выхода Ванин уже создавал представление о прошлом Прохора Храпова и очень скоро давал возможность зрителю распознать устремления, намерения этого человека.

«Из-за чего грызлись?» — таким вопросом начинается роль Прохора.

У Горького перед этими словами ремарка: «Угрюмо».

Прохор — Ванин появлялся вслед за Лизой, несущей на подносе множество старых замков. Очевидно, Прохор употребил утро на разыскивание по городу новых экземпляров для своей замочной «коллекции». Уже в прихожей Прохор понял, что супруги спорили. Прохор на стороне Сергея Петровича Железнова, ведь Сергей Петрович так же, как и он, Прохор, отстранен от денежного сейфа общим их врагом Вассой.

Вся деятельность Прохора направлена к приобретению той власти, какую при капитализме дают деньги, но для этого ему надо *ниспровергнуть* Вассу.

Убить Ахиллеса, как говорит древний миф, можно было, только поразив его в пятку — единственное уязвимое место.

Начиная с первой своей реплики, с первой минуты жизни на сцене, Прохор Ванина добирается до «пятки» Вассы. Поэтому его вопросы к Лизе: «Из-за чего грызлись?», «Какой порошок?», «Какое лекарство?» — и т. д. — Ванин произносил настороженно, пытливо. Лиза — сыщик незадачливый, она изгнана. Прохор — Ванин продолжал следствие. Воровато и торопливо (ведь каждую минуту может войти хозяйка!) он оглядывал комнату, добывая сведения от безгласных свидетелей. Опрокинутый Железновым стул, скомканная скатерть на чайном столе, беспорядочно разбросанные бумаги на письменном... Ванин шмыгал взглядом по всем этим немым, но красноречивым свидетелям супружеской распри. На сейфе его глаза останавливались надолго с немym вожделением. Напряженно размышляя, Ванин — Прохор машинально напевал на «шестый глас»:

«Под вечер осенью ненастной
В пустынных дева шла местах
И тайный плод любви несчастной
Держала...»

Ужасен был Прохор Ванина наедине с самим собой, когда снималась маска «простодушия». Одиночество Прохора нарушалось стремительным приходом Натальи, ее сообщением: «Знаешь — решили судить отца». Известие ошеломляет Прохора: «Ой, будет срама! По смерть всем нам срама хватит».

Смеялся зрительный зал над тем, как Ванин произносил следующие

реплики: «И, наверное, засудят. Теперь такая мода: ежели богат, значит — виноват. Несчастливые люди — богатые!» Какое кровное сочувствие к бедным стяжателям выражал Прохор Ванина, какая «благородная горечь» звучала в этих словах!

Юмор Ванина не только не мешал художественной правде образа, но по-своему усиливал красноречие этой правды. «Смешинка» Ванина была творческим приговором артиста-художника Прохору Храпову, судом над его низостью и полной темнотой.

Слова «ни зги в нем не видать» в связи с образом Прохора часто приходили нам на язык во время репетиций. Ванин соединил в Прохоре темь, в которой не видно ни зги, слепоту души с какой-то особой осмотрительностью, можно сказать, с талантливостью следопыта.

Вот, например, вернулась к себе в комнату Васса. Где-то в отдаленных покоях дома вела она с мужем свой последний поединок. Примет ли Сергей Петрович «порошок»? Особое внимание к душевному состоянию сестры появлялось на лице Прохора — Ванина. Еще до ее прихода мысль его неустанно работала. Грызлось?.. Лиза слышала, что Васса уговаривала Сергея Петровича какой-то порошок принять?.. А Сергей Петрович здоров, как верблюды... Ему никаких лекарств не требуется. Суд над Сергеем неизбежен. Подкупить суд уже невозможно... И вот входит сестра... Какое-то незнакомое, необычное сейчас у нее лицо!.. У Горького в ремарке: «Возбуждена, но скрывает возбуждение». От такого Прохора, каким изображал его Ванин, Вассе не скрыться. Все наматывает на ус.

И вот вбегает Лиза: «Васса Борисовна... Сергей Петрович...

В а с с а *(как будто пошатнулась, но спокойно)*. Что? Зовут?

Л и з а. Они, кажется, померли...»

Васса с Людмилой выбегают из комнаты. Туда... К мужу... К мертвому. А в комнате смятение. Наталья, по ремарке Горького, «встала на ноги, смотрит на дядю, он — растерянно — на нее». Почему у Прохора «даже... ноги трясутся»? Почему, оставшись один, он пьет холодный чай? Почему бормочет: «Вот так... черт! Ух...» На лице Прохора — Ванина явственно выражалось потрясение от чрезвычайной догадки.

Не утверждаю, что точно цитирую его «внутренний монолог», но по липу Прохора можно было проследить примерно следующий ход мыслей:

1. Грызлись... Порошок...

2. Сергей здоров, как верблюды... Суд неизбежен...

Вывод вытекал сам собой: сестра отравила Сергея.

Как слепорожденный, впервые увидевший свет, формы и краски внешнего мира, был потрясен своим страшным выводом Прохор. Тут были испуг и ужас, но возникала и безумная радость: появлялась нежданная и почти несомненная возможность выиграть многолетнюю тяжбу с сестрой. Васса — преступница, ее — в тюрьму, а я тогда — хозяин в доме!..

Все в ванинском Прохоре было заполнено вторжением этой внезапной мысли. Не сразу ее можно было объять. Ошеломление Прохора держалось даже тогда, когда Лиза отваживалась высказать свою догадку о порошке — яде.

Прохор Ванина сжимал горло Лизы, а с лица его все не сходило выражение глубочайшего потрясения. И слова Прохора Ванин произносил каким-то безынтонационным, «белым» голосом, будто все остальное, кроме этой властной мысли о сестре-отравительнице, перестало что-либо значить для него.

«Мечется по комнате, подходит к двери и как будто не может шагнуть дальше», — так сказано в ремарке Горького. Не помню, исполнял ли Ванин в точности это указание автора. Внешне, может быть, и не исполнял. Внутренне он испытывал огромное душевное смятение, одновременно в нем явственно рождалась и решимость идти на все. Когда я, Васса, опираясь на руку Людмилы, возвращалась к себе в комнату, только внутренняя сосредоточенность мешала мне сразу ощутить опасность нападения со стороны Прохора.

Прохор объявляет войну. Сейчас он зажмет сестру в клещи. «Мне сейчас вот Лизавета сказала — порошок ты ему...». Секунда — и захлопнется западня. Поймает Прохор сестру и на всю жизнь покорит ее себе. Он уже ощущает триумф победителя... Сейчас!.. Но могучий зверь Васса разгрызла узы капкана и показала свои страшные клыки. Карта бита... Прохор снова и навсегда ни с чем...

Образ у Горького никогда не бывает статичен. Сложный путь проходят на наших глазах герои, обычно показанные великим художником в самые напряженные, переломные моменты жизни.

Во втором акте Прохор — Ванин появляется перец нами уже иным. Жизнь стала ему почти немоготу. Сестра — еще суровее. По городу ходят темные слухи об отравлении Железнова, о гибели Лизы. На совести Прохора смерть этой кроткой девушки. А Прохор Борисович верит в «загробное» существование, и в тяжелые бессонные ночи он боится, что ему придется дать ответ за свои поступки. Надежд на земные радости у Прохора нет никаких. Пост городского головы уже недостижим — замараны Храповы. Прохор — франт, щеголь — больше не снимает халата, старого халата Сергея Железнова. Что ему остается? Вино. Хмель, туманящий сознание и хоть на короткое время освобождающий от невеселых, тревожных, терзающих мыслей. «Капитан Железнов — помер, так я для славы семейства и хозяйства — за двоих теперь гуляю», — таков новый девиз Прохора.

Невероятное событие всколыхнуло дом Железновых. Из-за границы вернулась в Россию революционерка-подпольщица Рашель, жена сына Вассы.

Инстинктивно чувствовал Прохор силу Рашели. Пропасть, несмотря на родство, на семейные узы, лежит между ними и ею. Прохор — Ванин заискивал перед Ра-елью, все время хотел умиловить ее. Его тревожило невольное возникавшее в присутствии Рашели ощущение собственной ничтожности... Прохор Ванина стремился снискать расположение невестки тем более, что это «сестре — вилка в бок!». И Колю он скрадет для «Рахи», и все, все готов он совершить для ее удовольствия. Даже устраивает гала-концерт «для заграницы, для Европы».

Прохор — Ванин незабываем в сцене «кавардака». Только полное сценическое перевоплощение позволяет актеру быть таким жизненно достоверным и таким театрально выразительным.

Большой портьерой комната Вассы разделялась параллельно рампе надвое. Ванин пользовался этой портьерой как занавесом, отделяющим «сцену» от «зрительного зала», то есть Прохора, Пятеркина, Наталью, Люду — от Рашели. Прохор учитывал взыскательность Рашели, но именно эту требовательную зрительницу и слушательницу он и собирался победить искусством семейной «капеллы». Почти лишившись голоса от «артистического» волнения, Прохор — Ванин молил «исполнительниц» концерта — Люду и Наталью: «Девицы, с тихой грустью! Особенно — бубен! Он гудит, а не бухает...»

Прохор собирал внимание «исполнительниц», внушал племянницам «правильное сценическое самочувствие»... Раздергивал портьеру... Кончалась закулисная суতোлка, начиналось «служение музам». В восторге от себя, от голоса племянниц, от того, как Пятеркин танцует, Прохор Ванина выкрикивал в восторженном исступлении: «Лешка! Дергай! Делай! Зверски делай! Дико! И — эх, ты-и!»

Этот Прохор был некогда, очевидно, склонен ко всем видам сценического искусства. За свою пеструю жизнь он и сам не раз актерствовал, маскируя свое подлинное лицо, и всего насмотрелся, всего наслушался в кабаках, на ярмарках, в театрах. Как в пьесах плаща и шпаги, закидывал Прохор — Ванин полы своего старого халата, лихо перебирал струны гитары. И это не было позой. Он был истинно вдохновенным, участвуя в исполнении «Птички божией» на «шестый глас», — вдохновенным, как дирижер и музыкант оркестра и артист хора. Это самозабвенное увлечение, по убеждению Ванина, не только не умаляло многочисленных вин Прохора, но еще больше подчеркивало непроглядную тьму его существа.

Резкий крик Натальи: «Довольно!» — сбрасывает «воспарившего» Прохора наземь.

«Прохор (*остановил Пятеркина, кричит*). Не понравилось?»

Рашель. Нет.

Прохор. Не чувствуешь искусства!»

Можно ли описать интонацию Прохора — Ванина, которого тумачом разбудили от восторгов самолюбования? Ванин показывал Прохора всего в пыли музыкального вдохновения, убежденного, что концерт под его «художественным руководством» идет бесподобно, и вдруг — стоп! Концерт прерван, на лице Рашели отвращение...

Рашель не оценила «искусства» Прохора, но зрительный зал в самой высокой мере оценивал яркое, прекрасное искусство Ванина. Фраза Прохора: «Не чувствуешь искусства!» — встречалась дружным хохотом зрителей.

О последнем выходе Прохора я не могу судить как зрительница: я добросовестно «переживала» роль мертвой Вассы, глаза мои были закрыты. Могу высказать впечатление о Ванине в этой сцене, основываясь только на слуховом восприятии.

«Брат» приближался к моей голове (я лежала на полу). Затем следовало очень короткое молчание, и он... свистел! У него вырывалось досадливо: «Железнов — в одночасье, теперь — она! Опять начнет город чепуху молоть...

Ф-фу... Вот уж... Черт...»

Не смягчился Прохор даже в такую минуту. Значит, собственный опыт вкладывал он в слова: «Старики на любовь скупы». Смерть сестры ему, Прохору, нипочем, неприятно только, что это новая тема для городских сплетен, повод к новым визитам полиции, расследованию причин второй смерти «в одночасье», последовавшей так быстро за первой.

Но и эта оценка факта кончины сестры ненадолго задерживалась в сознании Прохора, сменяясь другой заботой. Слышу новые ноты в голосе «брата», неслыханные раньше, — властные, требовательные: «Ключи — где? От сейфа ключ?» Не может оказать сопротивление этому новому Прохору Анна Оношенкова: «Вот он, ключ!»

Дальше у Горького следующий текст:

«Прохор (*идет к сейфу, говоря Пятеркину*). Лешка, не пускай никого... Пстой... Что такое? (*С явной радостью.*) Да ведь я опекуном несовершеннолетних буду! Черт те взял! Чего же это я? А?»

Ремарку Горького «с явной радостью» Ванин выполнял не потому, что она была напечатана в тексте, а потому, что до сих пор он верно вел роль и к моменту подъема Прохора Храпова естественно радовался «победе».

Станиславский советовал: «Умейте правильно взять в роли до, ре, ми, фа, соль, ля, си, а верхнее до возьмется само собой, ведь все для него приготовлено, все его ожидает».

Именно так брал Ванин «верхнее до» в роли Прохора, так блаженно таял он в горячих лучах нечаянной радости.

А то, что эта нечаянная радость была оплачена жизнью сестры, какое ему дело?

Сбылась мечта! Свершилось!

Вот Прохор запускает руку-лапу в сейф: «Свое — берем».

... Иногда образ, блестяще выполненный актером, остается в памяти как театральная роль, а иногда не артиста в роли вспоминаешь, а живого человека, рожденного мыслью, чувством и талантом драматурга и актера.

Пусть годы запорошивают детали, частности, но Прохор Храпов Василия Васильевича Ванина был. Достоверность его бытия неоспорима.

Иван Николаевич Берсенов

Бывает дружба большая, но трудная. Вот такой большой, но трудной была дружба между Иваном Николаевичем и мною. Наши житейские отношения были далеко не безоблачны. Между нами нередко возникали жизненные разногласия, доходившие иногда до высшей степени взаимного неприятия. Нередко мы причиняли друг другу острую боль незаслуженных и несправедливых обид.

Но, безусловно и навсегда, в искусстве мы любили одно, одно в нем считали настоящим, к одной цели стремились, пусть шли к ней разными, а то на первый взгляд и противоположными путями. Несмотря на свою строптивость, я незыблемо признавала его авторитет. Знаю, что и он не терял уважения ко мне. Не раз говорила я Ивану Николаевичу, что не представляю себе театра без него. И он не сомневался в том, что я не лгу.

Сорок лет шли рядом наши сценические судьбы... За это время мы испытали с ним дружбы всех творческих возрастов и при всех жизненных ситуациях. К позднему возрасту облетело цветение многих дружб, и, может быть, когда по поводу премьеры или подписания афиши будущего спектакля он открывал «шампанского бутылку» без меня и не раздавался звон наших прикоснувшихся друг к другу бокалов, отцвела и наша предпоследняя дружба...

Нерушимой осталась лишь последняя — та, когда мы или вместе стояли на подмостках сцены, или же когда из темного зрительного зала он, режиссер и художественный руководитель, смотрел на меня — актрису, или же я, режиссер, не отрывала глаз от него — актера. Когда один из нас, освещенный огнями рампы, софитов и юпитеров, стоял на сцене, ходил по ней, говорил, смеялся и плакал, то есть жил в жизни, заказанной драматургом, другой, занимающий режиссерское место в полутемном зрительном зале, творил свой нелицеприятный суд — суд товарища по профессии.

Этот суд не похож на суд зрителя, суд театрального рецензента.

Не берусь разбирать во всех тонкостях это различие, но чувствую, что различие есть. Из темноты зала своего товарища по труду видишь с особенной, пронзительной ясностью. Знание всего артистического пути, его отношения к искусству, его достоинств художника и человека требует настороженного и братского внимания к творческому процессу создания сценического образа.

Занимающий во время репетиции место в темном зрительном зале — настоящий критик: ничто постороннее искусству не примешивается к его суждениям о собрате, — он чист. Одно желание владеет смотрящим: чтобы тот, кто сейчас на сцене, стоял на ней истинно. Но чтобы осуществить это желание, режиссеру надо знать, чем и как помочь тому, кто сейчас на сценической площадке, там, в мире с тремя стенами...

Иван Николаевич отличался тем, что в своих творческих высказываниях об искусстве актера был справедлив и до целомудренности немногоречив. Но он настойчиво добивался исправления указанных им актеру или актрисе ошибок. Так, например, со мной он вел «сорокалетнюю войну», добиваясь суровой

простоты, борясь с моими «плюсиками», стремясь к тому, чтобы согласованная и четко прочерченная им режиссерская линия роли не терялась в завитушках и росчерках моего, каюсь, несколько своевольного воображения.

Много нас, актеров, создававших под режиссурой Берсенева образы, любимые и зрителями и нами самими, не за внешний успех любимые, а за то, что и в сотый и в двухсотый раз повторения спектакля актер не «стукался о доньшко», а слова роли не садились на мель.

Нерасторжимой согласованности с идеей пьесы требовал Берсенева от исполнителей, этого же неукоснительно требовал он и от меня — актрисы.

Работая с ним и глядя на его работу с товарищами, можно было поражаться неистощимому терпению Берсенева, его неугасимому трудовому горению.

Единомыслия, единодушия исполнителей достигал Берсенева в работе над спектаклем. Он умел нажать какую-то особую кнопку в душе актера, знал какие-то особые секреты. Умел вызвать к жизни лучшие силы актера-человека, зажечь радостный и деятельный огонь творчества, заставить вялых встрепенуться, почувствовать со всей силой «и жизнь, и слезы, и любовь»!

В 1930 году Берсенева поставил пьесу Шандора Гергеля и Осафа Литовского «Мой сын».

Не только за себя, но и за В. Соловьева, и за А. Вовси, и за Ф. Заславского могу с великой благодарностью поклониться Ивану Николаевичу за его труд режиссера, за строгость к нам, за внимание, за его удивительную к нам нежность.

Мы были очень счастливы, работая с Берсеневым над этим спектаклем, и наш труд был успешен. Бывает актерский успех, а бывает счастье актера. Мы были счастливы, играя спектакль «Мой сын», и след этого счастья еще различим в наших воспоминаниях.

Берсенева заложил в каждом из нас прочный фундамент. «Не надо мелодрамы! — говорил он нам. — Остерегайтесь театральщины! Не декламируйте! Говорите “практически”. Чем “практичнее”, тем жизненнее, тем ярче и сценичнее».

В роли Марии Эстераг Берсенева удержал меня от малейшего намека на внешний нажим. Он разрешил мне двигаться в роли только в ее глубину.

Много лет спустя Шандор Гергель посетил Москву. В разговоре со мной он сказал: «“Мой сын” шел в Венгрии, и не раз. Шел хорошо. Но ваш — был первым спектаклем моей первой пьесы, и мне его не забыть, как... первую любовь».

С того вечера, как мы трое — Берсенева, Гиацинтова и я — прослушали пьесу (ее читал О. Литовский, и чтение происходило у него на квартире), начался период, какой я могу считать одним из самых для меня драгоценных.

С любовью и уважением вспоминаю я труд Берсенева, который он положил на создание характера и судьбы Марии Эстераг.

Мы с Иваном Николаевичем были на «ты», но это не влияло на дисциплину труда. Когда я была на сцене, то знала, что могу с полной доверчивостью опереться на своего режиссера. Я знала, что, если посмею нарушить некоторые творческие запреты Берсенева, если рискну на некоторую экстравагантность сценических средств, он вернет меня к необходимому для образа и спектакля

рисунку. Но я была уверена, что он заметит и утвердит в роли то, что посчитает истинно творческой находкой.

«Серафима, проще, практичней!» Сколько раз слышала я от него слово «практичней»! Простецкое слово, но как много оно значит, как меняет оно в самом корне и характер и направление нашего актерского труда, как сразу ставит твердо на землю!

В пьесе «Мой сын» была такая сцена: Марии Эстераг узнает, что ее зять предал фашистам ее сына — революционера-подпольщика. Обеденный час. Дочь и зять за столом. Мария Эстераг у камина — горек ей хлеб дочери, забывшей брата, не говоря уж о жгучем презрении к предателю.

Зять хочет вернуть прежние (лояльные) отношения с тещей, пропасть между ними он считает или же хочет считать только трещиной... Но Мария Эстераг знает, что между ней и зятем именно пропасть и что ее не засыпать. Она спрашивает зятя: «Разве вам не заплатили за донос?»

Помню репетицию этой сцены. Все во мне тогда как-то бурлило, кипело... Хотелось о том, чем полна была душа, крикнуть сильно, громко. Фразу: «Разве вам не заплатили за донос?» — я произнесла именно так: громко и сильно.

Берсенева остановил репетицию:

— Серафима, фраза у тебя звучит результативно.

— То есть?

— Ты не действуешь, ты только чувствуешь ее — Марию Эстераг. А надо *действовать* за нее.

— Значит?

— Значит, надо этой фразой отодвигать от себя предателя, расторгать с ним всякую связь, разрушать всякую его надежду на возможность примирения... Надо, одним словом, действовать...

— Ваня, мне казалось, что я искренне все, и именно то, о чем ты говоришь, делаю...

— Нет, ты чувствуешь. Вижу, что у тебя на глазах слезы. Но пойми, это слезы твоего человеческого к Марии Эстераг сочувствия. Ты сейчас как актриса — бездейственна. Эмоциональна — да, но тем не менее бездейственна. — Товарищи! — Берсенева обратился к Аркадию Григорьевичу Вовси, репетировавшему роль Ковача, и ко всем на сцене и в зале. — Надо на сцене говорить «практически», то есть произносить слова, *нужные* данному человеку в данный миг его жизни. Тогда только слова получают свой вес, обретут ценность и потеряют дешевый, фальшивый блеск. Поняли?..

Когда я, будущая Мария Эстераг, не театрально «приблизительно», а *действительно* задала вопрос Вовси, будущему Ковачу: «А разве вам не заплатили за донос?» — вопрос зазвучал действительно «практически».

«Практически» Берсенева — не цветистое слово, но оно порождает ярчайшие и неожиданные расцветки интонаций артиста. Потому что «практически» — это подтекст, вскрытый актером и ставший очевидным для зрителей.

Я горячо благодарна Берсенева за его отеческое отношение ко мне как к актрисе, за его отеческое отношение к каждому создававшемуся коллективом

исполнителей сценическому образу. Я благодарна ему за Марию Эстераг — он очень способствовал ее жизни, благодарна за мать в пьесе «Салют, Испания!», за Анну Трощину в «Чудаке», за майора медицинской службы Анну Греч в «Так и будет».

Не смогу на этих страницах уместить все, что о Берсеневе написала жизнь в моем сердце, да, может быть, не следует деталями затемнять главное: никогда не становился Берсенев на котурны, на ходули — это чудное его свойство. Никогда не претендовал на особую исключительность, «феноменальность». Он не считал себя «теоретиком» искусства, а считал тем, чем был на самом деле, — практиком, то есть человеком, вооруженным достаточными теоретическими знаниями, чтобы под их защитой рискнуть на экспедиции в еще не освоенные области.

И в работе режиссера и в работе актера Берсенев был организован и в высшей степени дисциплинирован.

Мне кажется, что на формирование Берсенева как артиста и режиссера самое большое и самое непосредственное влияние оказал Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Владимир Иванович был первым, кто ролью следователя в «Живом трупe» дал Берсеневу возможность в право стать на подмостки сцены Московского Художественного театра.

Не так легко было из тогдашней провинции ступить на эти подмостки и в этом городе, — вспомнить хотя бы судьбу Василия Ивановича Качалова. И ни один из начинающих актеров не забыл той могущественной руки, что его перевела через высокий порог сцены Художественного театра. Станиславский мог сделать это внезапно, рывком, увлекшись новой и неожиданной для него индивидуальностью. Помню, как однажды, весь бледный от внутреннего волнения, Константин Сергеевич сказал об одном актере: «Боюсь, что он — гений!» Конечно, Станиславский словом «боюсь» меньше всего говорил о страхе, — он тревожился, что сияющая надежда на молодого актера может не сбыться, что черепки окажутся вместо жарцвета.

Владимир Иванович Немирович-Данченко в большинстве случаев свое первое впечатление от нового актера тщательно выверял. А поверив актеру, вел его дальше.

Берсеневу он поручил роль Верховенского-младшего в «Бесах» (не говорю о ценности всей постановки, а лишь о роли, сделавшей Берсенева известным театральной Москве).

Существовала среди актеров притча, в которой сравнивались между собой Станиславский и Немирович-Данченко. Станиславский-де, бесконечно обрадованный первым робким ростком будущего образа в актере, тут же будто требовал: «А где стебель? А где веточки? А где же цветы?» И, требуя быстрого роста и немедленного полного созревания образа, тянул росток в — вырывал его нетерпеливой рукой с корнем. Владимира Ивановича же сравнивали с осторожным садовником, который, сообразуясь со свойствами почвы, терпеливо растил молоденькие всходы образа.

Величайшее достоинство Владимира Ивановича в том, что он не нарушал

последовательности развития сценического образа, что он ценил силу своевременности.

Иван Николаевич преклонялся перед Станиславским, но своим учителем, как мне кажется, считал Владимира Ивановича Немировича-Данченко и его творческий метод взял в свою жизнь. Берсенев ни от себя самого, ни от актеров не требовал урожая, прежде чем не настанет июль и не созреет колос.

Это не значит, что Берсенев стоял за «умеренность и аккуратность», совсем нет! Он стоял за органичность сценической жизни образа и спектакля. Он ждал того, чего всегда ждет художник, — нового, впервые рожденного. *Он ждал нежданного*, того, что и есть творчество.

Театр имени Ленинского комсомола в годы Отечественной войны был эвакуирован в Среднюю Азию, в Фергану. Решили возобновить «Валенсианскую вдову». Это решение отчасти было вызвано и тем, что у нас были в полной сохранности костюмы спектакля. При распределении ролей оказалось, что костюм Камило есть, но нет самого Камило — московский исполнитель этой роли, Григорий Александрович Палин, ушел в ополчение.

После долгих, очень долгих колебаний Берсенев решился взять на себя роль Камило. Он знал, что между ним и ролью огромная возрастная дистанция. Колебания, терзания... Но другого выхода не было... Начались репетиции.

В Фергане состоялась премьера «Валенсианской вдовы», и птицей взлетел по высокой лестнице молодой и стройный Камило — Иван Николаевич Берсенев!

Не только мастерство актера, не только его вера и наивность скостили со счетов не один десяток лет, зажгли молодым блеском глаза Камило — Берсенева, сообщили теплоту и гибкость интонациям, затуманили чудесным хмелем юности его голову и сердце, нет, было еще другое, что сделало Берсенева в роли не молодящимся, но истинно молотым, — было еще страстное желание вдохнуть в образ мысль о том, что силы жизни неисчерпаемы, что будущее принадлежит людям, верящим в счастье. И пусть косвенно, но мысль эта перекликалась с тем, чем жил весь народ в трудные годы войны.

Казалось бы, нет ничего общего между героическим напряжением сил всего народа, защищавшего свое отечество, и образом влюбленного и беспечного юноши далеких-далеких веков далекой-далекой страны. Но общность эта все же возникала, ибо Берсенев — Камило стремился сказать зрителям, что человек могуществен, что жизнь полна радости и высокого смысла.

Драматический актер — композитор. Ведь кроме первого логического значения слов есть звучащие интонации. Ведь в каждом образе, создаваемом актером драматического театра, как и в партии оперного певца, есть свой лейтмотив — до слуха зрителей могут доходить (как сказано Гамлетом) «лады души». В годы испытаний, какие переживали наша страна и наш народ, закономерно было театру спектаклем высокой комедии говорить о непобедимой жизни.

Берсенев-актер... Вот мы, его товарищи, смотрим на него из зрительного зала. Он на сцене. Он репетирует...

В качестве режиссера я проработала с Берсеневым несколько ролей:

Дон-Гуана, Сирано де Бержерака, Федю Протасова в «Живом труп», Макферсона в «Русском вопросе» К. Симонова.

В роль Федора Протасова из-за болезни В. Соловьева он вступил молниеносно, в две репетиции. Мне было дорого, что Берсенев одобрил рисунок роли и динамику волевой партитуры. На этом взаимоотношения режиссера спектакля «Живой труп» с исполнителем главной роли почти кончились.

Работу над Макферсоном я не могу помянуть добром, а вот Берсенев — Сирано близок душе моей с самого начала работы и до ее конца.

Творчески мы были равнодушны друг к другу и чрезвычайно неровно дышали во время общей работы на сцене: то между нами полный мир, то разной силы и разных масштабов стычки. Не будем доискиваться, кто из нас преимущественно был в них виновен. Причиной споров были образ Сирано, расхождения в толковании поведения Сирано в некоторые моменты жизни образа. Мы оба любили этот образ, и оба хотели дать ему мощную силу жизни. Мы считали очень нужным, чтобы на глазах наших современников зажил этот острый и веселый герой. Пленительным казалось нам сочетание в пьесе Ростана и в самом Сирано комедии и героики.

Мы оба добивались «высокой температуры» борьбы Сирано — человека, поэта, философа — с косностью, бессмысленностью, бесчеловечностью его века.

«Пришли мои враги.
Я вам представлю их:
Вот — Равнодушие,
Подлость, Лицемерье...
Ну, кто еще там?
Я — не трус,
Я не сдаюсь по крайней
Мере, —
Я умираю, но дерусь...».

Берсенева и меня увлекало, что даже в предсмертные минуты жизни, не выпуская шпаги из рук, и Сирано де Бержерак остается поборником правды, чести, творчества, свободы, человеком неугасимой жизнерадостности. Он присягнул на верность правде и никогда не нарушил священной присяги. Искусно владеет Сирано пером, а к шпаге относится как к продолжению своей руки.

Берсенев хотел воплотить такого Сирано, какой знает не только труд и напряжение битвы с врагами, но ведает и счастье, и вдохновение, и упоение этим боем:

«Бывает в жизни все, бывает даже смерть,
Но надо жить, и надо сместь!»

Не в честном поединке разрешается вековечный спор между вельможей, носящим титул, и человеком, венчаным поэтическим гением, — руками наемных убийц пресекается жизнь Сирано де Бержерака.

И все же победа на стороне Сирано: последним вдохновением жизни он попирает смерть и час разлуки с Роксаной превращает в час свидания: «Навеки будет образ ваш последним образом поэта...»

Сирано Берсенева не разрешал себе, чтобы чувства, недостойные человека, безобразили его: он преодолевал ревность к Кристиану и становился верным другом своего счастливого соперника. Он находил в себе силы победить отчаяние, посмеяться над страданиями, которые несла с собой его неразделенная любовь к Роксане.

Ростан назвал свою пьесу «героической комедией» и вполне оправдал это жанровое определение: о глубине образа Сирано Ростан рассказал весело, о величии его — легко, о силе и мужестве — грациозно. Драматург не нахмурил бровей своему герою, Ростан — француз, а у его народа есть поговорка: «Французам для смеха и страданья не помеха».

Считал ли Берсенев своего героя французским Дон-Кихотом? Только отчасти. Сирано борется не с мельницами: равнодушие, подлость, лицемерие, компромисс — реальные пороки реальных людей.

«Благоразумные» называют таких, как Сирано, безумцами, в лучшем случае — чудаками. Но если Сирано де Бержерак и чудак, то такой, какие украшают жизнь.

Презирая границы, отмеренные мелкой мыслью, малодушием и бессилием, Сирано — Берсенев утверждал всем своим поведением великий смысл и радость жизни, могущество, достоинство и честь человека.

Образ Сирано де Бержерака был дорог Берсеневу весельем в минуты печали, вдохновением в часы опасностей, нерушимой верностью боевому оружию мысли, великим талантом настоящего человека — любить и ненавидеть.

Товарищи по спектаклю помнят, наверное, первый прогон первого акта в фойе театра.

Я пришла в театр за полчаса до репетиции. Меня позвали к телефону. Я услышала голос Ивана Николаевича: он сказал, что болен, что у него флюс, что щека безобразно распухла и что он не может прийти на репетицию.

Я была очень огорчена, даже раздосадована, но попыталась это скрыть.

Меня очень горячо интересовала предстоящая репетиция, я так ее ждала...

Иван Николаевич хорошо знал меня и эту мою досаду почувствовал и долго объяснял, насколько он болен. Когда же я наконец не только внешне, но и внутренне согласилась с отменой репетиции и готова была уже опустить телефонную трубку, он остановил меня:

— Постой! Постой! Фу ты! Что, народ весь собрался?

— Да.

— Как? Все здесь?

— Все.

— Ах ты, боже мой! Ну, я приду...

— Ты же болен! — выдавила я из себя, напрасно стремясь скрыть радость.

— Все равно приду.

И он пришел на репетицию. Вошел в фойе действительно обезображенный флюсом до неузнаваемости. Но как чудно репетировал он в то утро! Порозовело

лицо и... опухоль опала. Он хорошел на глазах.

Товарищи по окончании репетиции приветствовали Берсенева бурными аплодисментами, что случается не так уж часто.

Иван Николаевич был детски рад одобрению. Он обратился ко мне:

— Боль прошла, но она вернется, чувствую... Так говори скорей, что верно у меня в роли, а что не вышло.

Бывало так, что какое-то из моих репетиционных предложений выбывало его неприятие. Но бывали случаи, когда он признавал себя неправым. Так, например, в пятом акте Берсенев — Сирано, являясь на свидание к Роксане, намеревался подчеркнуть боль ранения.

Иван Николаевич вышел из-за кулис с палкой, шел медленно, как человек, теряющий сознание.

После окончания сцены он заметил мое недовольное, прямо скажу, надутое лицо.

— Ну что? — обратился он ко мне с глухим раздражением. — Чем ты недовольна? Чего ты хочешь от меня?

— Хочу, чтобы ты выбежал, как Ромео.

— Что? — переспросил он.

— Хочу, чтобы ты выбежал на свидание к Роксане, как Ромео.

Голос Ивана Николаевича, которым он произнес следующие фразы, звучал уже с явным раздражением:

— Ты понимаешь, что Сирано смертельно ранен? В голову ранен?! Тебе ясно, что он умирает? Ты понимаешь?

— Понимаю, — упорствовала я. — А понимаешь ли ты, что «Сирано де Бержерак» пьеса Ростана, а не Толстого, не Чехова? Понимаешь ли ты, что сейчас идет война, и те военные, которые придут в театр на наш спектакль, не захотят увидеть еще одну смерть от ран, а захотят увидеть на сцене, как наяву, что любовь сильнее смерти?

Берсенев задумался.

— Хорошо, я попробую.

Композитор Юрий Сергеевич Бирюков писал музыку для этого спектакля. Одна из мелодий носила условное название «Порыв».

Иван Николаевич обратился к пианистке и попросил ее сыграть «Порыв». Он репетировал Сира по в черном шелковом плаще. И вот вместе с первыми бурными звуками музыки он вылетел, вылетел не из-за кулис, нет, а из аллеи монастырского парка на субботнее свидание к Роксане. Он заставил нас всех забыть неприглядность репетиционной выгородки. Жизнь своего сценического образа Берсенев превратил поэтический вымысел в достоверность.

Как странно, что именно Берсенев, такой красивый, так понял трагедию человека, почитавшего себя уродом, отказавшего себе во всем, что может человек считать счастьем, во всем, кроме незапятнанности совести.

Я не забуду, как Берсенев произносил заключительный монолог Сирано о Париже. О любви к Парижу так страстно-лирически говорил Берсенев — Сирано потому, что так любил он... Москву.

Слишком долго рассказывать, как все было в этом спектакле. Конечно, были

в игре Берсенева спады и белые места: он сам это прекрасно понимал и сознавался, что нельзя весь спектакль играть вдохновенно, — это утопия.

В спектакле может быть несколько вдохновенных минут, и за то — низкий поклон артисту. Я смею утверждать, что Берсенева знал такие минуты творческого вдохновения и умел делиться ими со зрительным залом.

Так могло быть потому, что Берсенева читал труд, что стремился освоить внутреннюю технику сценического искусства, что не уставал работать над собой, что умел создавать деловые и творческие условия репетиций.

После премьеры спектакля «Сирано де Бержерак» Иван Николаевич, счастливый результатами нашего с ним совместного напряженного и, мне кажется, подлинно творческого труда, послал мне удивительно приветливую записку.

Недавно эта записка попала мне на глаза. Я перечла ее. Много всколыхнулось в душе, в особенности тронули меня последние строки: «Плохое забудь, а доброе помни!» Показалось, что он сейчас обращается ко мне с этой просьбой... А я и без просьбы помню его добром за его доброе. А плохое, по логике вещей, хранить бессмысленно.

Иван Николаевич иногда цитировал строки:

«Грехи людей мы режем на металле,
Их доблести мы чертим на воде».

Надо сказать, что грехи и доблести Берсенева выразились в нем крупно, четко, рельефно.

Страстный и сложный был человек!

Я была участницей дебюта Берсенева на московской сцене и спектакля, последнего в его жизни.

Дата первого выступления Берсенева на прославленных подмостках МХТ — 23 сентября 1911 года. В этот вечер состоялась премьера пьесы Льва Толстого «Живой труп».

Дебют молодого артиста (он исполнял роль следователя) был чрезвычайно удачен. Берсенева одобрили великие основатели МХТ — Станиславский и Немирович-Данченко. К нему приветливо отнесся и зрительный зал той знаменательной премьеры.

В тот вечер в последней, двенадцатой, картине «Живого трупа» я исполняла немую роль гувернантки (это было тоже мое первое выступление на сцене МХТ). Мне самой не довелось в этом «образе» достигнуть какого бы то ни было успеха, но Ивана Николаевича Берсенева я помню в дни после премьеры: он сиял, горел, искрился! Все в нем блестело: и черные, как агат, волосы и белые зубы, в особенности сияли его синие глаза — в них выражался весь жар его молодого счастья, вся радость первой московской победы.

12 июня 1951 года народный артист Советского Союза Иван Николаевич Берсенева на сцене Театра имени Ленинского комсомола в последний раз в жизни исполнил роль Федора Протасова в той же пьесе Толстого «Живой труп».

Иван Николаевич играл в этот вечер уже смертельно больной, но, теряя

сознание за кулисами, на сцену, к людям зрительного зала и к товарищам — партнерам по спектаклю — он выходил воодушевленным. И могущественным.

Рассказывали, что умирающего Юрьева носили в кресле по всему театру, что он целовал стены, в которых прошла его жизнь.

Правда ли это, не знаю, но, даже если это неправда, все равно рассказ глубоко волнует.

Берснев поступил иначе: часы прощания со сценой он превратил в часы свидания с ней.

Он играл в тот вечер изумительно. Он смог это сделать потому, что его любовь, его страсть к искусству поглотили мучительные тревоги смертельно больного человека, и потому, что зрители в зале с лихвой возвращали ему те силы, что он отдавал спектаклю.

Вечер его последнего выступления был вечером его артистического триумфа. С особой силой отведать он святую и щедрую радость творчества.

Таким он мог быть...

«Фиалочка»

Станиславский так определял талант: «Это — огонь, и задавить его невозможно, не потому, что не хватило бы огнетушителей, а потому, что талант — это сердце человека, его суть, его сила жить».

Творчество Софьи Владимировны Гиацинтовой дает право это чудесное определение таланта отнести к ней, тем более, что с первых шагов «Сонечки Гиацинтовой» на сцене Московского Художественного театра Станиславский отнесся с доверием к будущей актрисе.

Гиацинтова пошла на сцену по призванию. Призвание не позволяет ей терять голову в дни творческих поражений, а в дни блестящих успехов избавляет ее от головокружений, — она помнит, как вглядывался Станиславский в лица актеров после их успеха в той или иной роли, помнит интонацию, с какой он произносил: «Не зазнавайтесь! Не зазнавайтесь!»

Гиацинтова — реалистка, это не подлежит сомнению.

Ее творческая совесть не запятнана пустыми и причудливыми изысками формализма, ни одно из ее сценических творений не изуродовано, не опошлено натурализмом. Артистка верна реализму как возможности самого ясного, сильного, правдивого, поэтического отображения искусством живой действительности.

Образы Гиацинтовой всегда жизненны, конкретны, индивидуальны, но они не звучат «частным случаем», а говорят о многих и многом. Они вызывают в зрителях воспоминания, стремления, мечты.

Я помню, как любила Гиацинтову театральная Москва в «Двенадцатой ночи».

В Марии — Гиацинтовой — озорной, отчаянной — была хмельная и светлая радость жизни. В этой роли сочетала она смелость с чистотой молодости, дерзость — с наивностью.

А как она смеялась! Гиацинтова была автором смеха Марии, — его не написал Шекспир.

Этим смехом Марии актриса славословила жизнь. Все в Марии казалось бездумным, но мы, ее товарищи, знали, как много дум передумала, как много труда положила Гиацинтова, чтобы создать образ, достойный Шекспира. И в ранней молодости, на заре театральной жизни, были ведомы Гиацинтовой те мучительные, терзающие, но чудные тревоги поисков, создания небывшего, какими благословенна судьба истинного художника. Опыт прошедших лет она считает базой, с которой можно начинать поиски нового.

В каждой новой роли она ценит то, чего не было в ролях предыдущих, долго, настойчиво накапливает знания об образе, чтобы дожидаться секунд внезапных прозрений.

Она в огромной степени владеет искусством сценического перевоплощения.

На пожелтевшей от лет газетной странице высказано мнение одного театрального критика об исполнении Гиацинтовой роли Нелли в инсценировке

«Униженных и оскорбленных» Достоевского. Критик поощряет исполнение Гиацинтовой, но задает вопрос: кого после спектакля будет вспоминать зритель? Образ? Или актрису?

Ответ ясен: если актер сумел постичь в образе основное, вскрыть его сокровенное, то зритель бережно уносит из театра живое восприятие и художественного творения и его творца.

Гиацинтова — сценический автор той Нелли, что явилась перед зрителями худеньким подростком с такими печальными, такими недетскими глазами. Она не жаловалась, не плакалась — с мужеством несла ее Нелли горести, непосильные юности, и тем становилась суровым укором всему строю романовской России.

Гиацинтова стремится к тому, чтобы ее сценические создания были как можно менее сходны с ней самой, чтобы они жили своей неповторимой и как бы независимой от актрисы жизнью. Она не мыслит сценического образа без характера и характерности, избегает самоповторения. Но ценно в лицедействе Гиацинтовой то, что, создавая разных, она, как творец, остается сама собой.

Работая над самым ей дорогим, мне кажется, образом Норы, Гиацинтова писала: «Я буду играть, как могу, как актриса моего века, моей страны, моего мировоззрения и моих способностей».

В этих нескольких строчках — ее автопортрет, ее автопризнание. И то и другое соответствует истине.

Чем же сильна актриса Гиацинтова? Каковы лучшие ее качества?

Ее искусство мужественно-действенно, хотя сама Гиацинтова женственна и «вечно женственное» — содержание ее ролей.

Да, она была так изящна в Норе, в особенности в итальянском костюме, что ре можно было настать «куколкой». Казалось, так легко могла бы она разбиться при небрежном с ней обращении.

Ибсен логикой драматурга приказывает Норе не сломиться от внезапных бурь и ужасных открытой и выводит Нору из «кукольного дома» в жизнь. Гиацинтова, подчиняясь велению драматурга, выполнила его приказ инициативно, по-гиацинтовски. «Исход» ее Норы из дома Гельмера был закономерен, неизбежен.

В третьем акте она сбрасывала маскарадные костюмы «белочки», «птички», «жаворонка», напаянные на ее душу отцом и мужем, и становилась той, кем была поистине, но кого не знали в ней ни отец, ни муж, а может быть и она сама, — человеком сильной воли, гневно восставшим против лжи и лицемерия. Гиацинтова не прибегала к сентиментальным краскам. Она вообще презирует слезливость всяческую, а сценическую — и вовсе отвергает категорически.

И жизнь Норы Гиацинтова выразила как жизнь катастрофическую, как трагедию, но трагедию в высшей степени оптимистическую.

Стоит перечесть хотя бы несколько рецензий об игре Гиацинтовой — там почти единогласно отмечается ее высокое актерское мастерство. Ее работа именуется ажурной, тонкой, ювелирной, виртуозной, филигранной, и это не лесть: но мне кажется, что самое сильное в Гиацинтовой — это ее страстная приверженность мысли, непреодолимое стремление делиться большой, всем

нужной мыслью со зрительным залом. Художник, она мыслит, но не «мудрит». Она любит театр за его пользу и прелесть, за то, что театр может иметь такое радостное и торжественное значение для его зрителей.

Гиацинтова неутомима в наблюдении жизни и людей, но она доверяется и «парусу фантазии».

В дни репетиций, в «дни творений» она мобилизуется в работе и бывает чудесно отважной.

Гиацинтова быстро ориентируется в месте и времени действия, что придает убедительность ее героиням.

Помню, как начала она первую репетицию пьесы «Семья Ферелли теряет покой». Она вышла на сцену и вывела за собой подлинную жизнь. Она поверила в свои шаги по сцене, в то, что трое молодых актеров, следовавших за ней, — два ее сына и дочь, поверила своим первым словам, звуку своего голоса и заставила нас вступить с ней во взаимодействие.

Гиацинтова бежит от сентиментальности, елейности, ретуши, всегда ищет действия, динамики, что так часто делает ее поистине неотразимой.

Когда я увидела впервые Софью Владимировну в образе Марии Александровны Ульяновой, меня охватило необыкновенное чувство волнения и благодарности артистке Гиацинтовой. Она шаг за шагом дошла до постижения образа героического мужества, она с простотой изумительной, с простотой целомудренной выразила духовную высоту матери величайшего человека.

Перо современника

Когда, еще юношей, Константин Симонов принес в Театр имени Ленинского комсомола свою «Историю одной любви», почти единодушно признали мы в его пьесе всходы таланта драматурга.

Когда принес он нам «Парня из нашего города», весь театр пришел к радостному убеждению, что эта пьеса написана парнем нашей земли и нашего времени.

Каждый приход Симонова с новой пьесой одарял театр доброй надеждой на будущий спектакль.

В этом процессе Симонов принимал самое живое участие. Он пылко увлекался театром, и наши совместные с ним репетиции были поистине творческими. В нем жила воля к победе, это привлекало к нему актеров. Пусть я употреблю сейчас несуразное слово, но именно оно мне нужно: нравственным был Симонов в труде творения спектакля, и это его душевное качество в союзе с талантом и необычайной энергией активизировало нашу общую работу. Он знал цену радостной сосредоточенности, «без морщин на челе», как знал могущество фантазии, без которой пьеса никогда не станет спектаклем.

Замечательная атмосфера непринужденности создавалась на репетициях: ни раздражения, ни усталости, ни мелочных обид, ни переругивания актеров — ничего, что бывает на репетициях-повторениях. Это были репетиции исканий, а значит общее рвение вжиться не только в роли, но в пьесу, стремление постигнуть и выразить в должной форме ее идею.

Симонов — земной человек; закономерно, что он любит себя в искусстве, любит успех и ищет его, и все же эта эгоистическая любовь его неразлучна с любовью к искусству в себе. С призыванием к искусству совмещаются эти два противоположных чувствования.

Своими пьесами он способствовал росту Театра имени Ленинского комсомола. Мне кажется, он их начинал не за письменным столом, хотя стол и удобное к нему кресло имеется. Такое сложилось впечатление, что за свой письменный стол он садился, только получив из действительности яркие, сильные впечатления: от факта, человека, события?.. И хранил эти впечатления в себе, радуясь им и тревожась их разбросанностью. Но вот впечатления как-то группируются и требуют от автора выражения их существования. И тогда Симонов или диктует налету стенографистке что на ум придет, или заносит обрывки будущей пьесы в свою записную книжку — так мне кажется, а если все не так, то Константин Михайлович должен простить меня, — самым ценным в драматургии Симонова я считаю то, что из жизни он брад темы своих пьес и жизни их отдавал.

Перо Симонова — перо современника. Свою жизнь и творчество кровно сливает он с жизнью народа во всем ее течении. Никогда он не ставил знака завершенности себе, драматургу: время не терпит остановки.

Беспредельным бывало волнение Симонова перед каждой премьерой, но это

не было смятением себялюбца, но тревогой художника слова и мысли: есть ли право у его пьесы стать спектаклем *сегодня*? То есть будет ли в премьерe миг, когда пьеса коснется глубины души зрительного зала?

Такие моменты в спектаклях Симонова были. Кто забудет смерть Бурмина в «Парне из нашего города», трагически и с такой высокой простотой выраженной жизнерадостным актером Ростиславом Пляттом?

Редко сейчас вижу я Константина Михайловича, а «видеть» совсем не значит «встретить». Несколько лет назад в Центральном Доме актера он читал свою пьесу «Четвертый». Я пришла на это чтение. Все было иначе, чем тогда, давно, и все же не ушло и сходство. Не было ревности во мне к театру «Современник», но больно, что наше творческое единение с Константином Симоновым стало далеким прошлым. Но раз было больно, значит, крепко помнится это дорогое прошлое.

Как-то он предложил мне, непьющей, выпить за нашу «трудную дружбу», на что я согласилась: точно его определение наших творческих взаимоотношений.

Я ставила две пьесы Симонова: «Под каштанами Праги» и «Русский вопрос». Почти совсем светло помнится мне моя режиссерская работа над «Под каштанами Праги», но тяжел был мой труд над «Русским вопросом», настолько тяжел, что не стоит вспоминать это время более подробно, тем более что проходят и слабнут тяжелые воспоминания, но не позволяешь исчезнуть ничему тому, что было человеческим, добрым, светлым. Именно это, как актриса, помню я о Симонове.

В эвакуации (в Фергане), в пьесе «Парень из нашего города», за отсутствием Н. А. Делекторской, первой и хорошей исполнительницы, я сыграла роль мадемуазель Сюлли, бывшей гувернантки, а теперь преподавательницы французского языка у военных курсантов. На склоне жизни счастлива она: забыты чужие и холодные дома, ответственность за чужих детей. Теперь этот поселок стал ей родным, а ее взрослые ученики, несмотря на ужасное произношение, будто стали ей сыновьями, дающими смысл и движение жизни. И уже не тоскует она о покинутом родном доме, а лишь вспоминает его с любовью. Теперь у нее есть свое место под солнцем.

Редко со мной бывает подобное, — почти с радостью слушаю я по радио сцену между мадемуазель Сюлли те Сергеем Лукониным: она. Сюлли, щебечет, как весенняя птица, потому что в осень жизни впервые ощутила себя счастливой, а труд свой признанным. И как непохожи эти молодые русские парни на капризных и болезненных детей богатых домов! Ее ценят эти парни городов и сел России, больше — любят ее!

Корысть — низкое чувство, но есть корысть священная, и мне свойственна она: как актриса, ждала и жду до сих пор счастья в творчестве, жду от драматургов, что оглянутся они на актрису Серафиму Бирман и подарят ей Синюю птицу — роль, жизнью которой будет счастлива она на многие годы!

Такую роль когда-то подарил мне драматург Константин Симонов — это образ Анны Георгиевны Греч в пьесе «Так и будет».

Недавно я зашла в мастерскую обуви забрать свою туфлю из починки, — хотите верьте, хотите нет, но вдруг ко мне потянулась седая женщина пониже

меня ростом и прошептала: «Помню вашу Анну Греч, дорогая вы моя!» И немедленно к спине моей прислонилась другая старушка: «Да-да-да!» Такое не часто бывает со мной. Но если меня незнакомые изредка остановят на улице, то большей частью вспоминают Вассу Железнову и Анну Греч. По-хорошему ко мне пристрастны женщины пожилые и старье; вероятно, я в чем-то утешаю их, исполняя образы нелегкой судьбы. Это радует меня и глубоко волнует. В том, что я сейчас пишу об этом, нет ни тени бахвальства: я благодарю, земно благодарю за поддержку.

Надо же было случиться, что в дни, когда я в уме складываю слова благодарности Симонову, меня две женщины моего возраста благодарили за Анну Греч, а я их благодарность, скрепленную моим чувством к Симонову, возвращаю ему.

Трудно втиснуть мир пьесы в узость короткого пересказа 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. Весной 1941 года он отправил жену и маленькую дочь в Друскеники — пограничный курорт. И потерял их навсегда — война!

На фронте Савельев был тяжело ранен, но возвращен к жизни военным хирургом Анной Георгиевной Греч.

Во время кратких отпусков Савельев не заглядывает в свою заброшенную московскую квартиру — боится ее мертвой пустоты. Но в один из своих приездов, не найдя пристанища в гостинице, принужден вспомнить, что есть у него «пепелище». Ключ от квартиры у него сохранился, 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. Выхода нет. Остается.

И случается то, что так легко может случиться, если печален хороший человек, а молодая хорошая девушка хочет его заставить вновь улыбнуться жизни.

У Ольги возникает чувство к Савельеву. Оно взаимно, но Савельев таит свое чувство, считает себя отжившим. «У меня седая голова»... Но Ольга не признает его старости: «Я не вижу у вас ни одного седого волоса!..»

И для Анны Георгиевны Греч многое значит Савельев... Можно ли с полной уверенностью сказать, что она любит его? Нет.

Можно ли утверждать обратное? Тоже нет.

Ясно ли зрителям, почему букет гладиолусов в планшете майора медицинской службы Анны Георгиевны Греч, когда приходит она навестить Дмитрия Ивановича Савельева? Просто ли, переходя площадь, остановилась, привлеченная красками цветов позднего лета, и для себя ли покупает их Анна Георгиевна?

А если для Савельева, то в каком качестве преподносятся ему цветы?

От врача — пациенту?

От друга — другу?

Или как-нибудь иначе?

Не об одном Савельеве ведь, а и о себе говорит Анна Георгиевна Ольге: «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 эту возможность счастья, то все еще думает, что ему это только кажется. Страшно ошибиться. Подумать — да, а потом увидеть — нет».

Зрители спектакля «Так и будет» узнали, конечно, кому предназначались цветы, принесенные пожилой седоватой женщиной, хотя планшет с цветами долго остается лежать на письменном столе.

Конечно, Савельев рад мне, врачу, вернувшему его к жизни. Конечно, он друг мне. Конечно, как друг он любит меня.

Несколько шагов по комнате делают они вместе.

Но стук! И молодой женский голос: «Можно?» Я чувствовала, как рука Савельева (И. Н. Берсенева) «покидает» мою руку...

Не знаю, понимал ли Берсенев, игравший Савельева, жестокое красноречие этого движения?

Как он смотрит на эту молодую девушку! (Ольгу играла Валентина Серова. Я считала Ольгу ее лучшей ролью.) Нас знакомят.

«Ольга. Дмитрий Иванович вчера так воинственно говорил о вас: “Мой друг майор”...

Г р е ч Что, вы представили себе меня гвардейцем с усами?»

Я вынимала маленькую пудреницу и пудрила нос со словами из пушкинского «Гусара»: «Скребницей чистил он коня».

Любовь, даже едва возникшая, все же видится, слышится, чувствуется. Я — Анна Греч — уже знаю, что здесь лишняя. Не надо было мне оставаться, пить чай со всеми вместе, не надо мне принимать участие в общем разговоре... Не надо! А тут еще пришел полковник Иванов и брякнул: «Оля, слушайте, выходите за него (за Савельева. — С. Б.) замуж!» (Из моих рук падала чайная ложечка.) Анна! Держись! Какое отношение к тебе может иметь эта шутка? Никакого. И я держусь!

Но как хорошо, что является возможность уйти отсюда под самым простым предлогом: за полковником Ивановым пришла машина. «Петр Иванович, подбросите меня на машине?..».

(У Симонова Греч говорила полковнику Иванову «ты», я же обратилась к нему на «вы».)

«Ольга (к Греч). И вы уезжаете?»

А я в это время замечала цветы, оставленные мною на письменном столе. Вопрос Ольги требовал ответа. Я быстро отвечала: «Да», — извлекала цветы из планшета и, подумав мгновение, оставляла их у детской фотографии, вероятно, погибшей в войну дочки Савельева. (Воронцовы сохраняли в целости все вещи, бумаги и фотографии Савельева.)

Я была уже у дверей, когда останавливала меня мольба в голосе Ольги: «Не уезжайте!»

«Что?» — вырывалось у меня.

«Ольга. Не уезжайте... Мне так хочется поговорить с вами.

Греч. С удовольствием, но... у меня завтра уж очень рано госпиталь...
Надо поработать, подготовиться...».

На лице Ольги — Серовой отражалась горечь обиды.

«Греч. Но я буду здесь не раз, пока Дмитрий Иванович в Москве.

Ольга. А ко мне?..

Греч. Что?!

Ольга. Ко мне придете?

Греч. К вам?!

Ольга. Придете?»

Я вглядывалась 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.

Человек и актриса, я представляла, что должна была испытывать Анна Георгиевна, сидя в машине с говорливым полковником Ивановым: он все говорил, спрашивал громким голосом, она должна была ему отвечать, и отвечала впопад на то, что почти не достигало ее сознания. Сердце было охвачено болью, острой, нестерпимой... Разве надежды спрашивают разрешения? Разве они считаются с кем и 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, тем более что в роли Анны Греч впервые за всю сценическую жизнь надела я военную форму. Гимнастерку и юбку мне сшили в костюмерной театра, а шинель достали подлинную, солдатского сукна, — как важно это было для меня!

Мы начали работу над пьесой «Так и будет» в 1944 году. Победа была близкой, но шли еще тяжелые бои. Солдатское сукно шинели не могло не вызывать во мне душевного подъема. Еще в работе «за столом» я решила, 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 волновала нас тема пьесы, и очень хотелось выразить ее со сцены жизненно.

Постановщик спектакля Берсенев — реалистический художник. Он не выносил отрыва от земли, даже если речь шла о самом-самом возвышенном.

Мы не захотели становиться на котурны, мы хотели достигнуть достоверности высокого в его строгой простоте.

Об этом думали 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, к этому стремились и наши «штатские»: Вовси — профессор Воронцов, Серова — Ольга, Кручинина — тетя Саша, Вайншельбаум — домоуправ Чижов.

Симонов вносил в нашу работу над пьесой живое ощущение времени: он

приезжал в Москву на наши репетиции прямо с фронта и, побыв с нами два-три дня, снова возвращался на фронт.

Мы *верили* нашему драматургу. Мы хотели по-настоящему зажить жизнью людей, созданных драматургическим дарованием Симонова. Будто бы донельзя прост сюжет пьесы, но нет, что-то такое человеческое и поэтическое было в ней, что спектакль «Так и будет» жил долго, сильно, навсегда молодо.

Это ничего, что в прессе не выразили особой симпатии ни пьесе, ни спектаклю. Мы не дрогнули — любили пьесу и спектакль, и зрители большей частью любили нас.

Никогда не забуду одного нашего зрителя — Михаила Гаркави. Он в слезах пришел к нам за кулисы после одного из представлений, был до невозможности взволнован. Плакал человек, привыкший в жизни остротами гнать горе. И вдруг — слезы! Почему? Потому что без напыщенности, без театрального пафоса одиннадцать актеров говорили своими образами о всенародном: о горячем патриотизме советских людей, об их воле к жизни, об их стойкости в сопротивлении унынию. С улыбкой радости спектакль говорил о мощи народа — на фронте и в тылу.

Имею право это утверждать — без ощущения такой «сверхзадачи» мы не могли бы так живо играть пьесу сотни раз, мы бы неминуемо остыли и механически повторяли бы отжившие движения, теребили бы умершие чувства.

Возвращусь 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. 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, может быть, даже страшно, но Анна Греч утверждает, что «раны затягиваются», что таков «благословенный закон жизни».

Должна сказать, что кое в чем, как бы совсем незначительном, но для меня чрезвычайно важном, я не согласилась с Симоновым и с Берсеневым, — не согласилась, что Греч курит, что она может сказать Савельеву: «Будь любезным кавалером!»

Вызывало мой протест и то, что на замечание Савельева: «А я думал, ты хоть тут, в Москве, в штатском» — Греч отвечала: «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 ей: «Верю, девочка», — а после короткой паузы говорила: «Во всяком случае, я *хочу* верить».

И Симонов и Берсенев с удивительной легкостью пошли мне навстречу и не рассердились, когда я им высказала, что оба они, такие удачливые, не способны оценить красоты и силы душевной немолодой и некрасивой женщины, и потому беру ее под свою защиту.

Как женщина и актриса, я решила не показывать Анну Греч пораженной несбывшейся надеждой на счастье, но привести ее со сцены к людям зрительного зала победительной, сильной, мужественной. Мне помогла к этому прийти 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.

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: 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 героине какая-то особа из пьесы Чирикова или Найденова: безнадежно в кого-то влюбленная, она занудливо 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.

В империалистическую войну 1914 года я «сестрой», вместе с другими молодыми артистками Художественного театра работала в военном госпитале. Это мне (хоть и в самой крошечной степени) позволило испытать чувство целителя: помню, как при перевязке загрязненной раны в нас, «сестрах МХТ», рождалось особое чувство, так похожее на творчество. Так хотелось скорее 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 бы сливалась с той, кто под обстрелом склоняется над истерзанными телами, 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 солдатской шинели и в кирзовых сапогах.

Нелюбимой, нежеланной не явится она на глаза людей, не унижит и себя постоянными мыслями, что нелюбима.

Она понимает: прошло ее время быть любимой, нет у нее для этого данных. И в этом бесстрашном понимании — вечно женственное в цвету. Оно и в том, что она добивается счастья Савельева, помогая Ольге вывести его из душевного

мрака.

Еще за чаем в первое свое появление в квартире Савельева, помешивая ложечкой в стакане, Анна Греч замечает: «А главное, ему (Савельеву) счастливым быть идет».

Музыкальная тема Греч — не элегия, нет! Марш, военный марш — вот ее жизненный шаг.

Я так любила образ этой женщины, презиравшей 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 женщины — спасибо ей!

Спасибо драматургу Константину Симонову: из широкой жизни приносил он в театр свои пьесы, и потому так широко жилось нам в них.

Будто это было вчера, так мне помнится репетиция правил поведения нас, москвичей, в случае фашистского воздушного налета. Мы были предупреждены, что такого-то числа, в такой-то час будет объявлена радиодиктором воздушная тревога, но когда раздался пронзительный, зловещий вопль сирены, я чуть не крикнула.

По-моему, никто из группы людей, спускающихся в бомбоубежище с верхних этажей дома, не верил, что это все — и сирена и голос диктора — только репетиция.

Лестница была темной, а спускались по ней так ловко, как по освещенной, и никто не споткнулся, никто не нарушил тишины, кроме сирены — предвестницы страданий. Стихла и сирена... И как-то гармонично влился в эту странную тишину старческий женский, торжественно бесстрастный голос:

— Гляди, как тихо... ни свар, ни попреков... ни драки какой... тишь да тишь... Ага! Как в Евангелии говорится: «Вострубит бо!...»

Воздушная тревога на самом деле была только своего рода репетицией. Мы вернулись в свои квартиры. Был включен свет, все было, как всегда.

Да. Мебель оставалась на своих обычных местах, но мы в свои обиталища вернулись не такими, как всегда: сиропы и голос диктора, в котором слышалась дрожь, провели непроходимую черту между тем нашим существованием, каким оно было до первой пробной военной тревоги, и той жизнью, какой она станет, когда завтра или послезавтра: «Граждане! Воздушная тревога!» — уже не будет репетицией.

И они начались, не дни, не месяцы, не год — годы народного бедствия, народного сопротивления насилию. Да. Народ не терпел. Он скрепился, знал, что иначе не выжить, не преодолеть врага, не дожидаться победы.

Будто все приняли закон, что все мрачные думы, все слезы, все разлуки при себе оставить, не идти с жалобой к другому человеку: у него те же страдания, — крепись!

Подобно всем советским людям, решившим «защитным цветом сдержанности» закрыть страдания, иногда доходящие до отчаяния, мы, советские актеры, как граждане и работники искусства, признали сдержанность выражения огромных человеческих чувств высшим красноречием сцены.

Для того чтобы не отойти от темы, приведу один лишь пример, тем более, что этот пример имеет касательство к Константину Симонову, к его пьесе «Парень из нашего города» и к исполнителю роли Аркадия Бурмина — Ростиславу Плятту.

Никто не удивился, что роль Бурмина, застенчивого, нерешительного, неуклюжего человека, досталась жизнерадостному, общительному Плятту, великолепному характерному актеру. Никто не удивлялся этому распределению ролей, пока Аркадий Бурмин Плятта жил в мирное время: он был трогателен и обаятелен. Но никто не мог предположить в нем того большого и горячего сердца, велением которого этот абсолютно штатский человек включился в бой под Халхин-Голом и там нашел свою смерть...

Когда я увидела Плятта в этой суеде боя, когда он появился перед нами смертельно раненным, я пережила огромную радость — поверила в чудо нашей профессии, в магию и правду театра.

Кто из тех тысяч, что побывали на этом спектакле, забудет Аркадия Бурмина, не Плятта, а именно Аркадия Бурмина, с которым встретились только на сцене, ни разу не пожав ему руку в действительности?

Кто, познакомившись с Аркадием Бурминым в первой половине его жизни, не ошеломился, увидя его после боя?

Чье сердце не дрогнуло, сострадая ему, умирающему, и не поклонилось его душевной силе?

Ведь Аркадий Бурмин не жил на свете, хотя годы его жизни прибавлялись регулярно. Он себя, недотепу, — не принимал за достойного быть счастливым, он не верил в счастье с любимой, существовал, удовлетворяясь радостью близких ему людей, и вот, не зная жизни, познал разлуку с ней. И смерть свою ощутил единственным настоящим свершением своей жизни.

Так я прочла прекрасное побледневшее лицо Аркадия Бурмина, спокойное, величавое, счастливое...

Думаю, что и Плятт в эти финальные минуты жизни образа постиг ни с чем не сравнимую радость неоспоримости бытия на сцене.

Как много народу столпилось у входа в Центральный Дом литераторов! Будто сегодня вечером вся Москва хочет там быть! Так оно и есть: сегодня вечером там празднуется пятидесятилетие Константина Симонова — писателя, драматурга, поэта, военного журналиста.

Вхожу в зал. Сажусь на свое место. Но, еще идя по залу, глаз не могу оторвать от сцены, от зрелища, невиданного мною за всю жизнь: на сцене — в ряд кресла; в креслах — маршалы, генералы, полководцы Великой Отечественной войны. Звезды и ордена на груди каждого из них слились в одну сверкающую широкую полосу — по ней можно читать историю всех выигранных сражений в смертном бою с фашизмом.

Начинаются их выступления — немногоречивые, несладкоречивые, но в каждом слове вес и сила.

Они говорят о военных заслугах полковника Симонова: они встречали его на всех фронтах, самых северных и самых южных, на переднем крае.

Они называли Константина Михайловича Симонова *воином*.

Что может быть выше этого звания?

Встреча с Прокофьевым

Работа Мейерхольда над сценическим воплощением новой оперы Прокофьева, «Семен Котко», была прервана... Тяжко переживал Оперный театр имени К. С. Станиславского внезапность катастрофы. Как быть? Временно законсервировать постановку? Но это было бы виной не только перед Сергеем Прокофьевым, но и перед всем оперным искусством.

Решили искать выход из создавшегося положения.

Видные оперные и театральные режиссеры заняты у себя в театрах, к тому же спектакль, в основном намеченный Мейерхольдом, вряд ли мог вызвать у них волнение и интерес творческих открытий. А время шло... И вот (до сих пор не знаю, кто и почему) выдвинули мою кандидатуру. Да, она была выдвинута по согласованию с композитором, утверждена театром. Официальное предложение пришло ко мне в Кисловодск, где я проводила свой летний отпуск. Оно ошеломило меня — неужели тому причиной было, что за год до всего происходившего с великой помощью Б. Хайкина и режиссера Н. Горяинова я поставила в Малом оперном театре в Ленинграде оперу «Мать» молодого композитора В. Желобинского, хорошо принятую Ленинградом?!

Покой санаторной жизни был нарушен: воображение уводило меня из границ небольшой палаты (меблировка которой была доведена до больничного минимума) далеко, в бескрайний мир.

Но что воображение? Разве действительность порой не фантастичней мечтаний?

Разве не поразительно, что это лето и Прокофьев проводил в Кисловодске? И вот он вошел в мою санаторную палату. Как не похож он на самого себя, того, кто в безупречном фраке дирижирует симфоническим оркестром в Большом зале консерватории! Сейчас он будто отбросил свою обычную — элегантность. Что за головной убор! Какая-то прозрачная кепка, по форме напоминающая жокейскую каскетку!

Своим поведением Прокофьев выразил полное небрежение ко всем условностям, ко всем «конвенансам»: и поздоровался как-то мимоходом и кепки не снял. Не сказал даже несколько самых необходимых слов, чем привел меня в состояние недоумения. Я ждала: что же дальше?

А дальше он с какой-то внезапной решимостью схватил оба стула, быстро приставил их к кровати, на один из них сел сам, повелительным жестом указал мне на другой. Я подчинилась.

Маленькая пауза — он простер свои руки над кроватью, как над клавиатурой концертного рояля... Раздалась увертюра к опере «Семен Котко».

Прокофьев пел за всех действующих лиц, пел за оркестр, выражая его мощь движениями властных рук пианиста, а нежность оркестрового звучания — легкими, почти воздушными касаниями пальцев.

Не знаю, долго ли, коротко ли все это было. Чрезвычайное не считается с обыденным. Напрасно: обыденность умеет отстаивать нерушимость своей

прерогативы — в дверь стучали, стучали, очевидно, уже давно: в стуке слышалось раздражение, доходящее до негодования...

Я вышла. За порогом стояла медицинская сестра, лицо ее было в красных пятнах: «Что у вас тут? Кто это мычит? Бубнит одно и то же? И кровать скрипит! Не нарушайте порядка! Вы в санатории!» Разговор с администрацией был передан мною Сергею Сергеевичу с соответственной, разумеется, редактурой, но он все же был в ярости. И в ярости ушел.

Этот приход Прокофьева, собственно, был нашим первым и самым незабываемым свиданием. Несколько раз я видела его на теннисной площадке санатория, но в азарте игры он не замечал меня.

К Прокофьеву неприменимы какие бы то ни было обычные мерки, а я и не претендовала на его «любезность»: в нашу первую встречу он, замкнутый, такой, мне казалось, надменный, со щедростью необыкновенной поделился со мной своим самым сокровенным. Чего же мне больше?

Такие, как Прокофьев, исключительно одаренные люди, не нуждаются в красноречии, они вняты сами собой. В ту первую встречу я поняла, как страстно жаждал он сценического звучания своей оперы.

Но, бог мой, как сложно новое его творение, каких сил, сколько труда потребует оно от режиссера! Я ощутила всю ответственность, что ляжет на мои, как оперного режиссера, совсем неопытные плечи. Я не сомневалась ни на минуту, что в работе над «Семеном Котко» Прокофьев потребует мастерства и творческого горения от дирижера, режиссера, художника, от исполнителей всех партий, и страх овладел моей душой... Почему же я решилась все-таки на этот великий труд, вполне самокритично оценивая свои возможности?

Я согласилась на постановку произведения великого композитора прежде всего потому, что Прокофьев не отверг моей кандидатуры, а во-вторых, я была уверена, что театр отдаст будущему спектаклю все свои силы, все внимание. В Москву я ехала с чувством, что в моей жизни начинается что-то большое, прекрасное.

Театральная Москва осенью удивительно хороша! Сколько замыслов рождается в ней, сколько возникает надежд!

Меня тепло встретили в Оперном театре. И. Туманов, бывший тогда его художественным руководителем, обещал мне всемерную помощь. Он «подкрепил» меня союзом с режиссером-педагогом Марией Ивановной Степановой, женщиной деловой, творческой, музыкально образованной, хорошо знавшей коллектив.

Я воспряла духом: хорошие спутники ценнее хорошей дороги. Но... но после нескольких совместных продуктивных репетиций Туманов уехал готовить декаду одной из республик Средней Азии. А через некоторое время, когда так дружно, истинно по-товарищески стала налаживаться наша со Степановой репетиционная работа, и она была отозвана туда. Прямо скажу, это было ужасно.

Дирижер М. Жуков вел огромную работу с оркестром, у него не было времени отдельно знакомить меня со всей оперой, определять значение каждой картины.

Но возвратного пути нет: в мастерских уже заготавливаются декорации по

эскизам А. Тышлера, одобренным Мейерхольдом.

И я продолжала работу. Что же поддержало мою энергию? Прежде всего — сам материал. Опера рождала во мне упорное стремление через певца-актера перенести на сцену то, что пусть не сразу, но становилось различимым и дорогим для меня в музыке. Затем — коллектив исполнителей спектакля, воспитанию и творческому развитию которого отдал Станиславский последние годы своей могучей, неистощимой творческой жизни. В той или иной степени мы, ученики Станиславского, не чужими были друг другу.

Ко времени, когда я вступила в работу, исполнители, занятые в опере, уже ознакомились со своими партиями, но ознакомились вокально, актерская же работа требовала продолжения, чтобы не сказать — начала. И я начала.

Если оперный артист долго *вневаляется*, то не меньше труда и времени требуется ему, чтобы *вжиться* в роль. Моей обязанностью было всемерно способствовать вживанию певцов в свои партии. Я говорю — *партии*, потому что директива нотных знаков не скоро становится движениями сердца действующего лица оперы.

Станиславский ввел и в работу драматического актера термин «волевая партитура» — неразрывная цепь желаний образа, внутренняя действенность.

Прокофьев был неумолим в своем требовании единства правды исполнения с мастерством. Нелегко соответствовать его требованиям! В опере «Семен Котко» есть место, когда одновременно, но о разном поют пять человек: мать и дочь в одной комнате, трое мужчин — в другой. Как организовать звучание этого необыкновенного квинтета, чтобы понятно было, о чем поют и те и другие?

Часто ли Сергей Сергеевич бывал на репетициях? Вероятно, да. Но в темноте большого зрительного зала мало кто из нас видел автора оперы: в репетиционном волнении можно было о нем — реальном — забыть, помнился только композитор, создавший произведение. Не из страха, но из признания его необычайного таланта стремились мы всемерно достичь того, чтобы исполнение оперы не расходилось с творческими замыслами Прокофьева. Он сам всецело был занят работой с оркестром. Конечно, он контролировал и нашу сценическую работу. Но не высказывался вслух. Его молчание могло означать, что то, чего мы достигли, признается им удовлетворительным.

До меня доходили слухи, что он относится ко мне неплохо: шутя или серьезно, но признает во мне присутствие «*il y a du feu sacré*» (священного огня).

Жаль до боли, что только в самых крайних случаях решалась я обращаться к Прокофьеву с вопросом, что он хотел выразить в том или ином фрагменте оперы, в звучании оркестра.

— Сергей Сергеевич, что это происходит в музыке оркестра в тот момент, когда к селу подкрадываются враги?

— Когти. Не понимаете? Говорю, кости. Скелеты...

И больше не распространялся: поймешь — хорошо, не поймешь — пеняй на себя.

Но бывал он и грозен. Даже груб.

Раз мы репетировали очень трудную сцену, уж не помню четко ее

содержания. Одно и то же место мы повторяли многократно. Внимание актеров рассеивалось, слабела и моя воля. И вдруг из темноты зала раздался гневный крик Прокофьева:

— Каденция! Каденция! Нечисто!

Из меня вырвалось:

— Сергей Сергеевич! Не могу больше мучить актеров.

— Вы недобросовестно работаете!

А я в ответ:

— Вы взяли неверные поты для моего лейтмотива!..

По моему глубокому убеждению, для пользы дела Сергей Сергеевич не должен был выражать свое неудовольствие в таком тоне: мы отдавали работе все силы души, всю сосредоточенность. Мы находились тогда еще только на первом этапе: трудное делали привычным, до легкости и красоты было очень-очень далеко. А ему хотелось правды, выраженной легко и красиво.

Властелин в искусстве, Прокофьев был преданнейшим слугой его и в служении своему призванию был бескомпромиссен.

Я думаю теперь, что Сергей Сергеевич удивительно точно угадал театр, которому доверил свое новорожденное детище, — оперный театр Константина Сергеевича Станиславского. Кто так терпеливо, так последовательно, так страстно, как Станиславский, добивался слияния пения и артистичности? Кто не только стремился к единству пения и артиста, но и добивался его в своем театре, возникшем из оперной студии Большого театра?

Станиславский осуществил в своих оперных постановках то, о чем, как о несбыточном, мечтал другой великий драматический актер и режиссер. Александр Павлович Ленский: «Если бы... можно было показать такой спектакль, где игра была бы в равновесии с пением и где вследствие этого получилось бы полное впечатление от ярко выраженной идеи композитора...» Он писал: «... наступит время, когда певцы станут и актерами, и публика будет воспринимать в чарующих звуках полное впечатление от единства звука и мысли. Найдутся же когда-нибудь “калики перехожие”, которые разбудят спящую половину этих богатырей, не сознающих всей своей мощи, и которые укажут им, что кроме правой руки — пения, у них есть левая — игра, и будет время, когда с одной правой или с одной левой рукой нельзя будет стать оперным артистом»²⁵.

Ленский страстно мечтал о том, чтобы слово от звука нельзя было бы оторвать, Станиславский добивался этого. Он выдвинул значение подтекста, одаряющего речь как драматического, так и оперного актера динамической и художественной силой.

Исполнителями оперы «Семен Котко» были оперные актеры, воспитанные Станиславским. Их, как и всех нас, своих учеников, Станиславский учил не бояться нового, сохраняя лучшие традиции великого театрального прошлого.

²⁵ А. П. Ленский, Статьи. Письма. Записки, М., «Academia», 1935, стр. 427 – 428.

Я разрешаю себе лишь рассказать, чем мне дорог был «Семен Котко» и тогда и сейчас, в моих воспоминаниях, — кровным родством с драмой и той особой силой, тем величием и поэзией, что музыка сообщает человеческой речи.

Не возьму в руки партитуры оперы: не читаю нот, не пытаюсь с точностью вспомнить слова либретто. Буду говорить только о том, что сохраняет память моего сердца.

Начну с пролога — что в нем? Шел солдат с фронта, дошел до родного села, до глиняных стен своей хаты. Здесь прошло его детство, юность. Здесь живет его мать. Закрыты дверь, окна, значит, она еще спит...

Постучать? Нет, не решается Семен постучать в окно: волнение перед встречей так сильно, что спирает дыхание. Надо успокоиться, а для этого отдалить миг свидания и достойно к нему подготовиться... Возникает монолог Семена, не ария, а именно монолог. И должен он звучать сильно, правдиво и художественно: «... в музыкально-драматическом произведении необходима более яркая и обобщенная передача текста»²⁶.

Вместе с М. Воскресенским, исполнявшим роль Семена Котко, мы стремились определить подтекст вокального монолога, закономерности возникновения именно этих слов Семена в обстоятельствах, предлагаемых автором либретто В. Катаевым и музыкой Сергея Прокофьева.

К чему же мы пришли? Семен в восторге, что он живой, что с честью закончил службу, что несет матери радость нечаянной встречи. Как подарок, возвращает Семен матери самого себя, но не прежнего, а нового: ведь сейчас он герой, он «кавалер». А она, значит, мать «кавалера». Значит, она будет счастлива, значит, будет и в их доме радость.

Семен стучит в оконце. (Стук пальцев по стеклу был занесен Прокофьевым в партитуру, на репетиции он сам показывал, как и в каком ритме стучать.) После второго, кажется, стука возникала тема матери. В ней выразилась глубокая нежность Прокофьева к крестьянской матери, многострадальной, но беспредельно стойкой... Насколько помнится, у Л. Пан, исполнительницы роли матери, было очень мало слов: но как она была красноречива в этой почти безмолвной роли!

Смотрит Семен на мать, впивается в нее глазами... Опешил... И вдруг вместо заготовленной речи с такими парадными словами вырывается у него вопль: «Ма-а-мо! Ма-а-мо!!» Любовью к матери должен звучать и предыдущий монолог Семена. Он не кичится своим «кавалерством», а радуется ему. Монолог Семена, лишенный душевного подъема, зазвучал бы развязностью, не смог бы стать трамплином для взрыва сыновней любви, для этого «ма-а-мо!» Не будет музыкальным и внятным речитатив, если не угадана актером-певцом высота душевного состояния героя. Так самолет, что рулит по летной дорожке аэродрома, имеет конечной целью оторваться от земли и подняться ввысь, а не курсировать по земле.

Звучание оркестра с необычайной силой обнаруживало то скрытое

²⁶ М. П. Мусоргский, Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, М.-Л., Музгиз, стр. 72.

волнение, какое испытывают Соня (К. Малькова) и Фрося (Н. Аверкиева), когда только-только скрылись их любимые от смертельной опасности. В оркестре тук-тук, тук-тук, тук-тук — словно биение девичьих сердец, охваченных тревогой. Это было выражено Прокофьевым с такой правдой, что артисткам, исполнявшим роли Сони и Фроси, достаточно было предельно сдержанно пропеть слова: «Ой, Сонечка, страшно!», «Ой, Фросечка, страшно!» Об их волнении говорил оркестр.

Меня очень радовала на репетициях, а потом и в спектакле Малькова — Соня. В процессе работы «оперная условность» заменялась у нее подлинной жизнью, в образе, искусственное становится органичным.

То же могу сказать и о М. Мельтцер (Любка). Спеть не спую, но будто слышу голос девушки, увидевшей жениха, повешенного врагами: «Нет, нет, то не Василек, нет, то не Василек... Висит, как кукла... Резиновая кукла...» Мельтцер не «изображала чувство», она действовала: отрицала смерть любимого, как бы оживляла Василька, веселого, любящего. Она как бы сдирала с виселицы «резиновую куклу». «Нет, нет, то не Василек...» — слышалось долго-долго и после того, как скрывалась она из глаз. Будто не в кулису уходила актриса, а шла по улицам села, по пыльным деревенским дорогам.

Много было еще удивительных находок в музыке Прокофьева, постигнутые певцами-актерами, они приближали нас к заветной цели — единству мысли, слова, звука.

Летом 1940 года опера Сергея Прокофьева увидела свет ramпы. Были и критические отклики, было и признание победной мощи таланта Прокофьева.

Об опере «Семен Котко» уже написаны огромные труды исследователей творчества Сергея Прокофьева. Но жизнь великого человека увековечивается не только томами мудрецов, а и лирическими воспоминаниями людей, которые имели честь и радость встретиться с этим человеком.

Мои слова о великом композиторе, думается, и есть такое живое воспоминание.

Всемогущество таланта

От шквала рукоплесканий, от возгласов благодарности и восторга будто вздрагивали стены концертного зала, едва только произносилось имя Надежды Андреевны Обуховой.

Так в летние знойные дни при первых раскатах грома от радости будто вздрагивает земля: гром — предвестник дождя, а дождь обещает свежесть и обновление всему живому.

Обухова! — это голос волшебной красоты.

Обухова! — это живительное и вдохновляющее воздействие на слушателей огромного сценического дарования.

Обухова! — чтимая, любимая, чрезвычайная, невероятная и такая сердцу близкая, такая беспредельно родная!

Обухова выходит на сцену, и в зале возникает салют во славу ее таланта. Он торжествен, страстен, строен, он всеобщ: никем не нарушен ритм, никто не вырывается из тональности, все счастливы встречей с Обуховой, все подвластны высокому душевному порыву сердца.

Но вот Обухова уже у рояля, и так тихо становится, будто в зале — никого. Той, что на эстраде, знакомо динамическое безмолвие переполненного зала: оно — ожидание прекрасного...

Секундная пауза — и Обухова кивает пианисту Матвею Ивановичу Сахарову; как он артистичен, красив, как сродни он роялю!

Еле заметный кивок Обуховой напоминает легкое движение головы, каким из-под купола цирка воздушный гимнаст обменивается с напарником, что внизу, на арене, в знак того, что готов к началу головокружительного номера и с этого момента вверяет себя вниманию, опыту и таланту товарища.

Истинному музыканту — Матвею Ивановичу Сахарову — можно довериться: его аккомпанемент великой певице — сотворчество.

Спутник всех концертов Обуховой, свидетель ее немеркнущей славы, Сахаров берет несколько вступительных аккордов, и Обухова поет.

Поет Обухова, и вот оно — *прекрасное*.

Какую власть над сердцами и сознанием слушателей имеет чародейский голос Обуховой, но и такой беспредельно земной!

Воспевает она жизнь, природу, человека, и это рождает в каждом из слушателей трудно определяемое словами, но явственно ощущаемое чувство, что ты человек, что ты в огромном мире, среди миллионов других людей, что жизнь прекрасна, что ты можешь быть под стать красоте, если внесешь в нее от себя долю прекрасного.

Подверженность власти красоты есть во всех, даже в детях.

Вспоминается мне ребенок, нечесанный, неубранный, он случайно забрел в чужую комнату большого общежития и замер на пороге: в комнате стояла украшенная и зажженная елка... Были там и люди, но все внимание пришельца было приковано к елке, казалось, не оторваться ему от невиданного зрелища.

Вдруг с какой-то внезапной решимостью ребенок перешагнул порог комнаты, гулко захлопнулась за ним дверь. Ушел?

Да. На какое-то время. Но вернулся. Вернулся преображенный — умытый, приглаженный, одетый во все лучшее. Сейчас он смело перешел порог и, не сомневаясь в своем праве на близость к красоте, вплотную подошел к елке, — сейчас он под стать ей, сейчас он — красивый.

А правда, прекрасными стали глаза ребенка, удивительным — их сияние.

Огоньки елочных свечей этому причина? Нет! Восторг созерцания прекрасного!

Голос Обуховой был совершенен в своем звучании.

Такие голоса зовутся в Италии «бель канто». Всем культурным и музыкальным миром было признано бель канто Обуховой. Но Обухова, как Нежданова, как гениальный Шаляпин, как не только сладкозвучный, а и мудрый Собинов, была бель канто России.

Обухова — талант самобытный. Слова Пушкина, обращенные к ее деду — поэту Баратынскому, вполне относятся и к ней самой: «Никогда Баратынский не тащился по пятам, он шел своей дорогой — один и независимо».

Вот почему не так-то легко решить вопрос: голос ли создал мировую славу Обуховой, или Обухова, ее миропонимание, ее взгляд на задачи искусства, отношение к людям сотворили этот всемогущий голос?

Обухова — человечнейший талант. Воздействие ее на людей было глубоким, нравственным, вдохновенным.

Слезы потрясения на лицах посетителей концертов говорили о мощи воздействия Обуховой на души людей красноречивее букетов, аплодисментов, вызовов.

В годы Великой Отечественной войны звучание жизнеутверждающего голоса Обуховой было как боевое подкрепление. Музыкой Чайковского, Глинки, Рахманинова, поэзией Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Фета, старинными народными песнями и песнями советских композиторов, обращенных непосредственно к защитникам нашего государства. Обухова говорила о неизбежности нашей победы, о близости светлого дня, когда враг будет повержен и призван к суду народов мира.

О любви к родной земле, к ее природе пела она тем, кто отстаивал кровью и жизнью ее свободу, честь, судьбу:

«Шуми, моя нива родная.
Весенняя радость моя,
Я краше просторов не знаю,
Чем эти степные поля.
И в зимнюю вьюгу мне снится.
Как в роще поют соловьи,
Как ветер ласкает пшеницу,
Хлеба золотые мои».

Искусство Обуховой не знало лукавства, неповинно в грехе празднословия.

Как желанно было оно военной аудитории! Не горели люстры на боевых позициях, не располагались в удобных креслах бойцы, но празднично, светло, мощно звучал голос народной артистки, голос Родины. Сколько радости доставила Обухова воинам, сколько тепла!

И бойцы слали ей в Москву благодарственные письма, тысячи писем.

Нет чище поцелуя, чем тот, какой, склонив колено, запечатлевает воин на боевом знамени, нет дара драгоценней, чем благодарность солдата.

Песня Обуховой была, как глоток воды в зной. Ведь и душе героя подчас нужна подмога:

«Когда печаль души твоей коснется,
Когда разлука сердце обожжет,
Ты песню кликни, песня отзовется,
И песня вдруг, как милый друг, придет».

Помнят Обухову, помнят песню ее, неиссякаемо живое чувство к ней и тогда, когда ее уже нет...

Было так, было, не выдуманно: из репродуктора детского санатория через большое озеро с особой ясностью донесся голос Обуховой до поселка. Был день ранней осени. Еще ласково было солнце, еще зелены деревья, еще голубело небо, но уже не раз плыли в его высоте треугольники журавлей, до весны покидающих север...

В саду работал один из обитателей поселка: глубоко вонзалась в землю лопата. Но голос Обуховой заставил его вздрогнуть и рывком вырвать лопату из земли. Он слушал, впитывая звучание этого неповторимого голоса, а сам глядел ввысь, где плыли облака, где выплывали воспоминания...

— Обухова... Надежда Андреевна, — произнес он, отделяя фамилию от имени, будто дожидаясь, чтобы встал перед ним ее удивительный образ. — Как много значила она для нас тогда... на фронте... Бывало скиснешь: холод, и не спишь давно... Граммофон у нас. Ставишь пластинку Обуховой. Пусть и по-французски поет, а как по-русски, все понятно, ну, и встрепенешься. Да, лучше, чем она, нет. Надежда Андреевна... наша...

И вернулся к работе.

Да. Как художник огромного дарования, как человек чистого сердца и строгой совести, Обухова служила родному народу...

Щедрые дары оставлены ею каждому, кто слушал и слышал ее.

«Моей души коснулась ты...».

Может быть, это не беда, что в обычном смысле слова незнакома я была с Надеждой Андреевной, не бывала у нее дома, не видела ее в домашней обстановке, не встречала ее на улицах Москвы, не вела с ней частных разговоров.

Пение Надежды Андреевны рождало и во мне, как в других, чувства и стремления выше и шире обычных, как-то выростало все в душе, и стены концертного зала раздвигались будто, а за стенами был мир без предела...

Но это только так — на мгновение, а потом снова всю силу внимания влекла

к себе Обухова — как певица, артистка, человек. Она трижды была чудом, и потому так хотелось мне разгадать это чудо, проникнуть в тайну ее обаяния.

Я никогда не видела Обухову на сцене Большого театра. Не знаю — почему? Неужели по такой обидной причине, что не легко было мне тогда приобрести билет на спектакль с участием Обуховой, о которой по Москве давно ходили легенды? Больно, что не видела ее в «Кармен», в «Хованщине». Но Обухова была Обуховой, и подмостки концертного зала совершенством ее сценического дарования превращались в сцену Театра, а мы, слушатели, — в зрителей.

Обухова пела так, что нами слышимое становилось зримым. Да, от нее самой нельзя было оторвать глаз.

Была ли она красивой, молодой? Разве можно задавать такие вопросы об этой певице? Разве не навсегда прекрасной, неотразимой, не подверженной потерям старости делало ее всемогущество таланта?

Она была артисткой с головы до ног.

Пение было ее стихией. К ней были неприменимы мерки обычного. Она знала что-то свое. Умела за секунду до начала выступления, не двигаясь с места, оставить за незримым порогом все житейское, случайное, бесцельное, чтобы в дар людям нести истину мысли, жар слова, красоту мелодии.

Она достигла такого совершенного мастерства, что его не было видно вовсе, казалось, это была импровизация, будто вот сейчас рожденная волнением сердца.

Почти после каждого концерта было право у Надежды Андреевны сказать: «Да, мне удалось сегодня каждое движение, слово. Я вольно предавалась вдохновению, слова лились, как будто их рождала не память рабская, но сердце...»

Был приложен Надеждой Андреевной пожизненный и титанический труд познания, постижения и применения законов вокального и сценического искусства, их сочетания, а ведь вокал и театр нередко в раздоре, а то и в яростных схватках.

Эстрада не сцена. Нет декораций по эскизам изобретательных и талантливых художников. Нет грима. Нет театрального костюма. Никаких мизансцен. Надежда Андреевна, рояль — и все.

Но там, где рояль и где Обухова, там есть Театр с большой буквы, Театр оперный и Театр драматический, отрекшийся от «театральщины». Она не признает жестикуляции. Ни одна гримаса не исказила спокойствия ее лица, и самая высокая нота не нарушила стройных линий ее красивого рта.

Обухова не признавала в искусстве ничего сделанного, радовалась лишь рожденному трудом и фантазией.

Внешне на концертной эстраде Обухова была сдержана до аскетизма. Она доверяла своему голосу — он был той художественной формой, в какой выражалась гига, отвага ее таланта, «жизнь человеческого духа» героев и героинь исполняемых ею песен, романсов, арий.

Она владела голосом в совершенстве, голосом могла сплясать «Тарантеллу», танец-вихрь (запомнила, как на Капри танцевали ее итальянские рыбаки и рыбачки), голосом рисовала портреты людей и делала зримой их внутреннюю

жизнь.

Я не разгадала смысла французских слов вальса «Когда умирает любовь», но эмоциональность голоса Обуховой рисовала молодую, прелестную женщину со слезинками на длинных ресницах. Эта женщина плавно кружилась в вальсе, будто позволяла танцу нести себя, и, так кружась, вспоминала былое счастье. А если с ней пока еще был тот, любимый, но уже готовый разлюбить, она говорила с ним, печалась разлукой, радуясь, что он еще здесь, еще рядом, еще с ней.

Я не всегда разбираю слова в песне даже на родном языке. Не доходят слова, если для поющего они — бездушны. У Обуховой «на мысли, дышащие силой, как жемчуг, нижутся слова».

Обухова пела так прозрачно, так женственно, так «кружевно» этот вальс! Она вызывала сочувствие к молодой грустящей женщине, и рядом с грустью возникала надежда: вернется к ней былое счастье, а если нет, то повстречается новое...

И вот видится другая женщина из романа «Я тебе ничего не скажу...»

Ее разлюбили!.. Ее забыли. Но слез нет. Плачут от грусти, от печали, лютая тоска не изливается в слезах. Вся атмосфера романа иная, чем во французском лирическом вальсе; другая судьба, другой женский характер.

Замкнутая это женщина, и в себе замуровывает она отчаяние: «И о том, что я, молча, твержу, не решусь ни за что намекнуть».

Молчит... Ищет одиночества, и «лишь солнце за рошу зайдет», она входит в эту вечернюю рошу и шагает, шагает по ней, не различая тропинок, а чтобы только можно было шагать... Ей нужно хоть на время забыться, вышагать тоску. Вечер переходит в ночь:

«И в больную усталую грудь
Веет влагой ночной, я дрожу.
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу».

Почему же не выплеснет она смертельную обиду прямо в сердце тому, кто оскорбил любовь? Может быть, человек, кого она так любила, встревожится ее отчаянием? Может быть, стоит только сказать ему, как она горюет... Нет! Она знает, — не воскресить его умершей любви, скажет, — оскорбит свою любовь, еще живую. Решение молчать — окончательное, бесповоротное. И неожиданно — «я слышу, как сердце цветет».

Обухова поет, приветствуя это светлое решение. Голос великой артистки торжествен, глубок, но осторожен, — миновал кризис, хотя не утихла боль и не утихнет долго. Еще в предутреннем тумане роша, но скоро глянет солнце из-за деревьев. Обухова поет о человеческом мужестве, славит непокоренность страданию.

Не только совершенством вокала воздействовала Обухова на сердца людей, всемогущество голосу сообщала она «драматическим волшебством».

Талант человека, одаренность художника позволяли Обуховой достигать синтеза мелодии, мысли, слова.

Предельно чуткая к композитору и поэту, она впевавалась в мелодию до тех пор, пока нотные знаки не становились ее чувствами, и в сердце впечатывала строфы поэта.

Но она не верила в рабскую преданность кому бы то ни было, чему бы то ни было — рабски верный рабски предаст. Обухова не могла и не хотела зачеркивать свою творческую инициативу, не могла и не хотела отречься от себя, от своего творческого «я».

Радиозапись навечно хранит триумф Обуховой, вызываемый исполнением ею романса «Старый муж, грозный муж»²⁷.

Если наберу самые красивые, самые высокие слова, чтобы описать, как пела Обухова эту песнь торжествующей любви, — все равно они будут несоизмеримы с ее искусством. Скажу одно: часто во время этого романса молнией бежала дрожь по телу. Станиславский называл это ответным током красоты.

В последний раз Обухову я видела на сцене Центрального Дома актера — был вечер памяти Антонины Васильевны Неждановой, наставницы, учителя молодой Обуховой, старшего товарища ее по Большому театру.

На стене висел портрет Антонины Васильевны. Она была изображена художником в темном платье и в светлой горностаевой мантии. Казалось, что Нежданова внимательно слушает, как вспоминают ее люди. Они вспоминали ее сердечно, светло, благодарно.

Выступление Надежды Андреевны, мне помнится, было заключительным. Это подтверждается тем, что вся масса слушателей из зала ринулась на сцену приветствовать ее. Какие-то особенные чувства вызывали портрет Неждановой и Обухова у рояля. Легкая улыбка Неждановой с портрета будто говорила: «Я сделала все, что могла», а Обухова у рояля: «Делаю все, что могу».

Истинно народной артисткой Союза Советских Социалистических Республик была Надежда Андреевна: она делила с народом судьбу его, участвовала искусством своим в строительстве новой жизни, в утверждении новых качеств советского человека. Вот почему ринулись мы, слушатели концерта, к сцене. Быть может, именно мы, актеры, лучше других могли измерить ее талант и поддались желанию дотронуться до нее, чтобы удостовериться: чрезвычайная, непостижимая и родная, она есть, она — с нами.

²⁷ Музыка А. Н. Верстовского, слова А. С. Пушкина.

Трагедия невоплощенности

Если опаздываешь не на спектакль, но даже и на репетицию, кто и что может остановить твой марафонский бег?!

Я бегу на репетицию в Московский Художественный театр Второй: он на Театральной площади, в помещении, где теперь Центральный Детский театр. Я уже близко к цели... Но вот навстречу мне у фронтона Большого театра возникают два мужских силуэта, — что мне до них?

Бегу!

Какие-то секунды... и обнаруживаю в одном из силуэтов Павла Александровича Маркова, с молодости связанного всеми интересами искусства и жизни с нами, тогдашними сотрудниками МХТ.

Удивительно то, что мгновенно узнаю и его спутника, — уж очень он необыкновенен, на себя одного только похожий. Узнала, и это нарушило мой «темпо-ритм». Приходится сделать некое усилие, чтобы возобновить бег в должном качестве, — бегу!

— Куда вы? Ведь это Гордон Крэг! — окликает меня Павел Александрович. Ай! Зачем он меня задерживает? Теперь уж я никак не успею...

Возвращаюсь...

Павел Александрович знакомит нас.

Моя фамилия ровно ничего не говорит Крэгу, а с ним меня знакомить не надо: слабо, но помню его с тех пор, как в одиннадцатом году он работал вместе со Станиславским над постановкой «Гамлета» в Художественном театре.

Как тогда привлекал нас — сотрудниц, иначе — учениц МХТ — Крэг, режиссер с мировым именем, с легендой за спиной, а главное было для нас в нем то, что он — англичанин, «сын туманного Альбиона». Это задевало любопытство, больше — любознательность, возраставшую именно потому, что мы не имели возможности непосредственно встречаться с Крэгом: ни на беседы о «Гамлете», ни на репетиции «за столом», ни в зрительный зал, когда работа с исполнителями главных ролей была перенесена на сцену, мы не допускались.

К нашему счастью, Крэг был и художником «Гамлета», и мы успевали видеть его «взлеты» вверх, в макетную, где деревом, холстом, парчой воплощались дерзновенные мечты режиссера и художника. Будто несло его туда шквалом ветра?.. Влекла его туда надежда? А может быть, тревога за себя?

Ведь работа в Москве, в России была для него не только торжественным, но и грозным испытанием: нелегко, не просто и ответственно творческое содружество со Станиславским, вот и взлетал Крэг птицей наверх. Но редки были такие наши «удачи», что могли поймать его взглядом! Так и остался Эдвард Гордон Крэг неразгаданным, непостижимым нами и потому таким влекущим.

И вот через двадцать с лишним лет гляжу я на него. Время сказалось не только на цвете волос: совсем почти белые они теперь... И выражение лица совсем не прежнее... Но хочется смотреть на него, — просторы мысли в его

глазах.

Как же я с ним заговорю? Русский язык непостижим для Крэга, а мой английский — в самом раннем младенчестве. Но заговорить с ним необходимо, и я заговорила... Очевидно, очень талантлив был Крэг, если все же сумел он что-то извлечь из моего самодельного «эсперанто». Ясности его восприятия, должно быть, помогло слово «Гамлет», неизбежно произнесенное мной: оно мгновенно согнало с лица Крэга «европейскую» вежливость.

«Гамлет» — воспоминание о чем-то не безоблачном, но так много, очевидно, для него значащем, коснулось, как видно, самой глубины его сердца.

— Оу! Оу! Гамлет! — произнес он это имя, как может произнести только англичанин: «Гамлет» для него — это Шекспир, драматург, не подвластный таможням и пограничным заграждениям ни одного государства. У Шекспира — пропуск гения во все времена, навсегда он *живой*, навсегда людям нужен. Вот и состоялось мое с Крэгом знакомство. Не я вызвала его интерес к себе, а та, которая в безмолвной роли придворной дамы королевы Гертруды стала вдруг причастной его работе над «Гамлетом», современницей его тогдашних пылких надежд и горьких разочарований.

Крэг расширял мое «эсперанто» по редким английским и французским словам, скупно вкрапленным мною в густую массу русской речи (так когда-то разгадана была учеными тайна клинописи по слову «царь» на пышных гробницах). Я как бы возвращала ему прошлое, хотя он вряд ли мог его совсем забыть.

Я напомнила ему одну репетицию, когда мы, участники «Гамлета», большие и малые, в костюмах, в гриме стояли на сцене и ждали конца переговоров между Станиславским и им, Крэгом: из темноты зрительного зала раздавались их голоса... Они говорили на французском языке, но интонации международны, и нам на сцене было ясно, что между постановщиками спектакля возникло острое разногласие...

Как потом выяснилось, спор был из-за освещения картины «Тронный зал».

Крэг, больше как художник, чем режиссер, добивался густой темноты на сцене, то побеждающей блеск золотого великолепия дворца, то этим блеском побежденной.

Станиславский неотступно защищал позиции режиссуры: требовал, чтобы Гамлет — Качалов, хотя бы лицо его, снопом света было бы освещено.

Несговорчивым, вероятно, был Крэг, если дважды так раздраженно-пылко прозвучал последний довод Станиславского в защиту Шекспира и Качалова: «*Mais la casse! Mais la casse!*» («Но касса!» — то есть сборы в кассе театра! Они — показатель успеха спектакля.)

Не успела я закончить второе «*Mais la casse!*», как взрыв громкого, но невеселого смеха исторгся из Крэга... Что такое? Почему он *так* смеется? Причина? Неужели не понял он тревогу Станиславского? Если так, значит, не понял, что Станиславский бился за честь своего театра, своих актеров, за Шекспира, за честь режиссерского имени самого Крэга, наконец!

Воспоминания не считаются со временем, мгновенно возвращаются они к человеку; вероятно, как во мне, так же быстролетно пронеслись они и в Крэге.

Смех его замер. И разговор наш замер. Наступило молчание... Мы простились.

Меньше всего могла я думать, что эта встреча не последняя, но вот уж не знаю, судьба ли не пожелала, чтобы она — встреча — была единственной, или же этого не захотел сам Крэг? Пожалуй, второе предположение верней: много дел, много забот у судьбы, ко всем ей не поспеть.

Меня заинтересовало, почему Крэг снова в России. Оказывается, его пригласил Малый театр (быть может, следуя примеру Художественного?). Просмотрев два-три спектакля Малого театра, Крэг, очевидно, счел себя свободным от дальнейших обязательств, перестал там бывать и решил знакомиться с другими театрами Москвы.

Они его увлекли.

Закономерно то, что не пропустил он и МХАТ 2-й, возникший из Первой студии Художественного театра. На международном театральном фестивале «Испанский священник» Джона Флетчера, поставленный мною, получил прекрасный отзыв. Крэг впечатление от «Испанского священника» высказал в письме, доставленном мне посыльным гостиницы «Метрополь» вместе с гравюрой и дарственной на ней надписью: «Серафиме Бирман — ее большому дарованию» (конечно, по-английски). Крэг писал:

«Дорогая мисс Бирман!

Считаю своим долгом поблагодарить Вас за занимательнейший и интереснейший спектакль.

Поздравляю себя с тем, что видел Вас на сцене, — вы настоящая Актриса, а найти Актрису не так-то легко.

Должен прибавить — актрису, чья игра и стиль совершенно отличны от других актрис.

Вы поняли меня?!!

Рассматривайте мои слова как попытку объяснить то, что никогда не поддавалось анализу, хотя всегда в нем нуждалось: гений — великий и малый — анализировать нельзя.

Как любезно было с Вашей стороны прислать мне такие прелестные цветы!

(Поблагодарите от меня Вашего товарища По работе — мисс Гиацинтову за цветы и очаровательную игру.)

Если бы я увидел спектакль с Вашим участием в первые дни своего пребывания в Москве, то обязательно пересмотрел бы все ваши спектакли подряд. Искренно восхищенный вами зритель

Гордон Крэг

22 апреля 1935 г.».

Редко сердцу человека, во всяком случае — моему, приходилось испытывать то светлое чувство, какое принесло мне послание Крэга. Его похвала казалась мне неправдоподобной, как неправдоподобно большое человеческое счастье, но все же мне так хотелось поверить письму: автор его скорее человек скептический, чем сентиментальный. И не безответственный. И я поверила...

В самые тяжелые, вернее, в тягчайшие минуты моей сценической жизни вспоминала я письмо Крэга, чтобы не пасть духом, чтобы сохранить в себе

желание работать. В такие минуты вспоминаю я и «Испанского священника» — спектакль, осчастлививший меня как режиссера и актрису. Он создавался в сотворчестве с моими товарищами-единомышленниками, не могу не назвать их дорогие имена: Софья Гиацинтова, Владимир Попов, Аркадий Вовси, Аркадий Благонравов, Григорий Палин, Иван Лагутин, Вера Юренева, Вера Орлова, Николай Китаев.

И были у меня (негласно) два сорежиссера: поэт-переводчик Михаил Леонидович Лозинский и композитор спектакля Василий Петрович Ширинский. Поистине творческие люди!

Михаил Леонидович Лозинский!

Слово «переводчик» бессильно выразить меру и качество поэтического дарования Лозинского: огромно количество языков, какими он владел в совершенстве; каждый из них будто становился для него единственным, исконным.

Чтобы постичь феноменальность интеллекта Лозинского, надо было бы изучать его не месяцы — годы. Это не в моей возможности, и я дерзаю говорить о нем хотя бы эскизно; постыдно было бы умолчать о творческом вкладе Михаила Леонидовича в наш спектакль, о его фантазии, о величайшем его даре слова.

Лозинский не ограничился тем, что поэтическую силу свою сообщил произведению, переведенному им, — это первая его заслуга; вторая — не меньшая — та, что он с удивительной чуткостью отбросил из пьесы все, что в ней омертвело, — так садовник весной срезает сухие ветви, увеличивая тем силу и рост ветвей живых... Лозинский сумел донести до другого времени, до другого народа дерзкую, буйную, но вместе с тем и невинную жизнерадостность Джона Флетчера. Не часто, но случалось, что он вставлял в перевод и свои собственные строки, но только уверившись, что они к месту. Иногда об этом просила его я, и режиссерскую гипотезу умел он превратить в неотъемлемое от спектакля.

Василий Петрович Ширинский дал мне полную возможность осознать, какую мощь творческого воздействия на зрителей сообщает талантливый композитор спектаклю драматического театра. Он стал для меня мудрым другом, талантливым и воодушевленным наставником, потому-то не могла я и представить себе свою работу без его участия. Он достигал не только созвучия, но родства с ходом спектакля, с развитием жизни каждого сценического образа.

Он музыкой продолжал речь, когда (по пьесе) молчали актеры.

Хочу рассказать об одном фрагменте «Испанского священника», в котором музыка Ширинского достигла полного сценического красноречия, — для этого мне необходимо составить «либретто», соблюдая, конечно, предельную краткость. Вот оно: в далекие годы в прекрасной Испании живет юная Амаранта, не менее прекрасная, чем ее родина... Кому, как не ей — полной жизни — обязано улыбаться счастье? Но не знает радостей Амаранта. Причиной тому — муж ее: он стар. Да что стар, это еще ничего, но он ревнив!! И притом влюблен в жену, что омрачает жизнь прелестной женщины. Амаранта мечтает о любимом.

Ждет его! И... И вот он появляется! Это — Леандро. Он пленен Амарантой, едва за приметив ее как-то случайно. Под видом студента, нуждающегося в уроках юриспруденции, вселяется он в дом стряпчего.

Мы не знаем, успешно ли идут занятия Бартолуса с Леандро, но влюбленному уже ясно: Амаранта под замком. Для него, значит, недостижима она...

Но вот в один из дней Леандро получает счастливую возможность лицезреть свою желанную: она присутствует здесь, на террасе дома, она наблюдает шахматный турнир мужа с Леандро. Бедный Леандро! Но комедии тем обаятельны, что они не признают безвыходных положений: сейчас появятся друзья Леандро — он сговорился с ними заранее, что, если представится случай, они обманом уведут Бартолуса из дома для завершения якобы чрезвычайно выгодного дела... Вот они! И Бартолус уходит с шалунами. Наконец-то! Наконец-то свобода!

Не запомнила некоторых частных деталей давней-давней репетиции этой сцены, ведь спектакль готовился несколько десятилетий тому назад, и все же они — эти десятилетия — не заслонили для меня целостности той памятной репетиции... Присутствовали в тот вечер: Гиацинтова — Амаранта, Благодоров — Леандро, Лагутин — Бартолус, Ширинский и я.

Был выходной день театра. Царила в нем тишина. Безлюдие создало особую настроенность, и почему-то мы в тот вечер чего-то цепного ждали от предстоящей репетиции. И действительно, она была необыкновенно удачной. Была тем замечательна, что слов в этой сцене («Первый раз наедине») не было. Могли говорить только молчание актеров, их дыхание, их движения, их глаза.

Помню, я обратилась к Ширинскому: «Василий Петрович, приходит Ваше время говорить языком, не нуждающимся в переводе на какой-либо язык мира, — музыкой: она приходит тогда, когда обыденное сменяется чрезвычайным, равно потрясающим человека — несет ли оно ему счастье или предвещает катастрофу...»

Мне показалось, я понимаю, что испытывают Амаранта и Леандро. Будто слышу их молчание... И я позволила себе запеть какую-то странную мелодию, чтобы выразить душевное состояние влюбленных. Оно противоречиво: Амаранта, привыкшая к повиновению мужу, страшится запрещенного счастья, но Леандро — именно тот, кто ни за что в жизни не откажется от желаемого.

Удивительно, что Ширинский понял мое «самодельное» пение. Очевидно, расшифровал его, потому что без паузы подошел к роялю и несколькими музыкальными фразами выразил радость и смятение влюбленных. Другой бы отринул мою попытку звуками и ритмами изобразить душевное волнение Амаранты и Леандро, но Ширинский с терпением и жаром относился всегда к процессу создания спектакля; к нему с удивительной легкостью и быстротой приходил творческий подъем, вполне согласованный с самыми суровыми требованиями законов реализма и логики.

Чудесно молчали Амаранта Гиацинтовой и Леандро Благодорова. Двигались они, доверительно и радостно подчиняясь императиву музыки

Ширинского.

«Телесную арию» вела Гиацинтова, ей в полном созвучии вторил Благодрагов: только-только замолкли звуки мужниных шагов. Амаранта ощутила, что впервые в жизни она наедине с долгожданным.

Счастлива, значит, она?

Нет!

Нет!

Привыкшая к самоотречению, стремится она спастись от искушения, от греха! Близость того, кого так страстно ждала, страшит ее. Бежать!

Амаранта забирает со стола доску с шахматами... Она готова к бегству. Сейчас уйдет!.. Скроется! Навсегда!!

Но разве Леандро тот, кто упустит свое счастье? Ни за что!! И он близится к Амаранте...

Она загоразживается от него шахматной доской. Да разве это — препятствие для влюбленного? Перегнувшись через доску, Леандро, как говорили в старину, «приникает к устам любимой». И одна за другой медленно-медленно скользят и скатываются с доски шахматы... Вот на полу последняя... И доска склонилась, сникла... Расстояние между Амарантой и Леандро сократилось...

Внешне Амаранта Гиацинтовой казалась как бы бесстрастной, но с каким очарованием и женской ловкостью актриса выразила это — секунда еще, и конец ее сопротивлению!!

А поцелуй все длится. Кажется, не будет ему конца... Амаранта задыхается!..

На одной из репетиций из зрительного зала крикнула я Софье Владимировне: «Соня, а нухвати его (Леандро) хорошенько доской по голове!»

Мое предложение пришлось Гиацинтовой по душе: «трах» доской по голове Леандро был самого высшего качества по своей оглушительности и отрезвительности — очнулись оба. И вовремя очнулись — слышны уже шаги Бартолуса... Они заглушили чудесную песню любви, которую создал Ширинский.

И пришло обыденное, всегдашнее, повседневное.

Вошедшему Бартолусу Лозинский, присутствующий почти на каждой репетиции, предлагает задать вопрос Леандро: «Чем кончилась игра?» Под суфлерство Лозинского Леандро отвечает:

— Конь пострадал!.. Разбита голова!!!

Спектакль «Испанский священник» был очень веселым. А сцена с шахматной доской получилась чудесной. На одном из спектаклей Всеволод Вишневский зычно крикнул из зрительного зала: «Этот поцелуй дорогого стоит!!»

Как весело, как живо воспринимался зрителями наш спектакль! Мы были вправе счесть «Испанского священника» *нашим* творческим достижением, — какая это была радость!

И письмо Крэга сделало меня — пусть на какие-то моменты — радостной: было в его отклике на спектакль нечто такое, что позволило мне допустить

мысль, что в искусстве я ему не чужда, ведь он был требователен и, хотя человек светский, менее всего склонен к комплиментам в вопросах искусства.

Я пошла в гостиницу проститься с ним. Была у него недолго. Говорил он о том, что мечтает о *своем* театре, что хотел бы, чтобы в этом его театре были некоторые полюбившиеся ему актеры Москвы, хотя знал, что это желание невыполнимо. Он подарил мне эскиз декораций для одной из сцен спектакля «Макбет» — те же, как в «Гамлете», ширмы, высокие, торжественно-лаконичные и потому так легко сочетающиеся с любой трагедией великого классика. Я ему на память вручила старинный украинский рушник.

Крэг понял, как много значило для меня его одобрение, хотя я не считала возможным говорить об этом. Чувствовалось, наверное, мое волнение, потому что когда я вышла из дверей его номера и шла по длинному коридору, он стоял в дверях и все кричал мне вслед по-английски: «Когда вам исполнится пятьдесят лет, берегите ваше сердце! Берегите ваше сердце!»

Не знаю, какой без грима, без театрального костюма показалась ему я. Он же — человек, думается мне, в достаточной степени чем-то ожесточенный, по-настоящему был ласков со мной и тих наперекор своей обычной экстравагантности.

Вместе с несколькими товарищами-актерами я провожала его. Долго смотрел он на нас из окна вот-вот готового отойти поезда. Казалось, будто Крэг хочет увезти с собой наши добрые чувства к нему. Он просил нас писать. Мы обещали...

Но не писали, во всяком случае — я. Не решалась... А 3 июля того же 1935 года из Генуи пришло ко мне письмо:

«Дорогая Серафима Бирман!

Найденные мною две книжечки ничего не стоят в сравнении с Вашими. Некоторые свои книги я Вам пошлю, и пошлю скоро, но по причине, которую не могу изложить, не смогу сделать это немедленно.

Мне бы хотелось послать свои книги всем вашим хорошим актерам и режиссерам, постараюсь организовать это дело при помощи Интуриста в Риме (посылка получится большая), но не уверен, пропустят ли груз через границу.

Во всем мире существуют лишь два учреждения, на которые мы можем положиться, — это почта и полиция, но в наши дни их значение перешло границы разумного.

Надеюсь, что Вы сейчас отдыхаете где-нибудь на берегу Черного моря. Я живу в своем старом доме близ Генуи, в Италии. В саду, который спускается вниз террасами, много олив, около шестидесяти апельсиновых и лимонных деревьев, розовых кустов, только из-за отсутствия садовника сад выглядит неухоженным. В доме много маленьких комнат, обставленных низкой, красивой мебелью, и много книг о театре — пожалуй, томов тысяч шесть. Это моя радость, боюсь только, что мне скоро придется со своей радостью распрощаться. Продам все книги, оставлю только тысячу, и кто-то другой станет их обладателем. Шаль, я злюсь — хорошего тут мало, — я злюсь при мысли, что у меня не хватает ума для того, чтобы разбогатеть. Ну, хватит об этом!

Умеют ли злиться у вас в России? У Сары Бернар было одно большое достоинство — обидевшись на кого-нибудь, она приходила в ярость, а через пять минут просила прощения. Как, по-вашему, это хорошо? Пожалуй, Вы правы. Мой учитель Ирвинг за свою жизнь злился три раза, но никто никогда этого не замечал: когда я забыл весь текст трудной сцены, в которой мы вместе играли, он не рассердился, — трудно в это поверить, — он ограничился тем, что, как Юпитер, повращал глазами и метнул громы и молнии.

А скажите, как по-вашему, Юпитер жив? Юпитер, иначе — Зевс, иначе — бык, лебедь, золотой дождь и т. п. Никогда не голосовал ни на каких политических выборах, но за Юпитера я бы подал голос. Подаю голос и за Аполлона — существо, которое я охотно сводил бы в русские театры...

Русский театр добился сейчас блистательных успехов. Как-то он будет развиваться дальше, в каком направлении? Хотелось бы это когда-нибудь увидеть своими глазами, а пока надо взять частицу его сокровищ и спрятать где-нибудь, ибо когда-нибудь может подняться буря и смести театр (конечно, случайно). Я это почувствовал, когда был в Москве. У вас на театры падает столько солнечных лучей, над ними сияет такое безоблачное небо, что можно почти наверняка предсказать — маленькая буря неизбежна.

В каком театре нуждается государство тогда, когда уже не требуется развлекать или воспитывать народ? Подумайте об этом, Серафима Бирман... Подумайте о том, как сильно бьется мое сердце, как я стремлюсь оградить ваш театр.

Было очень мило и любезно с Вашей стороны прийти пожелать мне доброго пути в день моего отъезда из Москвы. Италию я, очевидно, скоро покину: я прожил здесь около двадцати пяти лет и теперь хочу найти страну, в которой имеются: 1) свежий воздух, которым легко дышится; 2) чувство уверенности у людей; 3) вкусная вода, молоко, сыр и небольшое количество ресторанных вывесок; 4) театров совсем не должно быть или очень плохие; 5) никакой политики.

За двадцать пять лет я мог увидеть много чего нового, но так ничего и не видел, потому что всегда узнавал в новом черты старого.

Куда я перееду, еще не знаю, — достаточное количество скверных театров в Англии и свежий воздух говорят за то, что мне надо ехать в свою родную страну.

Если бы я родился русским, то никогда не захотел бы покинуть Россию, разве только съездил бы в составе русской труппы с тремя-четырьмя спектаклями показать Парижу и Лондону, как это делается!

Все вы очень счастливы сейчас, именно сейчас, — и пусть солнце продолжает светить вам.

Письмо получилось довольно длинное. Почему? Я хочу показать Вам пример. После своего отъезда из России в 1912 г. я ни от кого не получал писем. Меня забыли, и я не предполагал, что кто-нибудь вспомнит обо мне и напишет мне. Одна Лилина — миссис Станиславская — всегда поддерживала со мной связь. Я немножко обижен на Сулера — в горячке работы он, по-моему, совсем забыл меня — писем от него я не получал с 1912 г., а если и получил, то одно или

два²⁸.

Если Вы считаете, что я могу быть Вам полезен, напишите мне без стеснения и говорите, что я должен сделать. Вот, к примеру, я связан с книготорговцами и могу достать Вам любые книги, лишь бы Вы указали название или сказали, что Вам примерно нужно. Это относится и к картинам.

Я очень хорошо провел время в Москве и без усталости восхищался всеми вами, предполагаю кое-что обо всем написать и, если напишу, постараюсь переслать Вам экземпляр, — быть может, это будет книга, а быть может, только статья, еще не знаю. Пока написал около двадцати тысяч слов, — иногда я переписываю вещь по три раза, прежде чем она меня удовлетворит, иногда именно на третий раз меня постигает неудача. Двадцать лет прошло, прежде чем я собрался написать об Ирвинге и отдать ему долг; я хочу сказать — двадцать лет после его смерти.

А теперь мне хочется получить весточку от Вас — на любом языке, — если Вас устраивает, на трех — вот только русский, конечно, для меня чересчур труден.

Горячий привет всей труппе и дирекции.

Ваш Гордон Крэг

3 июля 1935 г.

Виа делла Коста ди Соррето 17.

Генуя, Италия.

Не забудьте прислать мне как-нибудь книгу о 2-м Художественном театре с автографами всех актеров».

Крэг ждет весточки от меня, значит, он почитает наше «абстрактное» знакомство реальной человеческой встречей? А я не сдержала слова. Не писала ему...

Немедленно взялась за письмо, конечно, на русском языке, для Крэга «чересчур трудном», но Дженни Афиногенова помогла мне в переводе.

Очевидно, дурная привычка у меня — не хранить черновиков. Вот так, например, я не сохранила черновика единственного своего письма Крэгу. И сейчас пытаюсь вспомнить хоть с приблизительной точностью, что же я писала ему? Смутно высвечивается (теперь уже через три с лишним десятка лет), что я (почему-то?) писала о ранимости человеческого сердца, если человек не сумеет защитить его неким панцирем, противодействующим ножевым и всяческим ударам? И что-то о защитном качестве юмора? Да. Что-то вроде этого я писала. Мне не понятно, как случилось, что Крэгу, совершенно мне не знакомому, могла написать то, что не всегда бы решилась сообщить родному человеку. И так же он с доверием необыкновенным писал мне, совершенно незнакомой. Может быть, потому и писал, что была я ему совершенно незнакомой.

И очень быстро ко мне пришло третье письмо Крэга.

«Генуя. Италия.

Благодарю Вас, дорогая Серафима Бирман, за письмо — оно написано

²⁸ Как это Крэг не знал, что Л. А. Сулержицкий умер в 1916 году?? Как смел этого не знать? Ведь Крэг и Сулержицкий считались друзьями.

хорошим английским языком, просто безупречным языком. (Вот эти слова относятся только к Дженни Афиногеновой. — С. Б.)

Если бы английские актеры и актрисы могли так ясно и четко излагать свои мысли, пребывание на этой земле было бы для меня еще приятнее.

Я счастлив.

Но есть рана в моем сердце — виной тому злоба моих братьев и сестер по английскому театру.

Когда-нибудь, после моей смерти, напишите об этом простыми и трогательными словами, пусть английский театр поймет и услышит их.

Страсти толкают человечество на многие прегрешения. Но низость — не страсть, и английский театр просто низкий, подлый²⁹.

Английские актеры называют меня бунтовщиком, предавшим театр.

Правда ли это? Таков ли я на самом деле? Громко об этом они не говорят, в книгах не пишут, — только шипят, спрятавшись в свои крысиные норы.

Большое спасибо за книжечки, — насколько приятнее получить или разыскать в книжной лавке маленький томик, чем стать обладателем толстого тома: я собрал 1300 книжечек о театре, они столь же очаровательны, сколь миниатюрны, — каждому невольно захочется их прочитать.

Спасибо, спасибо за Ваше письмо. Мое сердце, разбитое уже много лет назад (Вы этого боялись), покрылось защитной броней чувства юмора, — у Вас это чувство имеется, и потому Вы меня понимаете.

Народ нас любит? Не так ли?!!

А мы, если не смеемся, испытываем острую боль.

И мы, актеры, бываем счастливы тогда, когда некоторые наши братья и сестры по театру дарят нам свою верную дружбу и любовь.

1. Здесь в Генуе я за последние месяцы много читал о Чехове.

2. Несколько раз перечитывал “Макбета”.

3. Прочел также дневник Поля Гогена.

Каждый день понемножку пишу о Москве, о русских друзьях и театрах. О еврейских товарищах тоже³⁰. (Напечатаю в октябре в двух журналах.)

Я все больше убеждаюсь в том, что ничего не умею, — говорю недостаточно ясно, чтобы понравиться актеру, и недостаточно громко, чтобы напугать банкира.

Глаза мои не в порядке — иногда встречаю старого друга и не узнаю его или ее.

Мои лучшие пожелания Вашим товарищам — Гиацинтовой и Берсеневу, двум Образцовым — Сергею и Ольге и г-ну Сулержицкому³¹.

Помните меня, как я помню Вас, если только совсем не забыли!!!

Гордон Крэг».

Письмо это датировано 14 августа 1935 года. Тогда не восприняла его значения, не поняла, как много в нем движений и мыслей его сердца. Нет, это не

²⁹ Слово «подлый» написано Крэгом по-русски.

³⁰ Крэгу понравилось искусство Михоэлса и Зускина.

³¹ Опять Сулержицкий!

описка: человеческое сердце мыслит по-своему, оно не нуждается в переводе на язык рассудка.

Я помнила Крэга. Помнила, но не писала. И он перестал писать мне. Знаю от Образцовых, что помнил меня: дважды бывали они у Крэга в Италии. Он тогда был очень стеснен денежно, но жил полной духовной и творческой жизнью. Много писал о московских театрах, московских актерах. И обо мне поместил несколько добрых строк, хотя выражал тревогу, что я потеряю свою индивидуальность, так как слишком подвержена влиянию МХАТ, а в особенности меня как актрису может снивелировать верность системе Станиславского.

Не знаю, в какой месяц, в какой день 1967 года оборвалась тревожная, порой, очевидно, даже мучительная, но все же наперекор всему блистательная жизнь Гордона Крэга? Ушел из жизни талантливейший человек и художник, ушел, обманутый в своих надеждах на истинное творчество, на человеческое счастье, на душевный покой... Почему так?

Я перечитала письма Крэга и будто опять, но по-новому встретила и говорила с ним и, кажется, даже получила ответ на свой вопрос: «Почему так?» Вот ответ самого Крэга: «... говорю недостаточно ясно, чтобы понравиться актеру, и недостаточно громко, чтобы напугать банкира».

И самое большое открытие, сделанное мною при перечитывании писем Крэга, то, что третье его письмо было как бы завещанием. Да, оно становится последней волей Крэга, обращенной ко мне. Она выражена в этих строках: «... есть рана в моем сердце — виной тому злоба моих братьев и сестер по английскому театру.

Когда-нибудь, после моей смерти, напишите об этом простыми и трогательными словами, пусть английский театр поймет и услышит их.

Страсти толкают человечество на многие прегрешения. Но низость — не страсть, и английский театр просто низкий, подлый.

Английские актеры называют меня бунтовщиком, продавшим театр.

Правда ли это? Таков ли я на самом деле?» — вот на что требует он от меня ответа.

Задание Крэга выводит нашу краткую переписку из «лирической» атмосферы и вводит в тревожный мир вопросов об истинной сущности, значении и задачах сценического искусства, о взаимоотношениях режиссера и актера, вопросов, веками, можно сказать, обсуждаемых и все же неразгаданных: время и действительность в вечном движении, они не считаются с прежними утверждениями, требуют новых форм сценического красноречия.

Почему именно *меня* попросил Крэг написать о нем «простыми и трогательными словами»? Чем вызвала я внимание его и доверие? Краткой встречей у Большого театра? «Испанским священником»? Не знаю. Ясно одно — во что-то во мне твердо поверил он.

А я сначала сочла его просьбу невыполнимой: ничего, ровно ничего неизвестно мне о взаимоотношениях Крэга с «братьями и сестрами по

английскому театру». Не имела я никакой возможности встретиться с английскими актерами, обвинителями Крэга, и поговорить о нем: «Громко об этом они не говорят, в книгах не пишут, — только шипят, спрятавшись в свои крысиные норы». И все же совесть не позволила мне остаться безучастной к мучительным вопросам Крэга, тем более что с августа 1911 года я уже была в Художественном театре и была занята в заключительном периоде работы Гордона Крэга и Станиславского над «Гамлетом» в безмолвной роли придворной дамы и потому еще, что в России пишут о Гордоне Крэге: Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве», Н. В. Петров посвятил Крэгу главу в своей книге «50 и 500». В 1965 году издательством «Искусство» выпущена книга Н. Н. Чушкина «Гамлет — Качалов». Журнал «Театр» напечатал воспоминания Алисы Коонен, где Крэгу посвящены многие страницы.

Со всеми этими людьми в той или иной степени связана моя сценическая жизнь. Читая в их книгах главы, посвященные Крэгу, я перестала быть просто читательницей, а будто присутствующей на некоем особом собрании знакомых мне людей, и тема, обсуждаемая на этом собрании, — Крэг. Я выслушиваю разные мнения о нем, воспринимаю разные отношения к нему — человеку, режиссеру, художнику.

Из воспоминаний пишущих возникают разные Крэги, порой противоречащие друг другу, но, признаются или отрицаются его идейно-эстетические принципы, ни одним из пишущих не зачеркнуто могучее сценическое дарование Крэга.

Это помогает мне решиться на попытку ответить самой себе на вопрос Крэга: «Английские актеры называют меня бунтовщиком, предавшим театр. *Правда ли это? Таков ли я на самом деле?*»

В августе 1911 года работа Крэга и Станиславского над «Гамлетом» была почти уже завершена. Получилось так, что мне не пришлось видеть Крэга в работе, но сведения о нем все же доходили до меня и становились будто моими непосредственными впечатлениями. Но если бы мои тогдашние впечатления о Крэге я бы рискнула выразить письменно, получилось бы несколько страниц, испещренных восклицательными знаками и многоточиями, — моя душа тогда была охвачена восторгом и светлым ужасом самой возможности пребывания в этом единственном в мире, необычайном Художественном театре, всем, что в нем происходило: и сам Крэг казался мне под стать театру — фантастичным, неразгаданным и влекущим, как... как Собинов в «Лоэнгрине».

Можно сказать, не было и не могло быть у меня устойчивых впечатлений от Крэга, а было лишь ощущение присутствия в необыкновенном театре кого-то еще более необыкновенного и почему-то волнующего и тревожащего; во всяком случае, задолго до премьеры «Гамлета» мною чувствовалась озабоченность всего театра исходом постановки: что-то не ладилось в ней. А что именно не ладилось, мне ли тогда было это разгадать?

Но все же *была* я уже в Художественном театре, *была*, и бытие мое в период выпуска «Гамлета» делает меня по-особому восприимчивой ко всему, что касается судьбы этого спектакля и судеб его постановщиков: Станиславского и

Крэга.

Ни для кого теперь не тайна, что «Гамлет» не стал триумфом двух режиссеров с мировыми именами, и все же, как пишет автор книги «Гамлет — Качалов» Н. Н. Чушкин: «Гамлет», осуществленный на сцене МХТ после трехлетних исканий известным английским режиссером Эдвардом Гордоном Крэгом и К. С. Станиславским — одно из примечательных театральных событий предреволюционной поры. Значение этого спектакля выходило за пределы единичного художественного явления. Уже при своем появлении он вызвал обширную прессу, горячие и оживленные опоры об образе Гамлета, о Шекспире, об «условности» и реализме, о путях МХТ, о «кризисе театра»³².

Ценность этой книги бесспорна для меня, — в ней то знание вопроса, каким совершенно не владею я. Считаюсь с этой книгой как человек, который в трудные минуты прибегнет к ее помощи и извлечет из нее необходимые знания и ориентиры.

Но не исключена возможность и несогласия моего с автором книги «Гамлет — Качалов». Сейчас, когда уже всей душой вникла я в две главы книги Станиславского: «Дункан и Крэг», а также «Опыт проведения системы в жизнь» и после того, как не раз, не два перечитала «Страницы из жизни» Алисы Коонен, участницы всех репетиций «Гамлета» от первой — до премьеры спектакля, сейчас я уже имею возможность не согласиться с определением Крэга Н. Н. Чушкиным как «залетной птицы». Нет! Не случайно залетел Крэг в окно Московского Художественного театра, по чьей-то небрежности оставленное открытым, — Крэг зван Станиславским, приглашен директором театра Вл. И. Немировичем-Данченко и если в конечном результате работы над «Гамлетом» стал для театра «инородным телом», то виной этому та страстная поспешность, с какой Станиславский призвал знаменитого английского режиссера, и роковая опрометчивость Крэга, без секунды оглядки откликнувшегося на внезапный, горячий призыв.

Но предельно прав автор книги «Гамлет — Качалов», что в работе над «Гамлетом» «на короткое время скрестились творческие судьбы глубоко различных художников и со всей остротой проявилась несхожесть их идейно-эстетических принципов и мировоззрений».

И неточен автор книги в том, что творческая встреча Станиславского и Художественного театра с Гордоном Крэгом одинаково для обоих «была исполнена внутреннего драматизма», — теперь, когда следопытом прошла я по путям встреч Крэга и Станиславского, прихожу к убеждению, что неудача «Гамлета» глубоко омрачила сердце Станиславского, но для Крэга она стала трагическим концом всех его надежд и веры в себя как истинного режиссера.

Почему я так думаю, скажу дальше, а сейчас еще раз пройду по следам этой знаменательной для каждого из них встречи.

Инициатором этой встречи был Станиславский. Его поддержала дирекция:

³² Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов, М., изд. ВТО — «Искусство», 1966, стр. 8.

«Я со своей стороны, уговаривал дирекцию нашего театра выписать великого режиссера, чтобы тем дать толчок нашему искусству и влить в него новые духовные дрожжи для брожения как раз в то время, когда удалось как будто немного сдвинуть театр с мертвой точки»³³. И... в трескучий мороз в летнем пальто и легкой шляпе с большими нолями приехал Крэг в Москву. Около месяца знакомился он с Московским Художественным театром, с его творческими установками, с актерами замечательной труппы. В результате Художественным театром Крэгу, как режиссеру и художнику-оформителю, была заказана постановка «Гамлета».

Готовиться к этой торжественной и ответственной работе Крэг отправился (на год) в Италию.

Представляю себе Крэга в Италии, в саду, где цветут розы, растут апельсиновые и лимонные деревья. Как мечтается ему о будущем спектакле! Встают перед ним образы трагедии. Он любит Шекспира как живого. Как хочет он передать истину этих образов сцене Художественного театра! Как живо рисует его воображение Гамлета с высокими его стремлениями, с борьбой за недостижимое, с его ненавистью и любовью, с его неутомимой скорбью!..

Ровно через год Крэг вернулся с планом постановки «Гамлета». Он привез с собой чертежи и эскизы декораций.

Каким радостным видится мне Гордон Крэг, впервые входящий в дверь Художественного театра: Россия! Москва! Станиславский! Совместный труд над великим творением Шекспира! Здесь будет он среди друзей. Здесь ему верят, значит, поймут, ведь больше, чем любовь, — взаимопонимание!

В утро встречи ощутил Крэг любовь могучего друга: «Многочисленные высказывания Станиславского в письмах 1909 – 1911 годов, в материалах репетиций и бесед, интервью Сулержицкого, помещенные в прессе, говорят о том, что на первом этапе работы Станиславский был целиком захвачен и увлечен творческими поисками Крэга в искусстве и его замыслом постановки “Гамлета”. Он шел навстречу Крэгу, не ставя ему никаких ограничений, дав широчайшие возможности для экспериментов. В письме к Л. Я. Гуревич от 14 мая 1909 года Станиславский прямо пишет о том, что он и Художественный театр убедились в гениальности Крэга, который “творит изумительные вещи”, и что он гордится своей ролью ближайшего помощника Крэга, полностью отдавая себя ему в подчинение. “Если нам удастся показать талант Крэга, — писал Станиславский, — мы окажем большую услугу искусству. Не скоро и не многие поймут Крэга сразу, так как он опередил век на полстолетия. Это прекрасный поэт, изумительный художник и тончайшего вкуса и познаний режиссер”»³⁴.

Каким дружным было начало их работы! Как счастливы были они взаимным доверием!

А между тем в самом начале встречи они разлучились: Крэг работал над

³³ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1. стр. 334.

³⁴ Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов, стр. 34.

макетом своих ширм; Станиславский вел работу с актерами «за столом».

Такое разделение было преждевременным: не было еще между ними прочной творческой договоренности. Но Крэг был в восторге от Станиславского-режиссера и актера и вверил ему образы Шекспира и свои надежды...

Как-то на одну из застольных репетиций Станиславский пригласил Крэга. После репетиции Крэг вежливо сказал: «Все очень хорошо, за исключением одного: нет Шекспира».

Станиславский признал в своей книге «Моя жизнь в искусстве», что действительно не было Шекспира в результате долгой и трудной работы его с актерами «за столом»; «Пришлось как можно подробнее и глубже разработать духовную суть пьесы и ролей. В этом отношении в “Гамлете” явились значительные трудности. Начать с того, что в нем мы снова встретились с сверхчеловеческими страстями, которые надо было воплощать в сдержанной и чрезвычайно простой форме. Трудность этой задачи была нам памятна по “Драме жизни”. С другой стороны, при внутреннем анализе “Гамлета” мы не нашли, как у Тургенева, совершенно готовой партитуры пьесы и ролей... Чтобы лучше разработать партитуру и докопаться до золотой руды пьесы, пришлось разбивать ее на маленькие части. От этого пьеса измельчилась настолько, что уже трудно было видеть все произведение в целом. Ведь если рассматривать и изучать в отдельности каждый камень, но составишь себе представления о соборе, который на них сооружен, с его вершиной, уходящей в небеса. И если разбить на мелкие части статую Венеры Милосской и изучать ее отдельно по уху, носу, пальцам, суставчикам, едва ли поймешь художественную прелесть этого шедевра скульптуры, красоту и гармонию этой божественной статуи. То же и у нас: изрезав пьесу на куски, мы перестали видеть ее и жить с нею в целом»³⁵.

Но работа Крэга шла успешно. Наступил день, когда был готов большой макет декораций к «Гамлету» — точная копия сцены Художественного театра.

Он был показан Станиславскому и Сулержицкому. Станиславский пишет об этом: «Сидя за столом и объясняя пьесу и мизансцену, Крэг переставлял фигуры на макете с помощью длинной палки и наглядно демонстрировал все переходы артистов по сцене. При этом мы следили за внутренней линией развития пьесы и, руководясь ею, старались объяснить себе мотивы переходов действующих лиц и записывали их в своем режиссерском экземпляре»³⁶.

Крэг наглядно и обоснованно демонстрировал принципы своего «искусства движения», каким он владел в совершенстве. Именно в *совершенстве*, иначе Станиславский и Сулержицкий не соединили бы родством «искусство движения» Крэга с мечтой Станиславского о неразрывном союзе внутренних и физических действий сценического образа.

«Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он —

³⁵ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 346.

³⁶ Там же, стр. 338.

лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва. Гамлет — не неврастеник, еще менее сумасшедший; но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту сторону жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривается в нее, чтобы разгадать тайну и смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние. Если бы она ограничивалась убийством нового короля, — конечно, Гамлет ни на минуту не усомнился бы, но дело не только в убийстве. Чтобы облегчить страдания отца, надо очистить от скверны весь дворец, надо пройти с мечом по всему царству, уничтожить вредных, оттолкнуть от себя прежних друзей с гнилыми душами, вроде Розенкранца и Гильденстерна, убересть чистые души, вроде Офелии, от гибели. Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно, — безумным. Для близорукого взгляда маленьких людишек, не ведающих жизни не только по ту сторону этого мира, но даже за пределами дворцовой стены, Гамлет естественно представляется ненормальным. Говоря об обитателях дворца, Крэг подразумевал все человечество.

Такое расширенное толкование “Гамлета” естественно сказалось и во внешней постановке — в ее монументальности, обобщенности, просторе, декоративной величавости»³⁷.

Эти последние несколько строк показывают, как глубоко дошел до Станиславского режиссерский замысел Крэга, а ведь при первой встрече Станиславский и Крэг остановились оба на том, чтобы декорации к «Гамлету» были бы лишь простым фоном для актера, «из которого, однако, можно было бы извлекать бесконечное количество настроений, с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.»³⁸.

Как талантливый художник и не менее талантливый режиссер, Крэг ширмы свои создавал слиянно с внутренним миром действующих лиц трагедии, в гармонии со сверхзадачей трагедии Шекспира. В этом-то и был секрет поистине магического воздействия на своих «помощников» — Станиславского и Сулержицкого, *наглядной* режиссерской экспликации Крэга. Они действительно были зачарованы, загипнотизированы: все вызывало в них волнение и радость; ничего из движений деревянных фигурок на длинной палке с крючком в руках Крэга не вызывало их сомнений. Со всем, что говорил, что показывал Крэг, всей душой соглашались Константин Сергеевич и Леопольд Антонович. И нельзя было не согласиться с Крэгом, — непререкаемо обосновал он сценическим оформлением и деревянными человечками свой режиссерский план.

Жаль, до смерти жаль, что, кроме Качалова, на наглядную и поэтическую экспликацию режиссера-инициатора не были приглашены все участники

³⁷ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 338 – 339.

³⁸ Там же, стр. 335.

«Гамлета»: движениями деревянных фигурок, языком мизансцен перед актерами-исполнителями «Гамлета» был бы немало вскрыт Крэгом внутренний мир каждого персонажа, а также взаимоотношения каждого со всеми действующими лицами трагедии.

И — это отнюдь не сентиментальность — они увидели бы самого Крэга-режиссера, сообщающего *свое кровное*. Увидели бы необычайный блеск его глаз, ту особую теплую краску лица, когда взволнованный человек говорит о подлинной любви своей к чему-то истинному, — так важно ведь как можно раньше познать актерам, *за кем* идешь в работу над ролью, *куда* идешь!

Но этого не случилось: не встал Гордон Крэг перед коллективом исполнителей, не сказал им, *почему так дорога ему именно эта трагедия Шекспира* и именно ее так страстно жаждет он воплотить. Не разъяснил свой план постановки в такой форме, в какой сделал это для своих «помощников», — какой это невозвратимый урон для Крэга и всего спектакля! Не все обладают вполне развитым воображением, и слова режиссера, как и мысли его, не всегда сразу доходят до сердца актера. Но талантливый показ режиссера в силах извлечь из статики воображение актера, озарить для него самое основное в образе. Если Крэг не решался *говорить* с актерами: «... говорю недостаточно ясно, чтобы понравиться актеру», то мизансценами и движениями действующих лиц, дублируемых деревянными человечками, многое можно было сообщить исполнителям «Гамлета».

Наконец, Крэг мог бы самим собой показать будущим исполнителям спектакля мизансцены и движения действующих лиц, — у него они были *красноречивы*.

Нахожу этому подтверждение в «Страницах из жизни» Алисы Коонен, которой театром была дана в работу роль Офелии:

«Крэг считался знатоком Шекспира, и я, конечно, с особенным вниманием следила за всем, что он делал и говорил. Относился он ко мне очень дружелюбно и не только разрешал присутствовать во время его работы, но вскоре даже взял в помощники. Когда через некоторое время, в перерывах между репетициями и спектаклями, ему стали предоставлять сцену, на которой уже начали устанавливать часть декораций, он предложил мне помочь ему проверить мизансцены. Меня это очень увлекло, и я с восторгом проигрывала одну сцену за другой, читая текст за Офелию, за Гамлета, за королеву и даже за Полония...

Должна сказать, что замысел его постановки был поистине грандиозен, но, конечно, трудно выполним для актеров, не привыкших играть трагедию...

Мизансцены, которые на моих глазах создавал Крэг, поражали смелостью. Одна из них до сих пор живот в моей памяти, — это сцена сумасшествия Офелии. (К сожалению, в спектакле она не была осуществлена.) По мысли Крэга, из глубины сцены прямо на публику идет широкая лестница. Безумная Офелия появляется внезапно на верхней площадке. На ней мокрое, разорванное платье, длинным шлейфом волочатся речные водоросли. Ее с трудом можно узнать. Строгая, скованная железными правилами дворцового этикета в начале трагедии, сейчас она похожа на грубую уличную девчонку. Станным, резким голосом поет она свою песенку, — рассказывал Крэг, — и вдруг с внезапным

порывом, словно гонимая безумным страхом, кубарем катится по лестнице вниз.

Много лет спустя, увидев в спектакле Питера Брука эту сцену (играла ее Мери Юр), я вспомнила трактовку Гордона Крэга: исполнение современной английской актрисы минутами точно перекликалось с его замыслом. Дальнейшее поведение безумной Офелии было разработано на резких психологических контрастах.

— В минуты душевного просветления, — говорил Крэг, — она должна предстать перед зрителями в ореоле той пленительной душевной красоты, которая навсегда поразила воображение датского принца.

Толкование этой сцены давало большой материал актрисе. Работая одна над ролью, я изо всех сил старалась осуществить замысел Крэга. Когда у него выдавались свободные минуты, я проигрывала ему отдельные сцены. Он очень хвалил меня, но я, конечно, понимала, как далеко до совершенства то, что я делаю»³⁹.

Значит, молодая актриса поняла замысел режиссера?

Значит, в «искусстве движения» Крэга была творческая ценность?

Разве и тени нет родства между будущими «физическими действиями» Станиславского и «искусством движения» Крэга?

Оно ощутилось Станиславским, это родство, иначе не был бы так удовлетворен он и Сулержицкий режиссерским планом Крэга. И вот ждешь — возьмутся сейчас два замечательных режиссера за работу, включатся в страду и радость превращения творения Шекспира в спектакль Московского Художественного театра!..

Но нет, нет!

Нет, потому что *«высказав нам все свои мечты и планы постановки, Крэг уехал в Италию, а я с Сулержицким принялись выполнять задания режиссера и инициатора постановки»*⁴⁰ (курсив мой. — С. Б.).

Читаешь — глазам не веришь; Крэг уехал в Италию? Почему его отпустили? Отпустили режиссера — автора замысла постановки «Гамлета»? Разве Станиславский не знал вдохновения труда в совместной работе с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, хотя их творческие индивидуальности порой резко расходились? Правда, Владимир Иванович умел хранить спокойствие Константина Сергеевича, признавая его необычайную режиссерскую фантазию и огромную память жизненных наблюдений. Мудрый, он вверялся Станиславскому. Какой большой душевный талант требовался для этого! Был ли он у Крэга?

Кто из двух виновник разлучения?

Станиславский?

Крэг?

Это непостижимо!

Какие дела в Италии могли быть для него важнее «Гамлета»?

Неужели не понял Крэг, что только в союзе со Станиславским изжил бы он

³⁹ А. Г. Коонен, Страницы из жизни. — «Театр», 1967, № 1, стр. 78.

⁴⁰ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 343.

свое трагическое неумение *создавать спектакль в сотворчестве с актерами?*

Или между ним и Станиславским уже начался разлад?

Довольно вопросов.

Уехал — точка.

Не дозналась я, сколько длилось отсутствие Крэга, но известно, что, когда он возвратился в Москву, спектакль был уже мизансценирован Станиславским. Правда, репетиции были еще не на сцене, а только в просторном фойе театра.

Одна из этих репетиций была показана Крэгу.

Со жгучим интересом читаю я в книге Станиславского об этом свидании его с Крэгом после долгой разлуки.

«По приезде Крэга в Москву он просмотрел нашу работу с актерами. Она ему понравилась, так же как и индивидуальности артистов: Качалов, Книппер, Гзовская, Знаменский, Массалитинов, — все это... очень хорошо, но... Они играли по старым приемам Художественного театра. *Того нового, которое мне чувствовалось, я не смог им передать* (курсив мой. — С. Б.). В поисках его мы неоднократно производили опыты. Так, например, я читал Крэгу сцены и монологи из разных пьес на разные манеры и с разными приемами игры. Конечно, ему предварительно переводили текст читаемого. Я демонстрировал ему и старую французскую условную манеру, и немецкую, и итальянскую, и русскую декламационную, и русскую реалистическую, и новую, модную в то время импрессионистическую манеру игры и чтения. Ничто не нравилось Крэгу. Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. *Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т. е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог*»⁴¹ (курсив мой. — С. Б.).

«Не мог»?

Станиславский *не мог*?

Не хочу поверить, что когда-либо могло иссякнуть режиссерское могущество Станиславского!

Что-то он скрывает?

Таит?

Как он взволнован! Ведь буквально через день-два переход на сцену! Быть беде!

И она стряслась!..

Обращаюсь к «Страницам из жизни» Алисы Коонен: они чрезвычайно ценны для меня — в них описаны не недели, месяцы, не периоды, но *дни*, непреложные своим бытием. Вот как она описывает грозный день:

«Когда наконец на сцене были установлены золотые ширмы, участники спектакля были сильно встревожены, настолько не соответствовало оформление тому анализу трагедии, который давал Станиславский.

Декорации по-своему были ослепительны. Но когда в лабиринте золотых

⁴¹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 345.

ширм пробовали ходить актеры, их фигуры казались маленькими, голоса не звучали, обыденные жесты, обыденная речь не вязались с величественной картиной Эльсинорского замка, созданного могучим воображением Крэга»⁴².

Трудно себе представить, что пережил Станиславский в тот день, — ведь всю тяжесть вины перед Крэгом, актерами-исполнителями, Художественным театром сердцем воспринял он, сердцем измерил разрыв между ширмами Крэга и исполнением актеров. О ликвидации прорыва не могло быть и речи, но лишь бы сократить дистанцию меж ними, то есть между сценическим красноречием ширм и беззвучием актеров.

Что Станиславский решился на это, позволяют мне узнать «Страницы из жизни» Алисы Коонен:

«Как-то на спектакле Качалов сказал мне, что ночью Станиславский вызывает его, Сулержицкого, Москвина и Крэга на совещание и будет менять что-то в декорациях. Зная характер Крэга, я понимала, что это не может пройти спокойно. И когда после спектакля театр опустел, тихонько проскользнула в контору, надеясь оттуда проникнуть в зрительный зал. Мне не повезло, дверь была заперта изнутри. Тогда, несмотря на жестокий мороз, я решила ждать во дворе. Совещание длилось бесконечно, я заоченела и уже собиралась бежать домой, как вдруг из конторы выскочил Крэг, в одном костюме, с развевающимся кашне, и помчался по переулку. Следом за ним бежал Сулержицкий, держа пальто Крэга в руках, и кричал:

— Подождите, мистер Крэг, подождите!»⁴³

Силой воображения следую я за человеком, у которого вот сейчас отняли самое драгоценное, без чего жизнь не в жизнь. Отняли *его* Шекспира, *его* Гамлета, *его* ширмы!.. С непокрытой головой несется он по Камергерскому переулку, но заснеженными улицам Москвы к «Метрополю», чтобы там, не зажигая огня, забиться в угол, в котором когда-то мечтал он о своем творении... Безмолвно кричит все его существо: «Помогите! Помогите!!!» Но безлюдны улицы, незрячи окна домов, а люди, согревшиеся в постелях, глухи к крикам о помощи, что так нередко раздаются с улиц...

Да вряд ли Крэг унизил бы себя криком, — хриплое дыхание, сбивчивые ритмы его шагов по заледенелым улицам чужого города — вот его внутренний монолог.

Как снесет он безмерность своего горя??

Догнал ли Крэга Сулержицкий? А если бы догнал? Дошел ли бы до сердца его? Вряд ли. В такие минуты сердце человека становится запретной зоной. Так оставим Крэга наедине с собой.

Вернемся к тоненькой фигурке Алисы Коонен, будто бы застывшей и потому не сдвинувшейся с места: «... через некоторое время из театра вышли Станиславский, Качалов и Москвин. По тому как быстро они шли, как нервно разговаривали, я поняла, что случилось что-то неладное. Когда на следующий день я спросила Василия Ивановича, что произошло ночью, он мрачно ответил:

⁴² А. Г. Коонен, Страницы из жизни. — «Театр», 1967 № 1, стр. 79.

⁴³ Там же.

— Ломали Крэга. Сначала он сидел, стиснув зубы, сдерживался, но, когда дошло до “Мышеловки”, запустил чернильницей на сцену и крикнул, что просит снять с афиши его фамилию.

Я с нетерпением ждала встречи с Крэгом, но он не являлся в театр»⁴⁴.

Крэг — человек, которому в данном случае нельзя не сострадать, но, боже сохрани, оскорбить его жалостью! Мне думается, в те дни было бы нестерпимым для него выражение какого бы то ни было сочувствия. Неимоверное, должно быть, усилие понадобилось Крэгу, чтобы прийти в театр, где его не только «ломали», но сломали. И чем после ночного заседания стал для Крэга Художественный театр? Кто теперь для него Станиславский? А для Художественного театра кто сейчас он — Эдвард Гордон Крэг? «Иностранное тело»? «Своего рода залетная птица»?

Снова вчитываюсь в «Страницы из жизни». «Наконец, — продолжает Алиса Коонен, — как-то я столкнулась с Крэгом в театре. Он был расстроен, зол, говорил, что в постановке от него ничего не осталось и что сохранились только три сцены, под которыми он может поставить свое имя: “Тронный зал”, “Мышеловка” и финал трагедии. С мрачным юмором он добавил:

— Если Станиславский хотел сделать из Шекспира Горького, незачем было приглашать меня и ставить мои ширмы»⁴⁵.

Ни слова о боли, о терзаниях души!

Он и вполне светский человек: от Алисы Коонен узнаю я и это. Она описывает прощальный обед у Станиславского в честь Крэга: «Константин Сергеевич, как всегда любезный и гостеприимный хозяин, старался шутить за столом, не касаясь опасных тем. Крэг тоже весело болтал»⁴⁶.

В начале января 1912 года Крэг весело болтал, прощаясь со Станиславским, но через двадцать пять лет, по приглашению Малого театра, вновь очутившись в Москве, с гневом и яростью крикнул на одной из бесед с москвичами об искусстве театра и, в частности, о «Гамлете»: «Они меня зарезали! Качалов играл Гамлета *по-своему*. Это интересно, даже блестяще, но это не мой, *не мой* Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои “ширмы”, но лишили спектакль моей души!»⁴⁷

Открылась, значит, старая рана? Хлынула из нее кровь? Открылась, может быть, потому, что снова Москва, снова тот же «Метрополь», и, может быть, номер Крэга в том же коридоре и совсем-совсем близко от его прежнего номера? Не закономерно ли, что почти явью стали его воспоминания?

Нет! Нет! Нет! Было еще что-то другое, кроме воспоминаний, что так предельно взволновало Крэга?

Теперь знаю: да, было! Московские театры 35 года!

— Русский театр добился сейчас блистательных успехов...

⁴⁴ А. Г. Коонен, Страницы из жизни. — «Театр», 1967, № 1, стр. 79.

⁴⁵ А. Г. Коонен, Страницы из жизни. — «Театр», 1967, № 1, стр. 81.

⁴⁶ Там же, стр. 81.

⁴⁷ Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов, стр. 14.

Как увлечен Крэг спектаклями Мейерхольда, Камерного театра, талантом Михоэлса, одобрил спектакль «Испанский священник», в восторг приведен он спектаклем «Турандот».

Что должно было твориться в душе Крэга на этом триумфальном спектакле Вахтангова? Как смог Вахтангов сохранить свою могучую творческую индивидуальность? Ведь он — первый ученик Станиславского и ярый пропагандист его «системы»?

Какая вольность и закономерность его режиссерской фантазии! Почему смог Вахтангов сохранить суверенность своей души, высказать победную силу своего таланта, а я, Крэг, я не смог, — почему?

Почему я не смог?

Почему?

Почему «они взяли мои “ширмы”, но лишили спектакль моей души!»?

Я с жадностью впитывала источники, какие могли бы с наибольшей ясностью выказать мне «предлагаемые обстоятельства», то есть условия и атмосферу, в каких Крэг работал над «Гамлетом» в Художественном театре, и один из самых значимых для меня источников — запись Л. А. Сулержицкого одной из ранних бесед Гордона Крэга с К. С. Станиславским, а именно обсуждение третьей картины «Гамлета» (первого акта). Найдена Сулержицким интересная, острая форма записи, — ничего общего с обычным протоколом обсуждения, — это диалог Крэга и Станиславского, но без ремарок драматурга. У Сулержицкого в записи ремарка одна — «перебивает».

Но Леопольд Антонович расставил знаки препинания так, что мы можем, пусть изредка, предполагать подтекст каждого собеседника.

Вот Гордон Крэг ведет разговор со своим «помощником», со Станиславским. Он спокоен. Но пытлив.

И Станиславский, внешне тоже спокойный, тоже испытывает собеседника.

Я будто слушала их и видела их: Сулержицкий знал их обоих и потому сумел так написать этот диалог, будто открывал для нас «уста давно немые».

«Крэг. Дело происходит в семье Полония. Мне бы хотелось, чтобы эта семья отличалась от всего, что было до этого... Лаэрт — в сущности, не что иное, как маленький Полоний...»

Станиславский. Чем должна отличаться семья Полония? Она не должна быть симпатичной?

Крэг. Да, семья бестолковая, глупая...

Станиславский. И Офелия?

Крэг. Боюсь, что да. Она должна быть и глупой и прекрасной в то же время. Это-то и трудно.

Станиславский. Что же, — она должна быть отрицательным типом или положительным?

Крэг. Скорее, она должна быть неопределенной.

Станиславский. Не боитесь ли вы, что публика, привыкшая видеть Офелию симпатичной, увидя ее глупой и неприятной, скажет, что театр изуродовал Офелию. Не надо ли это сделать поосторожнее?

Крэг. Да, я знаю.

Станиславский. На сцене, может быть, будет тактичнее сделать ее вообще симпатичной и приятной, но в некоторых местах показать ее глупой? Годится ли такой прием?

Крэг. Да... Но я думаю, что она, как и вся семья, особенно в этой картине, — ужасно ничтожна. И только начиная сходить с ума, она понемногу становится более положительной. Все советы Лаэрта и отца, которые они дают Офелии, показывают их удивительное ничтожество.

Станиславский. Как публика должна смотреть на эти лица — глазами Гамлета или своими глазами? (Крэг требовал, чтобы все действующие лица трагедии были бы такими, какими они отражаются в глазах Гамлета. — С. Б.). Ведь Гамлета в этой картине нет на сцене?

Крэг. Ну, тут нет ничего хорошего, что бы следовало видеть!

Станиславский. А не спутается публика?

Крэг. Не думаю... А вы?

Станиславский. Московская публика любит отыскивать промахи режиссера и может придраться к этому случаю.

Крэг. Это не важно.

Станиславский. Да, но на прошлых пробах мы видели, что благодаря таким случаям публика забывала все, что есть хорошего в пьесе, и пользовалась случаем, чтобы показать свою начитанность.

Крэг. Да, но вы не хотели бы вывести Офелию прекрасной, чистой, возвышенной, как это делают обыкновенно. Иначе, по-моему, не было бы трагедии.

Станиславский. Я об этом мало думал. Но как я привык и как объясняет наш критик Белинский, Офелия существо немножко мещанское, но кроткое, способное даже умереть, но неспособное на какой бы то ни было протест или активный подвиг. Но все-таки Белинский считает ее поэтической.

Крэг. Ну, хорошо! Но как этот критик (Белинский) может считать Офелию или Дездемону поэтической, если он знает Корделию?

Станиславский. Да, но Белинский, сравнивая Офелию с Дездемоной, думает, что Дездемона может...

Крэг (*перебивает*). Я думаю, что они обе глуповаты.

Станиславский. Тогда нет трагедии.

Крэг. Да, она вообще очень мало относится к трагедии. Я совсем не питаю симпатии к Офелии. Единственно, кому я симпатизирую, — это Корделия и Имогена.

Станиславский. Ну, а как смотрит Шекспир на Офелию?

Крэг. Думаю, что так же, как и я.

Станиславский. Я не согласен. Если бы Офелия была просто дурочкой, она бы принизила Гамлета.

Крэг. Она нужна в пьесе только для того, чтобы сделать всю пьесу немножко более патетичной. И только. Английский критик Джемсон думает, что она с самого начала, с детства глуповата. Может быть, ее испугал какой-нибудь мальчишка, гримасничающий, сидя верхом на заборе.

Станиславский. Если Гамлет отвергает дурочку — это не интересно, а если он так ушел в небо, что отказывается от прекрасной, чистой девушки, — тогда есть трагедия.

Крэг. Этого я не вижу. Она маленькое, ничтожное существо.

Станиславский. А почему он ее любил?

Крэг. Он любил только свое воображение. Воображаемую женщину.

Станиславский. Это надо объяснять в антрактах»⁴⁸.

Дата этого собеседования — 24 апреля 1909 года. До премьеры, до января 1912 года, еще далеко, а сейчас апрель, весна... Весной верится во все прекрасное.

И Станиславский еще полон надежд на Крэга. Быть может, чуть-чуть насупились его темные густые брови, когда на вопрос его к Крэгу: «Ну, а как смотрит Шекспир на Офелию?» — в ответ получает: «Думаю, что так же, как и я».

Быть может, чуть-чуть вздрогнул, когда Крэг не дал ему возможности договорить о Белинском, но безусловно, что смутная и летучая тревога заставила его пристально взглянуться в Крэга, — Гамлет любит Офелию только в своем воображении? Офелия, значит, не «живая»? Она жива только магической силой воображения Гамлета?!!

Но нет, нет, знаменитая танцовщица Айседора Дункан не могла преувеличивать дарования Крэга, она так хорошо его знала. «Он принадлежит не только своему отечеству, а всему свету, — говорила она, — он должен быть там, где всего лучше проявится его талант, где будут наиболее подходящие для него условия работы и наиболее благотворная для него атмосфера. Его место в Художественном театре»⁴⁹.

А то, что на его вопрос: «Ну, а как смотрит Шекспир на Офелию?» — Крэг ответил: «Думаю, что так же, как и я», — это не дерзость, это дерзновение гения.

А ведь Крэг действительно стал новыми дрожжами для брожения. Весь театр ждал чего-то неожиданного от Крэга, в особенности нагляден был талант Крэга — оформителя спектакля.

«Ученики режиссерского класса» (преподаватель Вл. И. Немирович-Данченко) Коля Петров, Сергей Воронов и другие работали в макетной по подготовке спектакля «Гамлет». Крэгу отвели в театре комнату рядом с макетной. Часто слышали «ученики режиссерского класса», как Крэг громко смеялся за стеной и пел народные английские песенки.

«Крэг был великолепным гравером по дереву и часто вместо рисунка карандашом предлагал нам артистически сделанные гравюры... Предлагаемые нам гравюры обычно представляли собой сложнейшую комбинацию освещенных и затемненных плоскостей, размещенных в пространстве сцены. Мы должны были решать, как правильнее выгородить ширмы на сцене и как

⁴⁸ «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. 1, стр. 673 – 675.

⁴⁹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 334.

расставить источники света, чтобы на сцене получилась та же иллюзия светотеневых пятен, которые Крэг предлагал нам в своих гравюрах»⁵⁰.

«Ученики режиссерского класса» восторгались Крэгом. Один только человек его недолюбливал — комендант, завхоз, уборщик и работник при макетной мастерской: «Сын Альбиона не смог найти путей к добрейшему сердцу Василия. Как мы ни пытались разъяснить Василию художественную платформу Гордона Крэга, он неуклонно стоял на своем. После наших пламенных и, как нам казалось, доказательных монологов Василий обычно рассудительно отвечал: “Так-то оно так, а все-таки он не то”»⁵¹.

А ведь это удивительно, что Василий — один из всех предчувствовал, что с общим любимцем дело гладко не пойдет.

Что это? Интуиция?

Атмосфера работы над «Гамлетом» становилась тревожной, разлад между Станиславским и Крэгом становился все глубже и резче... Это отмечено и в книге «Гамлет — Качалов»: «Творческая встреча Станиславского и Художественного театра с Гордоном Крэгом была исполнена внутреннего драматизма. Она была плодотворна в смысле поисков новых, монументально-обобщенных форм театральной выразительности и открытия новых принципов декорационного оформления, но в то же время со всей непреложностью обнаружила глубокие и принципиальные расхождения Художественного театра и Крэга. Анализ постановки “Гамлета” в МХТ раскрывает столкновение русского сценического реализма с западноевропейским театральным символизмом. В этом спектакле на короткое время скрестились творческие судьбы глубоко различных художников и со всей остротой проявилась несхожесть их идейно-эстетических принципов и мировоззрений»⁵². Второй раз, а может быть и третий, привожу эту выдержку из книги «Гамлет — Качалов» как организующую мою мысль и путь ее следования к цели.

Мне легко подтвердить правоту выводов автора книги Н. Н. Чушкина и внести в ее лаконичность и логику свои впечатления, а именно: насколько Крэг художник-оформитель «Гамлета» неизмеримо счастливее Крэга-режиссера и инициатора постановки!

Я — живая тому свидетельница, как счастлив был Станиславский, когда имел основания родниться с мечтой Крэга!

Тронный зал Крэг задумал выразить конусообразной золотой «живой» горой: вершина ее — король, королева. У их ног самые знатные придворные, подальше те, кто менее знатен, и так далее — по нисходящей до самого подножия пирамиды.

Декорация задумывалась Крэгом-художником как символ феодализма. Станиславский приложил все силы к тому, чтобы реализовать его мысли, а к

⁵⁰ Николай Петров, 50 и 500, М., стр. 60 – 61.

⁵¹ Там же, стр. 60.

⁵² Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов, стр. 8.

этому было немало препятствий: во-первых, высота горы, желательная Крэгу, достигала предела, едва допустимого великолепно оборудованной по тем временам сценой театра. Эта проблема была практически разрешена.

Вторым препятствием, даже барьером плану Крэга, был плащ, огромный парчовый плащ. Им, как королевской мантией, Крэг задумал накрыть разом всех придворных, так, чтобы только их головы в золотых чепцах выглядывали из отверстий. Это было практически невыполнимо: первый, кто занял бы свое место, просунув голову в дыру, обратился бы в пленного; свободу получил бы только, когда все остальные займут свои места. А вдруг кто-то из «придворных» споткнется, упадет? Тогда плащ станет западней, тогда смятение, а раз смятение — авария на глазах зрителей!

Станиславский принял золотую гору, не захотел лишиться спектакль большой мысли, какую выражал собой золотой слиток, не захотел отказаться и от сценического эффекта. Желаемое Крэгом было достигнуто и без общего плаща: каждому актеру и актрисе были заготовлены индивидуальные, очень широкие плащи. Придворные так тесно примыкали друг к другу, что впечатление золотого слитка получилось неоспоримое.

Те, кто «в слитке», звучали, как достигшие власти, но чаще они казались узниками пожизненной тюрьмы: близость к трону как бы возносила, но, возвысив, отнимала свободу и достоинство человека. Вообще в картине «Тронный зал» наиболее выказалось режиссерское дарование Крэга и его могущество художника-оформителя.

Но режиссер Гордон Крэг не говорил с нами лично, и нас не коснулось непосредственно тепло его режиссерского замысла. Мы считались с его заочными требованиями, а не с его мечтой о спектакле. Поэтому мы забавлялись «новинкой» — вот, например, плащи золотые: актеры, размещаясь на разных плоскостях деревянной конструкции в этих золотых одеяниях, действительно создавали впечатление монолитной золотой пирамиды. Во всяком случае, так казалось со стороны. Но не так было на самом деле. Пирамида была составлена из нас — разных людей, в разных душевных состояниях. В «счастливые» спектакли мы действительно были внутренне единообразны, но нередко бывало, что мы распадались на разных, как осколки разбитого зеркала. И тогда при исполнении трагедии Шекспира случалось много комического, почти фарсового. Только актеры могут понять, что такое массовый смех на сцене. Это — эпидемия, которой невозможно противостоять. Если смех на сцене начался, никто, ничто не в силах его остановить: ни сознание долга, которое нас не покидало в стенах любимого театра, ни страх перед взысканием. Стоило хоть одному товарищу опоздать на выход, не успеть придать своему лицу гримом мертвенную бледность придворного, как его красное, будто кипятком в бане ошпаренное лицо разоряло общую гармонию, и бацилла смеха производила свои роковые разрушения. Эти разрушения могли возникнуть лишь потому, что мы — придворные — не имели ни малейшего представления, *кто мы и для чего мы* в спектакле. (Только из книги «Гамлет — Качалов» Н. Чушкина, через пятьдесят семь лет я узнала, что все придворные должны были быть отвратительны. Крэг, оказывается, хотел, чтобы все, что не Гамлет, все было бы

уродством.)

Мы не привыкли к этому: во всех предыдущих спектаклях участники народных сцен, мы не только знали, *зачем* мы, но знали точно биографию и характер каждого из нас — бессловесных.

Больно высказать эту мысль вслух, но безусловно, что как артисты мы меньше всего интересовали Крэга, — ему мы нужны были для эффекта золотой пирамиды, и все. А для этого у нас были головы для парчовых чепцов и тело как основа, на которой могли бы держаться плащи, тоже парчовые.

А до «Гамлета» народные сцены Художественного театра были зачастую произведениями искусства, созданными талантом замечательного их постановщика Василия Васильевича Лужского: он умел достигать того, чтобы каждый из нас — бессловесных — осознавал смысл своего существования на сцене, разбирался в своих отношениях с другими персонажами спектакля, вел себя сообразно предлагаемым автором пьесы обстоятельствам.

В «Гамлете» Василию Васильевичу было не до нас, он терзался ролью Полония: от него — царедворца — Крэгом были отняты импозантность, не говоря уже об уме или, по крайней мере, — хитрости. Василий Васильевич и костюмирован был как-то странно: на нем не то плащ, не то ряса. Цвет костюма, как и лицо Полония, по Крэгу-художнику и постановщику, был серо-желто-зеленым, так как таким он виделся принцу Гамлету. Крэг трактовал трагедию «Гамлет» как монодраму; с таким толкованием не мог согласиться Станиславский — это не вязалось с его поклонением реализму Шекспира, с его горячей любовью к актеру.

Двоевластие режиссеров губительно отразилось на самочувствии прекрасных актеров Художественного театра и даже на нас — бессловесных. Мы — придворные дамы — были в полной растерянности, не понимая: кто мы? Жабы? Змеи? Рептилии? До нас доходило, что, по Крэгу, Гамлет ненавидит придворных, мужчин и женщин, поэтому к нашим платьям были добавлены огромные животы, уродующие наши фигуры. Лица у всех у нас должны были быть с длинными носами, ноги — с длинными ступнями, словом, было сделано Крэгом все, чтобы дамы были безобразными, отталкивающими, такими, как видятся они Гамлету.

Отвратительная внешность, не понятая нами, ничем не способствовала правильности нашего репетиционного самочувствия. Это особенно «осязалось» нами в репетициях «Мышеловки». Тут мы уже были каждая в отдельности, а не как в пирамиде, внешне в отдельности, а внутренне никто из нас понятия не имел о своем образе. Мы, все без исключения, испытывали растерянность и стыд; не простой задачей было нам решить самостоятельно, как каждая из нас ведет себя в тот момент, когда преступный Клавдий, разоблаченный Гамлетом, в паническом ужасе покидает зал!

Странно, что именно в решении этой сцены не участвовал Гордон Крэг! Ведь он такой мастер «искусства движения». У нас не было слов, мы с этим мирились, ведь это было только внешней немотой, но для нас невыносима была немота внутренняя: беспризорные, мы не ощутили в себе тех побудителей, которые одних из нас обратят в бегство за королем, других — в панике заставят

бесцельно метаться, наткаться друг на друга, как бы лишаясь сознания.

Мы в «Гамлете» просто «пестрили», как солдаты в оперном театре. Какое презрение к себе нам пришлось испытать!

А каким равнодушным к Гамлету и ко всему ходу репетиции был Василий Иванович Качалов, хотя однажды в разговоре с ним Крэг посоветовал в «Мышеловке» быть ему «пылающим сердцем», «огненным умом».

Ошеломленная своей полной несобранностью, я взглянула на Качалова, хотелось почерпнуть от него, если не вдохновения, то поэзии. И что же? Василий Иванович, воздев на нос пенсне, с какой-то странной любознательностью наблюдал наши добросовестные, но жалкие попытки быть «в творческом самочувствии»!!

Поведение Василия Ивановича, в полном смысле этого слова, сразило меня, — как же, значит, переутомлен и размагничен он двоевластием режиссеров! Как истерзан их разнотою!

Ни разу не удалось мне увидеть Крэга, ведущего репетицию из зрительного зала. О его существовании узнавала только, когда сама была на сцене и когда из зрительного зала доносился до нас его угрюмый голос (между двумя постановщиками не оставалось следа взаимопонимания).

Возник спор между ними из-за освещения спектакля: Крэг требовал, чтобы в целостности сохранено было сценическое красноречие его ширм. Он добивался, чтобы ширмы были в полумраке, чтоб призраком стал замок Эльсинор.

Станиславский насмерть стоял за актеров: домогался одного, чтобы свет падал хотя бы на их лица.

Их спор достиг высшей точки за день или за два до первой публичной генеральной репетиции, — почему-то вдруг на полном ходу прервали ее, задержали занавес... А мы, участники репетиции, встревоженные от мала до велика, замерли у закрытого занавеса, прислушиваясь к голосам Станиславского и Крэга. Крэг был непреклонен: он требовал темноты своим ширмам.

Станиславский пробовал успокоить его, убедить, что длительная темнота сцены опасна для спектакля. Крэг стоял на своем: у него был ледяной «беспощадный» голос. Удалось отстоять только свет на лицо Гамлета — Качалова в картине «Тронного зала» и только потому, что это вполне вязалось с замыслом Крэга.

«Постановка Крэга, — пишет Станиславский, — представляет собой в этой начальной сцене как бы монодраму Гамлета. Он сидит спереди, у дворцовой каменной балюстрады, погруженный в свои грустные думы, и ему чудится глупая, развратная, ненужная роскошь дворцовой жизни ненавистного ему короля.

Прибавьте к описанной картине дерзкие, зловещие, наглые фанфары с невероятными созвучиями и диссонансами, которые кричат на весь мир о преступном величии и надменности вновь взошедшего на престол короля. Музыка этих фанфар, как и всего «Гамлета», была необыкновенно удачно написана Ильей Сацем, который по своему обыкновению, прежде чем приступить к работе, присутствовал на наших репетициях и участвовал в

режиссерской разработке пьесы»⁵³.

Если бы Василий Иванович знал, как во время спектакля все мы, тогдашняя молодежь, 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, сверкало золото одежд... 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.

Надо ли мне гневаться на себя, что так удивительно мало впечатлений от «Гамлета» сохранилось во мне?

Твердо помню, что наше (придворных дам) участие в спектакле в трех его картинах — «Тронный зал», «Мышеловка», «Приход Фортинбраса» — не могло остаться в памяти кого бы то ни было из нас: виновны ли мы, что во всех этих картинах пребывали бессмысленно и только физически. В «Тронном зале» сидели. В «Мышеловке» — суетились, бегали. В последней картине «Приход Фортинбраса» — стояли.

И все?

Нет! Отвечаю сама себе, нет! Помню, дрогнуло что-то в моей окаменевшей, ленивой душе, когда раздалась музыка на выход Фортинбраса: не стану расписывать, что именно почувствовалось, знаю, что музыка сообщила мне о какой-то светлой перемене, пусть не для меня, а для кого-то, и это будто образумило мое сердце: я выпрямилась и стала ждать входящего, ждать, конечно, не от лица придворной дамы, у меня не было ее лица, а просто я, как я, ждала того, кто выйдет и что изменит он к лучшему.

Музыка Саца и нам, бессловесным, безучастным к спектаклю, многое сказала о «Гамлете».

Трудно сказать, что было в душе Станиславского в репетицию перед премьерой. Вероятно, тоска и тревога — что будет с театром?.. Нет надежды на успех спектакля. Угасла... Как быть с Крэгом?!

Спектакль, на вечерней программке которого значились фамилии Крэга и Станиславского, и нет оваций?

«Гамлет» пал? Как могло такое случиться?

⁵³ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 339 – 340.

Должно было случиться то, что неминуемо случается с двумя поездами, вышедшими с противоположных сторон, но по одному и тому же железнодорожному пути, — столкновение! И пострадали оба: Станиславский ранен опасно, Крэг — смертельно.

Двоевластие диаметрально противоположных режиссеров помешало каждому из них достигнуть того сценического чуда, чтобы сердце неповторимого нашего актера-художника Василия Ивановича Качалова забилося сердцем Гамлета.

Вину за это и Станиславский и Крэг должны взять на себя: Качалов метался между неразъясненным Гамлетом Станиславского и ирреальным видением этого образа Крэгом. «Качалов, как я ни стремился его увлечь, играл Гамлета так, как если бы он был живым человеком. Но Гамлет — герой. Это значит, что он нечто большее, чем просто человек. Он — произведение искусства. Значит, он отвлеченнее, то есть идеальнее. Гамлет у Качалова — это человек рассудка. Он слишком много думал, анализировал. Но Шекспир не Толстой! Качалов, по-видимому, слишком русский актер, чтобы преодолеть реальность, а это было необходимо в “Гамлете”, в *моем* “Гамлете”. Вот почему мы и разошлись со Станиславским и с Художественным театром. Они пригласили меня и в то же время пытались остаться в пределах реализма. Это было наивно!»⁵⁴

Крэг обвиняет Качалова, обвиняет Станиславского.

Станиславский как будто чувствовал себя виноватым перед Крэгом.

Какая пропасть между Крэгом и Станиславским во взглядах на актера, как разнится их оценка значения актера в искусстве театра!

Несравнимо мягче, чем Крэг, Станиславский объясняет причину разлада своего с Крэгом. Творческие убеждения Крэга Станиславский считал не столь порочными, сколь несбыточными, что и выразил в беседе о «Гамлете»: «Крэг с его наивностью в понимании театра граничит с балаганом, в лучшем смысле этого слова. Его театр почти что театр марионеток с чистыми высокими чувствами, мы до него не доросли. Он выше нас, и наше поколение вряд ли дорастет до него. У меня это не уместается в голове»⁵⁵.

Не смогу выразить, какое значение для меня имеют эти строчки Станиславского, ведь это — признание им исключительного режиссерского дарования Крэга и рокового неверия его в актера-сотворца.

Нет для меня на свете человека дороже, чем Станиславский. Он — моя вера, но я обязана признать и правоту Крэга: не было его души в спектакле, не дал Станиславский исполнителям «Гамлета» ключей к шекспировскому Эльсинору Крэга, не дал потому, что репетиции «Гамлета» он превратил в уроки «системы».

«Система» дала бессмертие своему автору, но испытание «системы» на «Гамлете» было огромной ошибкой Станиславского и его неизбывной виной перед Крэгом: творческая теория Станиславского тогда еще не достигла полноты и стройности, сам Станиславский был совершенно неопытен в ее преподавании.

Могучему режиссеру доверил Крэг свою «душу» и ждал своего

⁵⁴ Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов, стр. 24.

⁵⁵ Там же, стр. 37.

возрождения. И что же? «Они взяли мои “ширмы” и лишили спектакль моей души!»

Да, это так, нельзя отрицать, что режиссерский замысел Крэга не выразился в спектакле, но уроки «системы» помешали Станиславскому выразить и свою душу режиссерскую: «Я временно променял свою обычную работу актера на изыскания экспериментатора и потому, естественно, пошел назад как исполнитель и интерпретатор ролей и пьес... Но я, в угаре своего увлечения, не мог и не хотел работать иначе, чем того требовало очередное мое увлечение и открытие. Упрямство все более и более делало меня непопулярным. Со мной работали неохотно, тянулись к другим. Между мной и труппой выросла стена»⁵⁶.

Не мог не страдать Станиславский, теряя любовь, восхищение, даже простое внимание актеров, но не могли и актеры вызвать в себе интерес к репетициям, ставшим уроками по «системе». Бывали такие репетиции у Станиславского чрезвычайно томительные, но они обыкновенно с быстротой и легкостью становились иными — светлыми, вдохновенными. Тогда рассеивался мрак неудавшихся встреч со Станиславским. На этот же раз все репетиции, как застольные, так и в выгородке были пасмурными, бесплодными, бесперспективными: «Качалов нервничал... жаловался на то, что путается между трактовками Станиславского и Крэга и никак не может найти себя. Часто после репетиций он с тоской говорил, что вообще не может играть Гамлета, что он не трагический актер и что было бы лучше, если бы роль передали Леонидову, который страстно мечтает о Гамлете»⁵⁷, — вспоминает А. Г. Коонен.

Станиславский признал свою вину перед участниками «Гамлета», не мог не признать — слишком разнились «ширмы» Крэга и те, кто посягнул на право стать обитателями Эльсинорского замка: «... я еще не нашел тогда настоящих слов, которые бьют прямо в цель и сразу убеждают, которые прокладывают путь не в ум, а в сердце. Я говорил по десять слов там, где следовало бы удовольствоваться одним — веским; я преждевременно входил в детали и частности там, где нужно было дать сначала понятие об общем...»⁵⁸

Да простятся мне мои бесчисленные кавычки! Они совсем не для того, чтобы «свою ученость показать», нет, я хочу получить право на свое слово, поклонившись тем, кто своими сведениями вручил мне это право: Станиславскому — «Моя жизнь в искусстве», Н. Н. Чушкину — «Гамлет — Качалов», Алисе Коонен — «Страницы из жизни». Авторы этих книг и письма Крэга активизировали память моих чувств, и из забвения стало проглядываться мной забытое...

За всю свою жизнь я не знала такой тревоги и ответственности, какую испытала, решив ответить на вопрос Крэга!

Не месяц и не год прожила я «Буридановым ослом», ища ответ на заданный мне Крэгом вопрос. Металась: защищая Крэга, обвиняла Станиславского, защищая Станиславского, обвиняла Крэга.

⁵⁶ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 348.

⁵⁷ «Театр», 1967, № 1, стр. 79.

⁵⁸ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 347.

Я задаю вопрос Крэгу: как он мыслит, мог бы он единолично поставить в России трагедию Шекспира?

Не знаю, что ответил бы мне Крэг, да и напрасно было бы ждать ответа от него, я нахожу этот ответ у человека, который, как один из двух «помощников» Крэга, нес тяжкий труд превращения трагедии Шекспира в спектакль Московского Художественного театра, этот человек — Леопольд Антонович Сулержицкий. Крэг и Сулержицкий считались друзьями, потому что Сулер свою энергию, свой труд отдавал «Гамлету», иначе говоря — Крэгу, со щедростью беспредельной. (Не могу простить Крэгу, что, будучи в Москве в 35-м году, он не удосужился хотя бы расспросить о нем! Тогда он, не посылая бы в письмах ко мне поклонов Сулеру и, «г-ну Сулержицкому», не обижался бы, что Сулер ему не пишет.) И все же я имею возможность узнать мнение Леопольда Антоновича о Крэге-режиссере «Гамлета» — из письма его к Станиславскому, датированного 23 декабря 1911 г., в день первого представления «Гамлета»:

«... когда он (Крэг. — С. Б.) говорит о линиях, рисунке, композиции и даже освещении, я чувствую, что это — Крэг, но когда вопрос касается режиссуры, то тут я не уверен: может ли он быть безусловно прав — слишком мало он интересуется актером. И с этой точки зрения нахожу, что “Мышеловка” освещена неудачно. И если она имела успех на генеральной, то не *благодаря* освещению, а *несмотря* на это освещение. Все жаловались, что не видят Гамлета, и публика первого представления не простит этого театру»⁵⁹.

Какой короткий, но беспощадный своей решительностью приговор, и нет возможности возражать против заключения Сулержицкого: с первого рабочего дня до последнего он содействовал успеху «Гамлета», успеху Станиславского и Крэга. Крэга Сулержицкий признавал как художника огромного дарования, но всегда и навсегда постановщиком «Гамлета» для него был Станиславский.

И все же Станиславский не мог стать режиссером крэговского «Гамлета» — не месяц и не год прошел, пока я получила право произнести эти слова: диалог, записанный Сулержицким с точностью, удивляющей меня, дал мне это право утверждать, что Станиславский поставить «Гамлета» по Крэгу действительно не мог, хотя и хотел.

Я не играю словами, когда говорю о Станиславском и Крэге. Мог ли Станиславский ставить творение реалиста Шекспира, если, кроме Гамлета, по Крэгу, почти не было других действующих лиц, не было живых людей, а лишь существа, рожденные воображением Гамлета?

И вот поперек моему сердцу, но по требованию моей совести отвечаю я Эдварду Гордону Крэгу: том, что вы по трагическому заблуждению отвергли исконное право актера на сотворчество образа и спектакля, тем лишили себя счастья, какого своим чрезвычайным режиссерским дарованием вы вполне заслужили.

Я понимаю, почему Крэг не мог отступить даже на йоту от своего

⁵⁹ «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. 1, стр. 316.

режиссерского плана: этот план был прекрасен своей целостностью: выкинешь слово — пропал смысл всего.

Крэг составлял план в Италии, там и зима мягче русских зим, а уж весна и лето?!

Значит, он не понял искусства Художественного театра за месяц, когда знакомился с ним в Москве, не познал его как будущий режиссер Гамлета?

Как злополучен Крэг!

Как странно, что после слова «Гамлет» в первую встречу с Гордоном Крэгом у Большого театра вспомнилось мне «Mais la casse!» Станиславского и то, что едва я произнесла эти слова, как взрыв смеха Крэга заглушил еле начатое мной второе «Mais la casse!»

Чему так долго и громко смеялся Эдвард Гордон Крэг?

Сейчас я не думаю, как в первую встречу, что Крэг смеялся над Станиславским, сейчас, когда я лучше его узнала, уверена — смеялся он только над самим собой. «А мы, если не смеемся, испытываем острую боль». Он испытывал эту непереносимо острую боль: опять в Москве, воспоминания ранят.

Да, на программах «Гамлета» когда-то стояли имена Станиславского и Эдварда Гордона Крэга, но ни один из них не имел права чувствовать себя автором постановки: ни Станиславский, ни Крэг не добились творческой инициативы актеров и не дали им радости творческого воплощения образа. Оба без вины виноваты.

Крэг был автором постановки «Гамлета» только один-единственный раз, когда свой режиссерский план демонстрировал перед Станиславским и Сулержицким движением марионеток: по воле Крэга маленький деревянный человечек становился Гамлетом со всеми его высокими стремлениями, с борьбой за недостижимое, с его ненавистью и любовью, с его неутолимой скорбью...

Неуспех «Гамлета» нанес тяжелое ранение сердцу Станиславского: он познал отчаяние, но временное, изгнанное годами последовавших в его жизни величайших творческих достижений.

Но неуспех «Гамлета» лишил Крэга веры в себя как режиссера-творца: «Я все больше убеждаюсь в том, что ничего не умею: говорю недостаточно ясно, чтобы понравиться актеру, и недостаточно громко, чтобы напугать банкира».

Крэг уже не молод. Он беден.

Он — беден: живет в своем старом доме близ Генуи... «из-за отсутствия садовника сад выглядит неухоженным»... У него много книг о театре; эти книги «моя радость, боюсь только, что мне скоро придется со своей радостью распрощаться. Продам все книги, оставлю только тысячу, и кто-то другой станет их обладателем».

Ни слова о какой бы то ни было постановке — не решится Крэг вновь попытать счастья, не верит, не надеется, что судьба когда-либо подарит ему радость воплощения его замыслов: так долго неразлучим он с отчаянием, не сулящим конца!!

«Помните меня, как я помню Вас, если только совсем не забыли!!» — так закончил Крэг свое последнее письмо.

Как тяжело, что тогда же не написала я ему того, что сейчас обращаю к его тени: если так долго, так глубоко, так благодарно думаю о Вас, так как же могу я забыть Вас?!

Неотправленное письмо

В один из последних дней апреля 66-го года из Центрального государственного архива литературы и искусства мне вручили копию письма, датированного 17 мая 1944 года. Вот оно:

«Стрекоза!

Не взыщите за жестокость. Вы сами избрали эпистолярный тип обращения — а на бумаге все звучит жестче.

Два слова о К[онстантине] С[ергеевиче] — он божество не из моего капища: не общался с ним, а боготворить по передачам не умею: страдаю болезнью Фомы — люблю вкладывать пальцы в раны.

Однако не спорю и вполне допускаю, что в К[онстантине] С[ергеевиче] все достоинства продукции вдовицы Клико *iveuve Cl* (cot — есть такая марка французского Абрау-Дюрсо).

Шампанское немислимо без пены.

Но нужна пропорция в ее количестве. И непременно искристость над ней. Последователи К[онстантина] С[ергеевича] помчались за пеной и в своем рвении так в пене и завязли.

Даже не разглядев, что пена у них чаще всего мыльная, в лучших случаях пивная, и, увы! Никогда пена великолепного бешенства!

Чем больше пены, тем ничтожнее количество напитка.

То, что я делаю и что я хочу, относится к напиткам без пены: я ищу чистого спирта. Прозрачного и обжигающего.

Совершенно не понимаю Ваших обвинений, что я Вам не изъясняю, что нужно было в “Золотой палате”.

С первого дня я Вам твержу совершенно точно, что требуется от Ефросиньи, а Вы, простите, занимаетесь тем, что взбиваете пену из той тракторки “румян и белил”, которая Вам затесалась в голову наперекор всем замыслам (да и “рассудку вопреки”) и жертвой чего уже дважды пала сцена с Курбским.

Из наследия К[онстантина] С[ергеевича] Вам бы надо было почитать главу о штампах, ибо весь “набор” в “Золотой палате” склеен из все тех же “бирмановских” штампов, которые мельтешат в разговоре Ефросиньи с Курбским.

Мне кажется, задача “Золотой палаты” настолько отчетливо ясна, что при *доброй воле*, а не при “*непротивленческом*” пленении *собственными штампами* — исполнение ее более чем доступно актрисе, которая, слава богу, уже успела выйти из пеленок!

Где боярыня?

Где глава рода?

Где каменная баба?

Где царственность?

Где матриархат?

Почему-то в последних съемках в соборе это все получилось (несмотря на

ярость исполнительницы!) — а в “Золотой палате” просто постыдный рецидив, недостойный памяти Вашего кумира, все того же К[онстантина] С[ергеевича].

На этой основе — любая расцветка — радушие хозяйки, опьянение демонизма, всего, что нужно по ходу действия, но ни изгиляющаяся сваха, ни Смеральдина, ни извивающиеся светляки из “Сна в летнюю ночь” Алексея Попова — здесь вовсе не к месту.

За дальнейшие сцены я не боюсь, а эту как-нибудь, если не удалось “водою и духом”, то клеим и ножницами пристряпаем до относительно пристойного вида.

Так что не терзайтесь, мадам. Меньше витайте в пене и тянитесь к *прозрачной обжигающей отчетливости* спирта, недаром прозванного дикарями “огненной водой”.

Навсегда у Ваших ног.

ГНОМ».

Мне кажется, что у читателя этого послания неизбежно возникнут три вопроса:

Кто отправитель?

Кто адресат, то есть кто «стрекоза»?

Почему написано это письмо?

На первый вопрос отвечаю: «Гном» — это *Эйзенштейн*, тот, чье имя навечно связано с историей развития советского и мирового искусства. Тот Эйзенштейн, самобытное дарование которого, неожиданность творческих открытий, наконец, сама судьба этого дерзновенного художника с блеском его викторий и пропастями падений, — все это влекло, влечет и будет влечь к себе острое внимание всего культурного мира.

На второй вопрос: кто адресат или, иначе, кто «стрекоза»? — отвечаю: я.

На третий вопрос: почему написано это письмо? — отвечаю «утилитарно»: это письмо было немедленным ответом на мое письмо, доставленное ему 17 мая того же 44-го года. Но я этот ответ Эйзенштейна не получила и впервые прочла лишь в 66-м году. А *почему* оно было написано, могу ответить не сразу, а лишь очень-очень-очень издали...

«Броненосец “Потемкин”»!!

Этот фильм в критике, в отзывах искусствоведов всего мира вызвал звуки литавров во славу его постановщика — Эйзенштейна.

Но громче оркестровых и словесных литавров — биение сердец бесчисленных зрителей, взволнованных подлинным произведением искусства.

Среди этих зрителей была и я.

С Эйзенштейном, лицом к лицу, встретила я совершенно случайно, почему-то оказавшись на студии «Мосфильм» в один из дней натуральных съемок «Александра Невского».

Такие фантастические слухи ходили об Эйзенштейне, что показалось совершенно закономерным для него проводить съемку фильма о Ледовом побоище в знойный до раскаленности день московского лета.

Съемка шла не в павильоне, не в декорациях, а на воздухе, под солнцем...

Я остановилась, пораженная тем, что под этим солнцем земля была покрыта снегом (потом мне объяснили, что поваренная или какая-то другая соль так прекрасно сыграла роль снега).

Меня удивило, что Эйзенштейн подошел ко мне, будто встречался со мной раньше. Что он говорил мне? Что я ему? Абсолютно не помню. А вот что смотрел он на меня как-то испытующе, этого я не забыла. Так и осталась память о первой моей встрече с Эйзенштейном как фотоснимок, выцветший на июльском солнце. А все же он, Эйзенштейн, внешне больше, чем самоуверенный, внутренне показался мне тревожным, будто шел по проволоке...

Мне и в голову не могло прийти, что когда-нибудь встречу я с ним в общей работе.

Но это случилось. Телефонный звонок раздался в один из летних дней 43-го года. Я взяла трубку: со мной говорил Моисей Никифорович Алейников, с которым я была раньше немного знакома. После обычных телефонных «преамбул» он сообщил мне желание С. М. Эйзенштейна, чтобы я взялась за роль Ефросиньи Старицкой в фильме «Иван Грозный» (съемки производились в Казахстане, в Алма-Ате).

Для меня всегда казалась невыносимой разлука с театром, с коллективом: я вся корнями вращалась в жизнь театра, деля его радости, невзгоды, а главное — его созидательный труд.

Но с некоторых пор эта неразлучность с театром перестала казаться мне нерушимой. В Театре имени Ленинского комсомола стало мне нерадостно. Как странно, что в тяжелейших бытовых условиях эвакуации было полное единодушие, стремление к тому, чтобы стать поистине Театром. В Фергане мы все жили в помещении театра, каждый за рогожными «стенками», а в апреле 43-го года вернулись в Москву, разошлись по своим квартирам и этим как бы раскрошили целостность эвакуационного единения, творческого и человеческого. Я всегда была излишне впечатлительной. Грубое, в особенности несправедливое отношение ко мне и к кому-либо рождает во мне стремление уйти — от человека ли, от коллектива ли.

Потому Алейникову и не пришлось тратить слов: согласие мое получил он молниеносно.

Алейников уехал в Алма-Ату. Прощаясь, сказал, чтобы я ждала вызова.

Тревожно, чудно и чуждо вдруг порвать с привычным. Как-то заново чувствуешь жизнь, бескрайний ее простор, бесконечность ее возможностей. И я ждала вызова. Ждала неведомого...

Проходили дни, недели, месяцы — молчание. Влезай, значит, в прежнее твое существование!..

Но в один из первых декабрьских дней в трубке телефона снова раздался голос Алейникова, на этот раз без «преамбул»:

— Серафима Германовна, так когда же вы едете?

— Никогда.

— Что такое?!

— Душа моя устала от ожидания и теперь отдыхает. Спит!

Конечно, такой ответ показался бредовым разумному, деловому Алейникову, но он ко всем своим положительным качествам обладал еще и дипломатическими способностями: им были приложены все силы красноречия, чтобы образумить меня. Я слушала, но его доводы за поездку мне были почти скучны.

Перелом произошел лишь после того, как до сознания дошла истинная причина полугодового моего ожидания: не Эйзенштейн, передумав работать со мной, не счел нужным уведомить меня об этом. Нет! Эйзенштейн не отрекся от меня. Моя кандидатура не только резко, но ультимативно была отвергнута в кинокомитете. Я была заменена другой актрисой, по общему и, очевидно, искреннему убеждению, более роли Старицкой соответствующей.

Эйзенштейн *вынужден* был согласиться. Но, проработав почти полгода с рекомендованной ему актрисой, талантливой, но физически хрупкой (а ведь снимался фильм летом и в Казахстане — пудовые шубы сколько от нее сил требовали!), перестал надеяться на счастливый исход и снова поднял вопрос обо мне.

Не столько из слов Алейникова, как из его интонаций я восприняла то опасение, с каким начальствующие лица дали свое согласие на запрос Эйзенштейна. Оно было дано потому только, что иначе работа встала бы, потерялся бы ритм, а это могло привести к катастрофе.

Страшно рисковал Эйзенштейн, добившийся вынужденного согласия, — это я тоже извлекла из тона Алейникова.

Я произвела учет всего того, что во мне за воплощение Ефросиньи (главы старинного рода князей Старицких), что *против*. При толщинках мои высокий рост может быть плюсом.

А творческие данные?

Никогда в жизни не была я самоуверенной, даже в самые счастливые периоды моей сценической жизни, но вера в себя, колеблемая порой до полного почти самоуничтожения, все же вновь и вновь воскресала. Она не хотела умирать во мне. Это тоже — плюс.

Но лицо?

Смотрюсь в зеркало: лицо с чертами резкими, это мягко говоря. Лицо нервное — какая же я «боярыня»? Какая «глава рода»? Как это ни больно, но я понимала протест тех, кто не мог доверить мне одну из двух основных женских ролей фильма.

Их нельзя судить — в кино глаз сильнее уха: подходящая к образу внешность — семьдесят процентов успеха.

У радиовещания — слушатели; театр и кино рассчитывают на зрителей. Во всяком случае, момент первого появления актера и в театре и на экране решает многое. Правда, зрители не все одинаковы: не все хотят зреть только видимое, многие стремятся различить внутренний мир воплощаемого актером образа.

Надеждой под видимым обнаружить внутренний и истинный мир образа

только и поддерживалось мое решение взяться за роль, несмотря на многое, во мне для роли недостающее, даже противопоказанное ей.

Алейников доставил мне сценарий. Я читала его медленно, как бы впитывая в себя каждую его строчку, в особенности ту, которая касалась Ефросиньи: *кто она? какая она?*

В крещенский вечерок так смотрит «младая дева» в два зеркала, чтобы в коридоре, образуемом расположением зеркал, увидеть суженого.

Ефросинья — моя суженая — не явилась. Не представилась моему внутреннему зрению.

Только одна ее сцена захватила меня: когда Ефросинья, решившая, что подосланный ею убийца свершил свое дело — убил грозного царя — вбегает в собор с криком: «Умер зверь!», но видит перед собой живого Грозного. Живой?! Грозный — живой? А кто же в царском облачении простерт на земле? Кто приник к ней лицом? Кто это? *Кто?!!*

Приподымает она недвижимое тело, заглядывает в лицо — Владимир! Сын ее возлюбленный!!! Ошибся убийца и вместо Ивана сразил Владимира...

Мне показалось, что очень уж древнерусский стиль сценария может заохолдить жизнь персонажей фильма. Какое-то излишнее напряжение чувствовалось в развитии действия, не хватало «прозрачных» моментов, светлых, которые подчеркнули бы темень тех далеких и жестоких времен...

Я была уверена, что Эйзенштейн во время съемок внесет изменения в им же написанный сценарий.

Такие люди, как Эйзенштейн, — явление в искусстве редчайшее.

Его доверие ко мне, как и моя вера в него, звало меня к новому, почти неведомому мне труду киноактрисы.

11 или 12 декабря 43-го года я выехала в Алма-Ату...

Из вагона московского поезда я вышла на перрон алма-атинского вокзала, вступив в новую эру своей сценической жизни — «*Ефросиниаду*»...

— Героиня! Героиня! — закричал Эйзенштейн, ринувшись мне навстречу. — Приехала! Здесь!

— Сергей Михайлович! — простонала я, обрадованная и уstraшенная его, по-моему, преждевременной радостью. — Да вы хорошо помните меня? Мое лицо? Мой нос?

— Все на месте! Все на месте! — утверждал Эйзенштейн, как-то удивительно обрадованно оглядывая меня: будто получил наконец желаемое, добытое им с таким трудом.

Вто то-то и горе, что «все на месте»!

Не напрасно я предчувствовала те осложнения, какие могла принести и Эйзенштейну и мне нефотогеничность моего лица.

Встреча с оператором Андреем Николаевичем Москвиным была поистине ужасной: при первом взгляде на меня (еще без грима) он схватился за голову и застыл в полной неподвижности. Но оцепенение его мгновенно перешло в свою

противоположность, когда Москвин повернулся к Эйзенштейну — так бесчинствует самум в песках пустыни...

Москвина охватило исступление при виде той, кого так долго и с таким упорством добивался Эйзенштейн: движения его рук, всплески их, взгляды, «швыряемые» в лицо постановщика, ядовитый шепот, переходящий иногда в бормотание, даже в крик — все это звучало проклятием Эйзенштейну и смертным приговором мне.

Давно это было. Но и сегодня помнит сердце ожоги этой встречи.

Что у Москвина не было на меня никакой надежды, понял Эйзенштейн, поняли товарищи технических цехов, делово заинтересованные первой встречей актрисы и оператора.

Провалом моим был дискредитирован Эйзенштейн. Дискредитирован и демобилизован, так как знал, что Москвин отдал все свое сердце работе над «Грозным». Но, себя ли успокаивая, сострадав ли мне, Сергей Михайлович помарался всячески скрыть свое смятение: на цепи держал на своем лице улыбку, хотя она неудержимо рвалась к немедленному бегству.

Элегантно растягивая слова, Эйзенштейн обратился к человеку с добрым русским лицом (кажется, назвав его «Васей») и попросил «заняться» мною. Это был гример-художник Василий Васильевич Горюнов.

И вот наступил день пробы грима Ефросиньи. Грим не вышел! Мастерство гримера, изобретательность, сила его желания вывести всех нас из тупика не принесли желанного — грим не вышел. Да и показывалась я в наскоро подобранных костюмах, не дарующих, а отнимающих сходство с образом.

Грим и не намекал на «главу рода». Я оставалась безликой. А это означало бедствие!

Сергей Михайлович вызвал меня к себе, долго смотрел на меня:

— Серафима Германовна, не выходит. Вместо царицы в парче вы — стрекоза в целлофане. (Вот откуда обращение «стрекоза» в письме Эйзенштейна.)

Долго мы молчали. Я нарушила молчание:

— Сергей Михайлович, вы понимаете, что моего провала не простят не только мне, но и вам? Я уеду в Москву. Ищите другую.

Вместо ответа он снова стал всматриваться в меня, будто рентгенизировал, будто гадал: что будет, если я действительно останусь?

С интонацией, лишенной обычных человеческих эмоций, произнес:

— Погодите... Посмотрим еще...

И все. Я вышла от него, перешла лестничную площадку и, очутившись в своей комнате, рухнула на диван. Затем приняла позицию покойницы, сложив на груди похолодевшие руки, — все для меня было кончено.

Не помню, долго ли продолжалось такое состояние. Прервалось оно стуком. В комнату вошел Василий Васильевич Горюнов.

Он знал положение дел и совсем не удивился, что я безжизненна.

Посидел у моего «ложа». На милом лице его отразилось напряжение мысли

и движение чувств.

— Вот что, — сказал он, — а ну давайте еще раз Попробуем? А? Еще раз? А?

— Нет! — прохрипела я. — Нет! Нет! Ничего не получится! Ничего! Нет! Нет! Нет!!

Но Горюнов настаивал:

— А вдруг? И другие помогут. Завтра воскресенье. Выходной. Вот мы и попробуем. Не отказывайтесь... Зря! Ведь большое дело может пострадать.

«Ведь большое дело может пострадать!» Простые слова, и не эффектно интонация, с какой их произнес Василий Васильевич. Но в ней — глубокие корни исконно творческого отношения к труду: «Большое дело может пострадать». Как же посмела бы я ослушаться?!

И состоялась «еще раз» проба грима. В мерзлом павильоне собрались гримеры, парикмахеры, художница Л. И. Наумова, портнихи, осветители, фотограф В. В. Домбровский, монтажер Э. В. Тобак... (Мне стыдно, что не могу перечислить поименно всех тех людей, которые отдали свой выходной день, чтоб отстоять своего «Грозного», своего Эйзенштейна, чтоб избавить работу над фильмом от проволоочки, себя — от печали: они *любили* работу, интересовались ходом ее).

Эйзенштейна многие обвиняли в индивидуализме: быть может, в этом есть некая, и довольно большая, доля правды, но почему же тогда добивался Эйзенштейн творческого подъема не только в актерам, но и в технических цехах съемочной группы?

Индивидуалисты от «подчиненных» добиваются безоговорочного исполнения своих требований, но самодисциплина рождается лишь из любви к общему делу.

Самому незначительному работнику умел Эйзенштейн сообщить достоинство участника общего дела. Не словами — делами доказана была эта общая заинтересованность хотя бы в случае, о котором идет речь: не о холоде павильона говорил пар, клубами вырывавшийся вместе с дыханием людей в то воскресное утро, а об общем стремлении добиться лица Ефросиньи.

И добились. На другой день еще за дверью крик Эйзенштейна: «Ура! Ура!» — и нетерпеливый стук в дверь уже говорили о какой-то большой радости.

С этим ликующим криком благой вести вбежал в комнату Эйзенштейн и протянул мне кипу фотоизображений Ефросиньи Грим был найден!

А как же Москвин? Андрей Николаевич?? Как он себя теперь чувствовал?

Крутым человеком был этот талантливый оператор. Не хотел отказываться от своих первых заключений на мой счет. Упирался...

Как-то раз на съемке к нему обратился Эйзенштейн:

— Хочу «крупешник» Серафимы Германовны в этом кадре чтобы вы сделали. (То есть чтоб Москвин снял крупным планом мое лицо в гриме.)

Пауза...

— Пленка кончилась... — странным голосом произнес Москвин.

— Съемка отменяется, — по дороге к выходу из павильона спокойно

выговорил Эйзенштейн, — оператор не обеспечил ее необходимыми материалами, как, например, пленкой...

Я прекрасно помню нервную судорогу на лице Москвина.

Второй режиссер «Грозного», Борис Свешников, взволнованный происшедшим, растерянно обратился ко мне:

— Это не из-за вас, Серафима Германовна...

— А я и не думаю, что из-за меня, — произнесла я, для себя необыкновенно спокойно, даже больше чем спокойно. — Я только думаю, что не заслуживаю такой грубости, что имею некоторое право на внимание к себе.

Думаю, что это происшествие все же запомнилось Москвину.

Прошло довольно много времени, и стало ясно, что он не может освободиться от сознания бессмысленности своего выпада.

Раздумывая над чем-то нерешенным, Москвин обычно насвистывал без всякого мотива.

Как-то на одной из съемок, зацепив меня беглым и странным взглядом, он отошел в сторону и, продолжая насвистывать, долго разглядывал что-то на стене, в данный момент ему абсолютно неинтересное, и, наконец, буркнул, не поворачивая головы:

— Ненавидите?.. (Свист.) Отчего? (Тихий свист.)

— Оттого что вы ненавидите меня...

Свист замер, и снова возник, и снова прервался бурканьем: «Наоборот!..»

Продолжения в тот раз не было.

Москвин не говорил плавно, ровно, он «выбрасывал на прилавок» обрывки своих мыслей, клочки чувств.

Изредка стал он звать меня «мадам», выражая тем свое внимание.

Ну и я, конечно, не держала зла: начала понимать сложный характер Андрея Николаевича.

... Весна размягчает сердца, как солнце — заледенелую землю: одна молодая осветительница принесла мне с гор маленький букетик первых подснежников. Сергею Михайловичу и Андрею Николаевичу я уделила по два цветка.

Сергей Михайлович ткнул подснежники в петлицу, и они тут же от немилосердных пятисоток сморщились, а Андрей Николаевич держал их в стакане с водой. Дня через два он, не глядя на меня, брезгливо проворчал: «В воду их, цветочки ваши... поставил... берег... а они, дьяволы, завяли...»

Самое сильное, что я от него за все время услышала, — это после одной сцены Ефросиньи: «Мокро... от вас... под глазами... стало у меня... Черт те что!..»

Мы с Андреем Николаевичем вместе ехали на трамвае на похороны Сергея Михайловича. Мы единились нашей утратой. «Больше в Москву... не приеду... Никогда...» — сказал Москвин.

А теперь и Москвина нет...

Несколькими строчками одного из моих «стихотворных произведений», посвященных Эйзенштейну, исчерпывающе сказано, что значила для меня

работа над образом Ефросиньи, что значил для меня Сергей Михайлович Эйзенштейн — режиссер:

Вы — есть,
Вас — нет —
Вот чёт и нечет
Моих алма-атинских дней,
И роль и жизнь — чередованье
То светлых красок,
То теней.

Я чрезвычайно взволнована тем, что Эйзенштейн сохранил в целости мои «вирши»: ведь они — документы, они — своеобразный дневник, они — контролеры воспоминаний. Легко исказить былое: сгустить тени или пересахарить то, что было истинно добрым. Мне хочется избежать подобного искажения, и вот не только вполне разумные, вполне деловые мои три письма к Эйзенштейну, но и некоторые из коротких рифмованных моих посланий к нему пусть послужат ориентирами для памяти.

Мы очень редко разговаривали с Сергеем Михайловичем: я не хотела или не умела попасть ему в тон — шуточный и даже чуть-чуть насмешливый. Мне хотелось именно с ним говорить об искусстве, о наших репетициях, о моем репетиционном самочувствии, узнать, как он относится ко мне в работе. Но не было чувства равенства между нами, чтобы серьезно и искренне разговаривать. Вот почему все мысли, чувства, сомнения, тревоги я выражала письменно. «Эпистолярный тип общения» — так назвал Эйзенштейн в своем единственном письме мой способ общения с ним.

Как разнятся обращения к Эйзенштейну «стихами» от обращения к нему письмами, хотя тема одна: *трудно* идут репетиции и съемки!

Не получается то, чего друг от друга ждали. Не сбываются надежды обоих. Эйзенштейн раздражен и огорчен — я подрываю его авторитет: ведь, как на скачках, он «поставил» на меня, актрису.

Что чувствую я? Стыд.

Мучительно сознавать, что не оправдываешь доверия.

Такой невосприимчивой, как на репетициях «Грозного», не помню себя.

Почему мне больно?

Почему даже страшно?

Сергей Михайлович требовал, чтобы я была «главой рода», «каменной бабой». В статических сценах я его устраивала своей Ефросиньей. Но там, где темные страсти владели «послушливой» душой этой властолюбивой женщины, там в душе Бирман был камень, а не грозы и шквалы Ефросиньи.

Было то, что я называю двухмерностью, то есть только подходящим выражением лица или, что красноречивее, «потемкинскими деревнями»: хлеба там не испечешь, щей не сварить.

Эйзенштейн тяжело переносил мою неподатливость, считал меня упрямой, возможно, что и тупой.

Мне было больно, что я не оправдываю его надежд, оттого репетиции

становились все безотрадной для меня и для режиссера.

Может быть, следует навсегда в архиве ЦГАЛИ оставить покоиться стихотворные записи тех дней, тех репетиций? Нет, это было бы неверным. Полушутка имеет право на жизнь: ведь «собака под енота» все же греет в мороз.

Эйзенштейн не выражал свое разочарование мною в масштабах, тому соответствующих. И я не хотела в открытую показать свое отчаяние. Результат — послание, так сказать, в «стихах»:

Сказали мне вчера пред съемкой
При всех, с брезгливым выраженьем глаз:
«Закружи мне царя! Испортили мне пленку!»
Вы правы: делово и юридически,
Фактически, логически и всячески.
Вы правы. Точка.

Все ж...

Не только не прощаю, но даже обвиняю вас:
Когда ругаете за дело
И жалите, но с жалостью, ну ладно, я стерплю.
Но выговор сухой? И вы, как «завотделом»?!
Бездушность вам — художнику — я не прощу.
Не соглашусь на то, чтобы в работе
Остаться без надежд, без красоты.
Жизнь не построена на сумрачной заботе:
Я не хочу пройти пути без золотых ковров Мечты.
Поймите по себе, что людям очень трудно,
И не ворчите на зависящих от вас:
Ведь радости «паек», как свет лучины скудной.
Тревожно... Тяжело... Темно и без сердитых
Ваших глаз.

Сергей Михайлович никогда ни словом не обмолвился насчет моей «поэзии», при встрече со мной после очередного послания он только насмешливо улыбался. Но все же не порвал ни одной из этих, как бы шутливых, страничек.

Они были «эзоповским языком»: о трудном так было легче говорить с этим неразгаданным мною человеком.

Думается, что предельно серьезно Эйзенштейн говорил с людьми только такого высокого творческого роста и значения, как Мейерхольд, Прокофьев, Чаплин. И с Москвиным, может быть?

Но и с этими дивными людьми он говорил душевно, мне кажется, только о сфере искусства. Не представляю, чтобы перед кем-нибудь из них Эйзенштейн заплакал, выразил бы безмерную радость. «Камуфляж» — неискоренимое свойство Эйзенштейна: утаить, зарыть, похоронить то, чем полно его чуткое сердце.

В искусстве не заблудитесь в планетах —
Вы зрячий там,
Вы ясновидящий

И знаете, куда идти.
Так почему же Вы в тенетах
Своей единственной души?

Он не любил откровенности. Избегал ее. Свое внимание выражал шутливо. Вот, например, как он отнесся к строке: «Я не хочу пройти пути без золотых ковров Мечты». Как-то, свободная от съемок, читала я что-то у себя в комнате. Была уже ночь. Вдруг за мной прибегают из студии: «Скорей! Скорей! Сергей Михайлович требует».

Бегу. Вхожу в павильон, изображающий собор. И... предо мною расстилается парчовая дорожка метров в сорок длины. Я поняла: это мои «золотые ковры Мечты». Меня подхватывают с двух сторон и ведут к трону... Но на трон я не села. Очень тихо произнесла: «Шутка? А я не шутила...» И направилась к выходу.

Нет! Я не упрямылась. Я очутилась в неведомой мне творческой стихии. Хотела постичь ее законы, но была не в силах этого добиться. Я не имела сил изнутри оправдать то внешнее, что устроило бы двух замечательных художников — Эйзенштейна и Москвина.

Страшно даже признаться, но я преодолею страх и скажу: *меня почти не увлекали отснятые и отпечатанные кадры «Грозного», уже одобренные Сергеем Михайловичем. Они не хватили за сердце. А обязаны были хватать.*

Недавно прочитанное, меня поразило высказывание Л. Н. Толстого о задачах искусства:

«Искусство не есть наслаждение, утешение или забава; искусство есть великое дело. Искусство есть орган жизни человечества, переводящий разумное сознание людей в чувство»⁶⁰.

Соглашаюсь с определением миссии искусства Толстым, но не могу согласиться с тем, чтобы лишать искусство его сил радовать, ужасать, утешать, веселить людей. И думаю, что только эти разнообразные силы, как ветви с зелеными упругими листьями, живым делают ствол и сердцу человека помогают внять самой сложной мысли произведения.

Да, я холодно глядела на некоторые кадры «Ивана Грозного».

Но вот в один из дней просмотра материала я как бы прозрела и увидела чудо искусства Эйзенштейна: Владимир Старицкий, сын Ефросиньи, в царском одеянии, со свечой в руке, идет в Успенский собор. К заутрене. Туда же, на некотором отдалении, накинув черные монашеские рясы на цветную богатую одежду, как черные тени, двигаются опричники...

А в соборе инок...

Иноку (его очень хорошо играл Влад. Балашов) было внушено патриархом (А. Мгебров был тоже очень хорош в этой роли), что убийство Грозного будет

⁶⁰ Л. Н. Толстой, О литературе. Статьи. Письма. Дневники, М., Гослитиздат, 1955, стр. 483.

светлым деянием. Царская одежда Владимира вводит инока в роковое заблуждение: вместо Грозного он убивает Владимира.

Потрясающие кадры. Жутко все в них: и шаги Владимира навстречу смерти, и свеча в его руке, и серое-серое утро. И на фресках стен зловещие лики святых, беспощадных к людям.

Один, один Владимир... Беззащитный...

Мысль сцены — «и от судеб защиты нет».

И я постигла, глядя на эти кадры, степень и мощь мастерства Эйзенштейна. Разительно его дарование, когда беспредельная мысль вступает в союз со всемогущей наивностью фантазии.

Вечером при свете толстой восковой свечи (из реквизита «Грозного»), заливаясь слезами, я написала Эйзенштейну свое первое письмо, правдивое, как исповедь, и потому порой даже дерзкое по своей откровенности:

«Дорогой человек,

я живу за двумя стенами от Вашего жилья — мне надо только перейти площадку и два раза постучать у дверей Вашей коммунальной квартиры, чтобы поговорить с Вами. Но я этого не хочу — *говорить* не хочу. Хочу писать. Письмо позволяет брать барьеры скучного и очень некрасивого быта, а также позволяет мысли не терять своих сил на тех часовых, какие приставлены к душе слушающего. И письмо можно прочесть несколько раз, а затем (за ненадобностью) порвать. Лучше сжечь — это самая благородная смерть письма — кремация.

Тема этого письма — искусство.

Я думаю, что искусство тем и прекрасно и нужно, что оно лезет в земную грязь, пошлость и жестокость и, не марая себя, очищает.

Итак, к делу.

Все это из-за сцены с “проходом” Владимира и опричников... Что-то спавшее во мне проснулось... Я люблю в искусстве только чудеса — какие бы они ни были и от чего бы ни взяли начала: от содержания ли взволнованной души? Или глаза, способного зреть скрытое? Выявить спрятанное — за этим охотился художник, какого бы толка, какого вероисповедания в искусстве он ни был, — лишь бы художник.

Так вот, Сергей Михайлович, не ушли Вы от души — от зрения души — именно души, а не мастерского расчета — учета. В этом куске своей огромной работы Вы — человек без метки, без тавра, без торгового знака своей фамилии.

Самые большие мастера тогда поистине большие, когда их произведение — не их “мануфактура”, а новорожденное их творческой природой.

Павел Петрович (Кадочников — Владимир Старицкий. — С. Б.) тоже поддался непосредственному Вашему видению этого куска. И кусок этот горит. Во всяком случае, во мне он отразился дрожью. Я ведь не говорю о “публике”. Она раздаст свои хвалы по своему вкусу.

Когда я посмотрела следующий в показе кусок (казнь Колычевых), исчезло марево, растаяла волшебная пелена, туманящая, но и раскрывающая, и стало мне скучно. Я не хотела Вам этого говорить под руку. Знаю — это мешает. Действует, как подножка. Я никогда не захочу причинить вред Вашему

всяческому самочувствию: вольно или невольно Вы призвали меня к жизни в трудный момент моего творческого пути. Я не забываю зла, но всегда помню доброе.

Поэтому я хочу, чтобы в дальнейшей Вашей работе над “Грозным” Вы были бы внимательной к “подноготной” образа. Не только к яви. Но к снам. Очень трезвые актеры. Не пропускайте трезвости. Не допускайте линейности. Двухмерности. И в себе этого не пропускайте.

Тогда монотонны мелодии жизни. Однообразны инструменты — не спасет и Прокофьев. “Звуки души и сердца, выраженные словами, — сказал Гоголь, — разнообразней всех звуков оркестра”. Я не “интервентка”, не вторгаюсь к Вам в работу, боже меня сохрани! Я не хочу отнять у Вас атома веры в самого себя — я чувствую, Вы все же раненый. Подлеченный, но не излеченный.

Я потому пишу Вам, что, во-первых (как Вы позавчера изображали “саркастически” девушку на экзамене), во-первых, я люблю искусство. Только искусство я зажимала до судорог в кулак, зная, что, теряя искусство, теряю все. Счастье перепадало мне редко. Я не знаю, как за ним охотиться и как его держать. Знаю, что оно не приходит в простертые руки, а подчиняется чаще простому хватанию, почти как курица, редко, как Жар-птица.

Во-вторых, я пишу Вам, — знаю, что Вы это поймете, а я хочу Вам доброго. Я говорила Вам, что не взираю на Вашу маску. Сквозь дырки на Вашей, изношенной от частого употребления при встрече с людьми, маске я ясно вижу тоску и мечту. Пожалуй, это самый лучший двигатель в творчестве.

Но тоска и мечты без изоляционного провода и в неумеренных дозах опасны для благополучия.

Не смотрите, как на анекдот, на это письмо. Это движение души. А душу мою толкнули вчера несколько кадров Вашей картины.

Я ни на что не навязываюсь, ни в друзья, ни в советчицы, ни (страшное слово!) — в консультанты. Нет! Я не выдержала бы *ни одной* из этих обязанностей. А так — тронулось что-то в душе и двинуло мою руку, и я написала Вам это письмо, смотрите, какое длинное! Не хватит на другие, более обыкновенные письма? Плевать! Я ведь протестую против умеренности и аккуратности. Во всем: в жизни и в искусстве. Но безмерно люблю меру, выдержку, такт, поэтому “закругляюсь”.

Серафима Бирман.

Алма-Ата, 14 февраля — ровно два месяца, как я снимаюсь в картине “Иван Грозный”. Не привыкла к самообладанию — руки дрожали — вот почему так неясно написано».

Это мое письмо осталось безответным...

Прошли февраль, март, апрель... Та же подавленность на репетициях и съемках владеет моей душой.

Готовишься накануне, намечтаешь, радуешься: это так!

Приходишь в павильон загримированная, пробуешь выразить перед аппаратом то, что намечталось за бессонную ночь, — не туда! Не то!

Я снималась в кино не часто, но никогда мне не было так тяжело, как в этот раз, — Эйзенштейн резко отличался от тех режиссеров, с которыми я встречалась раньше, — от Протазанова, Барнета, Пудовкина, Юткевича, Козинцева. Их репетиции были схожи с репетициями в театре, — здесь же я не могла постигнуть, как добиться воплощения образа, режиссером и мною желанного? Несвойственное мне равнодушие, доходящее до тупости, не покидало меня, тормозило ход работы. Я искала причину, почему моя душа, душа актрисы, в оковах?

Черкасов, Жаров легко понимали Эйзенштейна или делали вид, что понимают. Вернее все же — первое. Черкасов так счастливо снялся в «Александре Невском», а Жаров, человек одаренный и веселый, с охотой и свободой воспринимал самые неожиданные указания режиссера. Амвросий Бучма приехал на съемки в Алма-Ату, еще не вылечившись от воспаления легких. Жил он в номере нетопленной гостиницы. Ему были опасны промозглый холод номера и температура в студии, где он переодевался для роли Алексея Басманова. Кольчуга была такой тяжести, что только плечи богатыря могли бы ее выдержать, Бучма же подгибался под ней. И еда была невзрачная. А Бучма снимался и днем и ночами, так как ограничен был сроком командировки. Снимался с огромным интересом — высоко ценил он работу Эйзенштейна.

А. А. Мгебров (мне казался он пришельцем из какого-то далекого времени...) был в восторге от встречи с режиссером-новатором.

Молодые актеры Владимир Балашов и Павел Кадочников репетировали свои роли легко, беззаботно.

Пожалуй, только у Михаила Кузнецова возникали какие-то возражения постановщику, — я прочитала воспоминания некоторых участников «Ивана Грозного» об его постановщике.

Меня заинтересовали воспоминания Кузнецова: высоко ценя режиссерское дарование Эйзенштейна, молодой актер, окончивший школу МХАТ, верный традициям и творческим заветам создателей этого театра, не соглашательски, а действительно пытался соединить в самом себе два течения в искусстве, только на первый взгляд друг другу противоречащие.

Ему, Кузнецову, было легче достигнуть этого, чем мне: он молод, проще смотрит на вещи, легче, чем установившийся человек, разрешает поставленные перед ним творческие задания постановщика.

Я задала себе вопрос: почему на репетициях Эйзенштейна я — в оковах? Почему мне на этих репетициях так трудно? Почему даже страшно? Разве я страшилась формы? Нет, наравне с глубиной содержания я всегда любила рельефность и красноречие формы.

Я стремилась к «козырности» слов, произносимых на сцене, к «козырности» жеста, движения, позы.

Я знала, что слово, произнесенное без волеизъявления образа, неизбежно станет грязным комком, как та игрушка «уйди-уйди!», когда из нее уйдет воздух.

Что же случилось со мной, что такой беспомощной я оказалась на репетициях с Эйзенштейном?

Не зная внутреннего мира Ефросиньи, я страшилась имитировать форму. А

когда, не зная сердцем, *почему* так взволнована Ефросинья браком Анастасии и Ивана, я изображала волнение внешне, пред глазами Эйзенштейна вместо его Ефросиньи Старицкой металась «изгиляющаяся сваха».

Могу ли я думать, что Эйзенштейн не знал, как пуста форма, лишенная содержания?

Но он не брал в расчет, что в театре форма *постепенно вытекает* из содержания.

Актерам театра страшны первые киносъемки. Состояние такое, как в спешную замену: напылен костюм заболевшего товарища, втиснуты в мозг слова роли, занавес открылся — лицедействуй!

В кино часто нет и речи о строгой последовательности освоения роли. Так, например, я начала свою работу над Ефросиньей со встречи с Курбским — Названовым. Названов уже задолго до моего приезда в Алма-Ату ознакомился с режиссерским методом Эйзенштейна и вошел в атмосферу работы. Для меня все было ново, неожиданно.

Как? Сегодня репетируем и сегодня же снимаемся? Да. Сегодня снимаетесь, потому что, как видите, в павильоне уже стоят декорации для сцен Ефросиньи и Курбского.

В душе моей паника: и сценарий читала пытливо, и внимательно слушала режиссера, но не было у меня еще *своих* мыслей об образе Ефросиньи, не было собственных приобретений от прочтения сценария, от режиссерских экспликаций. Не созрело еще... Так чего же было режиссеру ждать от актрисы, кроме «бирмановских» штампов?

Замечательно полезно было то, что Эйзенштейн звал актеров в просмотровый зал, и мы могли видеть себя со стороны.

Но больно вот что: почему кроме текста Сергей Михайлович не познакомил заранее актеров с музыкой Сергея Прокофьева? Ведь она бы без слов («безглагольная песня мира» — выражение Шляпина) сказала чрезвычайно многое, такое необходимое, такое драгоценное!

Музыка находит путь к сердцу актера и сообщает с необыкновенной ясностью и разуму и в особенности сердцу необходимейшие сведения.

Недавно я увидела на экране телевизора фильм «Моцарт и Сальери».

Смоктуновский в образе Моцарта явил чудо искусства актера и чудо искусства, возможного только в кино.

Правда, сила и форма бытия в образе Моцарта у Смоктуновского такова, что он, только открывающий безмолвный рот, дарует особый смысл звукам голоса Лемешева. Необычайной духовной красоты лицо, полное слияние с музыкой всех движений актера, даже его неподвижность, уничтожают безгласность, — вся жизнь души Моцарта, его мысли, чувства, само вдохновение — в прекрасных глазах актера.

Хочу и боюсь второй раз посмотреть этот фильм. Пожалуй, не решусь: а вдруг я не найду того, что так потрясло меня в первую встречу? Вдруг не ощутится мною то, что в первый раз, — близость недостижимых — Пушкина и Моцарта?

Не всегда и в театре и в кино я соглашаюсь со Смоктуновским, но за впечатление, полученное от его Моцарта, благодарю его как человек и актриса.

Хотелось бы знать, как режиссером и актером достигнуто было это поистине творческое перевоплощение?

К Эйзенштейну-постановщику удивительно подходят слова Горького о Л. Н. Толстом: «Если бы он был рыбой, то плавал бы... только в океане, никогда не заплывая во внутренние моря, а особенно — в пресные воды рек»⁶¹.

Самому Эйзенштейну по силам было мыслить высоко, видеть далеко, уметь и в шквалы доплывать к желанным берегам, но судьба Эйзенштейна-постановщика, как это ни парадоксально, вполне зависела от нас, актеров, зависевших вполне от него.

Эйзенштейн разочаровался в типажах: с теми, кто сидит на берегу, не поплаваешь даже по узенькой речке.

Только тот актер, кто понимает волнения жизни и умеет, в соответствии с воплощаемым им человеком, передать их со сцены или экрана, трудоспособен.

Николай Павлович Охлопков и Дмитрий Николаевич Орлов были такими «океаническими» артистами в фильме Эйзенштейна «Александр Невский». Эти дивные исполнители ролей Васьки Буслая и Игната, кольчужного мастера, вполне подтвердили замысел постановщика: в их удали было нечто безмерное, безграничное, неоспоримо русское. Врагов родной земли разили они со всей мощью духа народного.

Самым пленительным в исполнении Охлопкова и Орлова было то, что они с удивительной предприимчивостью, ловкостью, веселым вдохновением уничтожали «живую силу» закованных в железо интервентов, колошматили по шлемам рыцарей всем, что ни попадало в их могучие длани.

В хохоте зрителей было восхищение игрой актеров, но не только смешное, веселое радовало зрителей — ощущалось ими, что ширь исполнения рождалась глубиной любви к родине как Василия Буслая и Игната, кольчужного мастера, так и любовью Охлопкова и Орлова. Вот почему люди XX века дружили, братались с воинами Ледового побоища.

Знаю, что Эйзенштейн именно самостийности свободы ждал от меня, ведь от того-то он и боролся за меня, Ефросинью, а получалось нечто с ожидаемым несхожее.

В Художественном театре долго шла «работа за столом». Не выходили на сцену, пока для актера не становилась ясной «волевая партитура» образа, то есть понимание, *чего хочет* герой в каждый миг жизни.

Мне так хотелось сыграть по-настоящему Ефросинью, жить ее жизнью, жизнью главы рода. Но нельзя играть существительное. Образ находится только тогда, когда определишь его хотения. Все мое внимание было направлено на то,

⁶¹ М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 14, М., Гослитиздат, 1951, стр. 259.

чтобы выполнить требования Сергея Михайловича и Андрея Николаевича.

А их было много, этих требований: и глаза надо держать на определенном уровне, и сохранять ракурс головы, и в длинном одеянии подыматься по лестнице, не разрешая себе хоть на миг глянуть на ступеньки...

— Опять «воровской» взгляд? — слышится голос режиссера, а в нем горечь и раздражение.

Вынести недовольство Эйзенштейна было мне не по силам, тем более, что я абсолютно понимала его правоту.

Что мне оставалось делать?

Я обратилась к нему с письмом.

«Май, 17-е, 44 года.

Сергей Михайлович!

При самом сером свете самого серого и холодного дня все же утверждаю, что в искусстве Вы мне бесконечно и нетрезво дороги — навсегда или временно, этого я не могу знать. Не смогу больше писать Вам “стихами” — они возникли импровизационно и незаметно задушились. Они были неуклюжи, но чрезвычайно правдивы, вот почему я их ни пред кем не стесняюсь. Потому что не могу продолжить “поэтическую” переписку — перехожу просто к переписке.

Почему же мне хочется Вам писать? Почему я рискую заставить Вас — и без того усталого, надорвавшегося человека — разбирать неразборчивый почерк и мои, как Вы выразились однажды, “туманные” мысли?

Может быть, это потому, что я хочу оправдаться пред Вами, а может быть, потому, что мне очень дорог наш фильм. Да, пожалуй, это не две, а одна причина.

Когда я встречаюсь с Вами, то я не всегда сама собой: выходит или излишняя, мне не свойственная игривость, или некое Косноязычие, которое тоже мне крайне неприятно. Писать легче.

Предисловие кончено, к делу:

Вы сказали мне (11 мая, четверг), что я из-за своего упрямства испортила Вашу работу, пленку и свою собственную роль. На другой день я пошла смотреть материал — он оказался хуже, чем Вы говорили. Действительно, “недостойный”.

Как будто такой пустяк! Мало ли случаев пересъемки! Но для меня эта моя “осечка” крайне-крайне тяжела. На такое ребро я поставила эту свою работу, так зависящую от Вас, что мне очень захотелось поговорить с Вами письменно, потому что я очень в Вас верю и доверяю Вам.

Все люди, в каком-то смысле, — лоскутные одеяла, но бывают они с рождения своего сшитые из разных лоскутков, а бывают сшитые из одного цельного материала, и только жизнь впоследствии нашивает свои пестрые заплатки взамен причиненных ею же дыр. (Простите за отступление.) Вы мне кажетесь в искусстве цельным человеком. И себя я считаю в искусстве цельным человеком.

Так почему же у меня на экране получился мусор, хотя я ни о чем не думаю, кроме как о роли?

Почему я получилась нерадивой к Вам и к самой себе?

Почему я нарушила (в роли) связь, — чувство целого, без которого не существует ни одно произведение искусства?

Почему мною содеяны эти преступления?

Вот что я отвечаю на эти вопросы: потому что не было повелевающей единой воли — Вашей воли (с которой я была бы совершенно согласна). Поясняю сейчас свою мысль: мне кажется, что было бы интересно Вам, даже при моих творческих оплошностях, все же *до съемки* справиться о моих “я хочу”. Я абсолютно уверена в том, что мои “я хочу” побудителями имеют лишь творческие интересы, а не вопросы карьеры, тем более, что и поздно мне сейчас “строить карьеру”.

Я вижу, Вы — понятливый, чудесно понятливый, но Вы не поняли меня, не доверили многому во мне, и это очень мне больно, а главное — привело к тому, что на экране в “Золотой палате” я действительно поганая донельзя.

Не собираюсь свои творческие печали взваливать на Вас, но говорю только в пояснение: мои мечты о роли нередко и раньше, и в театре, бывали ославлены бредом. Сколько прекрасных мыслей погибло от холодных глаз, сколько горячих слов моих попадало в равнодушные уши и находило там бесславную смерть!

Я благоговею перед памятью Станиславского — он дал мне дыхание.

Когда я увидела Вас в работе, — под корой хохм, ненужного крика, ненужного деспотизма я различила Вас, как *верного* искусству, как человека с призванием, — вот почему душа моя приникла к Вам.

Но иногда во мне растет упрямство ишака, и я говорю: “Я права”.

Виновата перед Вами, но другой виной: я не знаю, *душой* не осведомлена о Вашем замысле “Золотой палаты”, — какая мелодия должна быть выполнена мною лично?

Ни для Вас, ни для себя мне не хотелось быть куклой, веревка от которой у Вас в руках. (Подчеркнуто мною сейчас. — С. Б.) Но я с предельной преданностью и “в строгом почерке” выполню собой, Ефросиньей, все нотные знаки, все интервалы, все диезы и бемоли, какие нужны Вам — композитору — для звучания Вами создаваемой симфонии, но... я не знаю, что я должна делать.

Верьте, что нет во мне гонора.

На что же опереться мне, слабосильной духом? На “боярское окружение”? Оно сонно, прибито большим самолюбием, истерзано администрацией и жизнью, — я их не сужу (это — о штатных актерах).

“Договорники”, не все, но большей частью, считают себя “достигшими высшей власти”. Ну, а красноармейцы? (Участники массовых сцен. — С. Б.) Им не до искусства: они хотят спать, есть, курить...

Да — Художественный театр!..

Бедный, бедный Художественный театр! Бедный Станиславский!..

“Он несколько занес нам песен райских...”. Беда тому, кто слышал хоть раз, хоть несколько “райских песен” Станиславского!

Я слышала их, а вот в “Золотой палате” просуществовала, как несвязные их — песен — ошметки. Без смысла.

А ведь “истинный горизонт” “Золотой палаты” — “свадебка сему хозяину”, то есть Ефросиньей организованное издевательство над молодостью, над союзом истинно любящих — молодого царя и Анастасии. Сколько страшного и разительного должно было выявиться в подтексте слова “горько”! Я не разгадала не только тайный его смысл, а просто смысл.

Перед внутренним миром я секу себе голову. Перед внешним — я не виновата.

Письмо я пишу потому, что во многом Вы — родной.

Серафима».

Именно это письмо вызвало в Эйзенштейне острую обиду, следствием чего явилось письмо-ответ.

Оно насмешливо до жестокости. Сверившись со своей совестью, прихожу к убеждению, что оно не вполне справедливо.

Это казалось, вероятно, и самому Сергею Михайловичу — он так щедро посахарил его соленость «стрекозой» и «навсегда у Ваших ног». «Ваших» — с большой буквы! Это письмо Эйзенштейн мне не послал. Почему?

Вот сейчас я решаю этот вопрос. *Почему* оно осталось неотправленным?

Человек и художник — такой, как Эйзенштейн, — не часто встречается в жизни и искусстве. От чрезвычайных не следует ждать общепринятого.

Почему боль принесло ему мое послание? В другой форме, несколькими днями раньше, я написала ему стихотворную записку, в которой высказаны мною совершенно те же мысли, что в письме:

Рабски верный рабски предаст.
Только свободный не даст упасть.
Ствол величается кроной, внемли! Корни и крону питают соки земли.

Ваше творенье полно высоты,
Но не удържатся без глубины
Сердцб актеров. Хоть ловок экран,
Но обнаружится правды изъян.

И если на съемках я — мул, медлю час,
Знайте — актриса я!
Бьюсь за себя и... за Вас!

Одно тяжело: не так следовало бы Сергею Михайловичу говорить о Станиславском; огромная и непоправимая убыль, что Эйзенштейн не искал личной встречи со Станиславским, тогда он постиг бы, что Станиславский ему чрезвычайно нужен. Нашелся бы у них общий язык, разрешены были бы ими вопросы взаимосвязи формы и содержания, отношения между режиссером и актерами, естественности и сценичности.

Разве не было могучим в Станиславском чувство нового?

Разве не у сердца Станиславского Мейерхольд нашел тепло и доверие? И право на труд?

Разве не Станиславский вернул творческую силу, веру в жизнь, в людей

отчаявшемуся и потерявшему надежду художнику-новатору?

А как досталось в письме Эйзенштейна нам, «последователям учения Станиславского»!! К нам безжалостен Эйзенштейн: «Последователи К. С. помчались за пеной и в своем рвении так в пене и завязли. Даже не разглядев, что пена у них чаще всего мыльная, в лучших случаях пивная. И, увы! Никогда пена великолепного бешенства!»

А вот слова, обращенные ко мне: «Из наследия К. С. Вам бы надо было почитать главу о штампах, ибо весь “набор” в “Золотой палате” склеен из все тех же “бирмановских” штампов, которые мельтешат в разговоре Ефросиньи с Курбским».

Не препираюсь с Сергеем Михайловичем, он в полном праве был требовать от меня — «актрисы, которая, слава богу, уже успела выйти из пеленок», — творческого воплощения Ефросиньи Старицкой. Я не виню Эйзенштейна-постановщика, я печалюсь теми условиями, в каких пока актерам в кино приходится работать. Самое невыносимое то, что загримированное лицо и костюмированное тело его показывается миллионам зрителям раньше, чем расшифровывается актером внутренний мир образа.

Штампами отвечает актер на насилие над его творческой природой.

Даже хлеб нуждается в последовательности процессов с мукой, дрожжами, солью или сахаром, чтобы получилось тесто. И требуется *огонь*, чтобы тесто стало хлебом.

Разве я стала бы с Эйзенштейном говорить о Станиславском и мировом значении его системы, если бы хоть тень усмешки или недоверия промелькнула в его глазах??

Гласом вопиющего в пустыне звучат вопросы Эйзенштейна в письме к актрисе Бирман, стремящейся воплотить Ефросинью Старицкую в его фильме «Иван Грозный».

Где боярыня?

Где глава рода?

Где каменная баба?

Где царственность?

Где матриархат?

Эти законные требования режиссера и автора сценария били бы больно по сердцу актрисы, если бы... если б не следовала за этими вопросами в самой непосредственной близости фраза: «Почему-то в последних съемках в соборе это все получилось...»

С годами все загадочнее становится для меня искусство сценического перевоплощения, но все яснее необходимость точных профессиональных знаний для каждого из актеров, чтобы укоротить путь бесплановых исканий, чтобы добиться союза знаний и фантазии.

Не забываю сказку о голодном мужике, который сжевал три караваея ржаного хлеба и остался голодным. Купил баранку — и блаженное чувство сытости сделало его несказанно счастливым.

Но потом мужик опомнился: «Эх ты, голова — два уха, чего с баранки не начал?»

У каждого актера бывает роль, сразу сердцу близкая, но это, как выигрыш, как счастливая случайность. Приходится сжевать не один каравай, а то и зубы переломать на штампах — замшелых сухарях. Ефросинья тяжело появлялась на свет. Мучилась я. А сколько огорчений доставила постановщику! Не скоро пришла радость достижения.

Не помню, чтобы было много репетиций перед съемкой сцен Ефросиньи в соборе. Помню договоренность об этих сценах с Сергеем Михайловичем. Пожалуй, это было в первый раз, когда без табели о рангах, а на равных договаривались режиссер и актриса перед репетицией, договаривались до съемки, а не спорили во время нее. Но самое главное было то, что эпизоды, какие предстояло заснять, были лучшими сценами Ефросиньи.

Эх, кабы можно было начать жизнь этой женщины сначала!

Не своими ногами идет Ефросинья за судьбой матери царя Владимира, а ведома, влекома к этой высоте жизненного положения страстью властвовать. Не пропала бы тогда сцена с Курбским, иначе бы тянулась рука, устанавливающая чашу с ядом, чтобы лишить жизни Анастасию, счастья — Ивана. Лишь бы себе да сыну счастья достать!

Не было бы в «Золотой палате» «постыдного рецидива, недостойного памяти Вашего кумира, все того же К. С.»! Ну да что ж! — необратимо ушедшее.

Есть сцены, которые не следует репетировать, а выразить их надо смаху: как чувствуется, так и скажется.

Удивительно счастливо, что на затяжные репетиции этих моих сцен в соборе не было времени: из Москвы пришло извещение, что в такой-то день в Алма-Ату прибудет комиссия Кинокомитета с целью ознакомиться с ходом работы над «Грозным».

Комиссия не располагала временем, и в день ее приезда Эйзенштейн назначил съемку моих сцен (ведь он знал, что, в частности, интересовались и тем, как именно я справляюсь с ролью).

Таким образом предстоящая съемка решала вопрос, кто был прав: Кинокомитет, отвергавший меня, или постановщик, пошедший наперекор мнению начальствующих лиц?

Перед самой съемкой, когда я стояла у выхода, Сергей Михайлович, с виду совершенно спокойный, подошел ко мне и... скептик, насмешник... перекрестил меня.

Правильно поступил: передал мне в руки ответственность за сцену.

Я не протестовала.

Хочу, чтобы правым оказался Эйзенштейн.

Хочу, чтобы мною не бросались как актрисой!

А главное, во мне был тот творческий подъем, который заставляет забыть все мелкое, личное, самолюбивое.

Тишина! Мотор!! Съемка!!!

Удивительное дело, ведь репетировала я властную женщину, искала «царственность» и «матриархат», а перед тем, как ворваться в собор, все мгновенно перерешилось во мне: я поняла — грешница я, Ефросинья, но кончается хождение мое по темным тропинкам коварства, обмана, предательства, преступлений.

За тяжелыми дверьми собора ждет меня счастье свершения всех моих страстных стремлений; сейчас утолится материнская жажда увидеть царем сына, себя — Матерью Царя.

Ждала счастья безграничного эта женщина, с душой, как бор дремучий, а нашла казнь смертную: нет! Не «умер зверь»! Вот он стоит перед Ефросиньей, глазам своим не верящей. Он стоит. Он живой. Такой высокий в черной рясе. Такой грозный!

В Ефросинье все смешалось: Иван живой, а где же?.. Озирается она: кто это? Кто этот недвижимый на камнях собора? Лица не видно — приник к камням. Он в царском облачении? Чего остановилось мое сердце? Нет! Нет! Нет! Но хочу! Спасите!

Опускается на колени. «Богородица!» — молит спасти. Пусть отведет от меня смертное горе. Да минует меня чаша сия!

Ждет... Что же ты?

«Пресвятая!!» Но в интонации этого слова уже не мольба, но угроза ослушнице. Миг промедления смерти подобен. Ни мольба, ни угрозы не помогают...

Медленно-медленно поднимают руки недвижимое тело — хитрит душа, отодвигает неизбежное... Хоть на миг еще — не знать. На один, один миг!

Тело, и сейчас послушное рукам матери, будто тянется к ней, и вот лицо Владимира, его глаза!.. Удивительные глаза в тот момент были у Кадочникова! Открытые, но глядящие из какого-то другого мира, куда он так внезапно попал, и потому такие равнодушные ко всему, что делается здесь, на земле...

И зачем его делали царем? Он совсем не хотел этого. Он был «дитятей», взрослым ребенком. Он хотел жить мирно. Без козней. Без убийств. А его толкали на царство, вот и толкнули в «царство небесное».

Увидела Ефросинья мертвые глаза сына... Крикнула... Скорее, это был вопль: ведь с сыном вместе будто умирала и мать...

Было ли это только от безмерности материнского горя или осознала не умом — сердцем, что она-то и есть убийца сына? Не помню, как я крикнула. Когда через несколько лет демонстрировалась вторая серия «Грозного», я и не пыталась в океане звуков музыки Прокофьева различить свой одинокий вопль. Над мертвым сыном я запела последние слова «Колыбельной» Прокофьева, запела как во сне, от которого уже никогда не проснешься...

Комиссия пробыла несколько дней и, удовлетворенная материалом фильма, отбыла в Москву.

Мне рассказал Эйзенштейн, что ему задали вопрос: «Какая это Бирман? Московская?»

И, получив утвердительный ответ, спрашивающий недоуменно протянул:

«Не узнать!»

Самую последнюю сцену моей роли снимали ночью, так как и Эйзенштейн и Москвин задержались на заседании со съемочной группой.

Загримированная, я ждала их и внутренне готовилась к съемке. Плотнo прильнув к стеклам освещенного окна, черным квадратом стояла за ним ночь.

Думалось, что такие же темные ночи были и при Грозном.

Текло время... Голоса! Идут!

Во главе с Сергеем Михайловичем и Андреем Николаевичем вошла целая толпа. Ставили свет, передвигали нас (меня с Кадочниковым) то правее, то левее, переговаривались Эйзенштейн с Москвиным. То тот фонарь вносили, то другой уносили. Длилось это около двух часов.

Ничто и никто не выводило меня из глубокой сосредоточенности, даже то, что Павел Петрович Кадочников, воспользовавшись тем, что по мизансцене он должен покоиться на коленях матери, заснул крепким сном и проспал, пока искали свет.

Началась съемка.

У Сергея Михайловича не было подъема. Был он какой-то необычно скучный — слишком переволновался за последнее время.

Во мне держался душевный подъем предыдущих дней.

Всем существом я прониклась состоянием Ефросиньи.

Когда нет-нет, да пойдет где-нибудь в Москве «Грозный», вторая серия, жду не дожусь тех кадров, в которых смогу увидеть женщину, лицо которой покрыто бледностью. Она не мертва, но не живет... И сама эта женщина, и ее неразумная, но великая материнская любовь, ее стремление к счастью сына — почти остывшая зола... Не вырываются больше из-под нее красные блески огня жизни — все сгорело. Все ушло из памяти сердца: не чувствует, кто она, забыла совсем, что был у нее сын, не понимает, что все еще в ее руках шапка Мономаха, свалившаяся с головы Владимира. Зачем ей сейчас эта шапка?

Ничего, решительно ничего ей не надо, кроме одного, пожалуй, — продолжать не помнить.

Изымается шапка Мономаха из бесчувственных рук ее, как ненужный хлам уволакивают опричники Владимира на шубе, в которую на пиру обрядил его Иван, — недвижима Ефросинья.

Существует она вне пространства и времени: в Нигде, в Никогда.

«Убрать ее!» — приказывает Грозный оприщикам.

Еще миг, миг видна Ефросинья, а потом скрывается она за черной стенкой опричников. Исчезает из кадра.

Исчезает из моей актерской жизни, чтобы остаться на киноплёнке.

Вместе с ролью Ефросиньи начинает уходить «Ефросиниада»...

... И начинает возникать Москва!

В кино часто пользуются наплывом: что-то рассеивается, что-то возникает... Съежок, затрагивающих душу, у меня больше не было: были

«досъемки», детали эпизодов — это уже не в счет.

Пока работала над ролью, само собой выходило так, что действительность Алма-Аты не отвлекала моего внимания от работы. Знакомых не было. На почту только ходили часто. Зимой и ранней весной выходить из комнаты не хотелось — некрасиво, промозгло.

А какую тоску вызывал базар, когда необходимо было войти в его пределы!

Какое непривлекательное общество! Спекулянты съестным и голодные люди, заглядывающиеся на недоступные им яства.

Отвращали от себя взор и «дамы», на вид вполне зажиточные, но почему-то торговавшие на этом же базаре разрозненными пуговицами, уже потертыми, но, вероятно, в целях «омоложения» нашитыми на куски картона.

Вероятно, это было все же прибыльно, как и бутерброды, которыми они тоже торговали. Иначе для чего же бродить часами по базарной грязи?

А приходилось и нам, приезжим актерам, месить эту грязь, когда являлась необходимость в картофеле, крупе, мыле.

Народ наш жил тяжело, актеры не были исключением. Но мы не позволяли себе чувствовать уныние: как чудесно пели втроем Целиковская, Черкасов, Названов! Все музыкальные, и голоса у них троих хорошие, хватающие за душу.

Но когда во всей красе объявилась наконец чудесная казахстанская весна, когда зазеленели склоны Ала-Тау и среди зелени запылали маки, вот тогда-то и стала возникать для меня... Москва.

И телеграмма пришла от И. Н. Берсенева: «Дорогая наша, ждем. Есть пьеса. Ты — постановщик. И роль у тебя чудесная».

Еду!!

Во второй половине июня я покидала Алма-Ату.

Сергей Михайлович проводил меня на вокзал. Это было для меня неожиданно. Перед тем как сесть в машину, я попросила передать Сергею Михайловичу, когда он вернется с вокзала, прощальное письмо.

Вот оно:

«Очень мне дорогой Сергей Михайлович, я много порвала страниц моих к Вам писем — они многословны, но ничего не выражают.

Хочу, чтобы Вы получили эту записку после того, как я уеду, — не хочется беззвучно кануть в небытие.

Говорят, в путешествии душа принадлежит богу, а я под стук колес буду думать о Вас с благодарностью великой. Независимо от внешнего успеха и того или иного исхода Вашей работы со мной я неизменно буду эту работу вспоминать как некое мое воскрешение. Жизнь и искусство сплетаются так, что их не разъединить. И что жизнь без искусства?

Встреча с Вами в работе пробудила во мне жизнь — и сердцу стало радостно и очень больно — оттаивать больно.

Мне не хочется произнести ни одного лишнего слова, поэтому заканчиваю свое короткое прощальное послание. Не знаю, в Москве, наверное, все будет иначе, а здесь я все время мысленно разговаривала с Вами.

В мысленном разговоре я — умнее.

Серафима».

Станиславский

Он между нами жил...

Он — самое радостное и торжественное, что я встретила в мире сцены и жизни.

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

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

Он не удивился мне и не пренебрег мною, восторженной и робкой, неловкой от застенчивости, бестактной от наивности и от этой же наивности — невероятно отважной.

Чем я могла ответить ему?

Только преданностью.

Преданностью ему, его учению.

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

Не жрецами искусства были они, а творцами его. Не исполнителями кем-то установленных заповедей, не рабами привычного, 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 достоинства. Станиславского и Немировича-Данченко «боялись» только потому, что их любили, ими восхищались, им доверяли.

Вот Станиславский идет по коридору театра. И человек и явление! Плавно, красиво идет. 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? 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, кто отстал.

Каждая репетиция Станиславского — урок на всю жизнь; о какой бы частности профессии он не говорил, эта частности 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 впереди. Сам весь подался к сцене. 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!» — одинаково грозно в любой интонации Станиславского. Оно сражает актера, не взирая на возраст, стаж, характер. Кто покрывается испариной и румянцем стыда, кто холодеет и бледнеет. Горе «капитулянту», тому, кто предастся эмоциям и сложит оружие! Горе обидевшемуся, горе себялюбивому — этого Станиславский не прощает. Нет! Красней, бледней (это дело твоего характера), но будь готов к преодолению всего, что мешает овладеть творческой добычей сегодняшней репетиции. Достань носовой платок, оботри испарину со лба, актер! Вытри слезы, актриса! И трудись! Трудись — 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 актеров 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, — 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. Не испрашивай индульгенций: не говори — тебя надо простить, потому что сегодня ты еще слишком молод. Ведь завтра неизбежно скажешь, что ты 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.

Вспоминаю одно из бесконечных возобновлений «Синей птицы». Вел репетицию сам «К. С.» (мы звали его так иногда). 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 К. С. «Софья Владимировна!» — таким тоненьким и дрожащим голоском ответила: «Здесь!», что в темноте зрительного зала загрохотал могучий, добрый смех Константина Сергеевича.

Надо мною же в тот день разверзлись «хляби небесные».

А после разгрома всех и вся Константин Сергеевич пошел обедать в столовую театра. 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 (был 20-й или 21-й год).

— 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.

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

Я (быстро). Ты опять шатался под дождем и снегом по крышам?

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

Опять молчу. Чувствую, что стою на самом краю обрыва, чувствую, что мешаю человеку после трудов спокойно проглотить капустную похлебку, мысленно кляпу 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 свиданья, 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.

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. Сент. 2. Москва. Роль поручается С. Г. Бирман.
К. С. Станиславский».

Это было больше полувека назад. С тех пор прошла почти целая жизнь, но эхо чувств, испытанных мною тогда, отчетливо звучит во мне и сейчас.

Счастье свалилось на меня 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 три часа 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, где 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. Он был с большой 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».

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. 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 он ощущал характер эпохи пьесы и ярко говорил о нем. Завершающим в работе над ролью Станиславский считал тот момент, когда актер овладевал творческим стилем драматурга.

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

Вот, например, как был размечен десятый кусок второй картины — «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, карандаша, 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 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!

На сцене и в зрительном зале все 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 женского лукавого бессердечия к обнищавшему, но чванному маркизу! Да, безусловно, эта молодая особа знает толк в деньгах! Она умеет распознавать и устанавливать цену людям и вещам.

Богатый граф д'Альбафьорита протягивает брошь Мирандолине:

«Граф. Взгляните на это бриллиантовое украшение.

Мирандолина. Ничего себе».

Какой жадный блеск загорается в глазах Станиславского, изображающего Мирандолину! Как «она» 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'Альбафьорита — 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: «Ни за что!»

Не скажу, чтобы 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 «кофейных» 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'Альбафьорита. Он располагался в центре дивана. Рука графа по мизансцене должна была обвивать мою талию.

Александр Леонидович Вишневецкий (граф д'Альбафьорита) 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 Кемпер) в “Яр” поужинать. Пригласите... (с легким кашлем) дам повеселее, но... (опять кашель!) попримечнее, и пусть они (это Кемпер и я) наблюдают и разберутся».

В «Яр» мы не поехали. И без «Яра» обошлось. 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 перекрестил нас обеих.

— В добрый путь! — сказал он нам.

— Верю! — вырывалось у Станиславского, когда одному или нескольким артистам удавалось обрести на репетиции подлинное творческое самочувствие.

Это звучное «Верю!» вызывало в отличившихся пышное душевное цветение. Пышное, но эфемерное: бывало, что «Верю!» почти непосредственно сменялось «Не верю!» и погружало несправившихся с требованиями Станиславского во мрак, казавшийся им непроглядным.

День 28 марта 1917 года — тот день катастрофы, когда Станиславский сам себе вынес судный вердикт, не подлежащий пересмотру: «Не верю!.. Себе не верю!..» Всем существом ощутил он смертный холод: уходит вера в себя, в свое необычайное дарование, вера в самый смысл прожитой жизни, в свое творческое

будущее... Как это могло случиться?

Ответ один — случилось. Случилось это со Станиславским, артистом, поистине великим, в роли полковника Ростанева в инсценировке повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково».

Он дошел благополучно до генеральных репетиций, а на генеральных что-то застопорилось в каких-то уголках сознания Константина Сергеевича. Неуловимые, но осязаемые не только им самим, но и со стороны какие-то узы не давали ему возможности «перевоплотиться» в образ полковника Ростанева.

Станиславский страдал... Мы, остальные исполнители будущего спектакля, видели его муки. И сострадали ему, не имея возможности помочь.

Все — и старшие и мы, младшие, — не отрывали глаз от Станиславского. Впервые мы видели его, такого сдержанного всегда, в беспредельном горе... Он вряд ли ощущал наше присутствие. Есть чувства, которые скрываются человеком обычно, но они вырываются вовне в момент огромных душевных потрясений, когда, даже на людях, человек — наедине с собой. Так было со Станиславским...

Ловлю себя на переизбытке многоточий, но они спасают меня от многословия: и через пятьдесят с лишним лет с ясностью необыкновенной вижу поверженным в отчаяние великого, могучего человека, самого родного мне, потому что из всех-всех самого ко мне доброго и щедрого...

Всех вижу вокруг Станиславского. Всех чувствую. Всем верю — никто не лгал. Быть может, труднее всего было Москвину: ведь уже до генеральных стало ясно, что в новой роли он — великолепен.

Генеральная была тогда в своей второй половине. Как она шла в начале, абсолютно не помню, точно так же, как не помню ее продолжения — только паузу за закрытым занавесом помню, как сегодня, уж очень глубоко врезалась она в сердце. Рампа включена, но занавес не расходится: помощник режиссера ждет знака Станиславского, но Станиславский недвижим. Остолбенели и мы все. Как куклы в паноптикуме.

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

И я смотрела. Станиславский плакал. Из его подгримированных глаз, будто из самой глубины сердца возникающие, то тяжело капали, то потоком лились слезы, застревая в наклеенных усах и бороде. Теперь мне ясно: Станиславский навеки прощался с чем-то драгоценным, без чего жизнь — не жизнь.

Его слезы не были проявлением нервозности, знаком малой или слабой души — художник творил над собой суд. В нем одном боролись прокурор и подсудимый. Станиславский не приглашал защитника, беспощадный к себе. Он вел атаку против самого себя. Признал несовершенным свое творение: «Не верю!»

А мы в тот день не осознали меры непоправимости беды Станиславского, безмерности его отчаяния. Мы тогда недоумевали: зачем казнит себя великий артист? Зачем отнимает от себя надежду? Ведь его Ростанев сегодня еще не готов для жизни на сцене. Не готов, а не мертворожден. Требуется время, чтобы образ *дозрел*.

Ставили «Село Степанчиково» Станиславский и Немирович-Данченко. Владимир Иванович занимался, очевидно, со старшими актерами, в особенности с Москвиным — Фомой, Станиславский — с молодежью, занятой в спектакле.

Режиссируя, он все внимание отдавал нам, оставляя работу над своей ролью на будущее, что было опасно для него, — так я полагаю теперь, — а тогда мы были беззаботно счастливы возможностью создавать роль под его строгим руководством.

Он упорно добивался и от начинающих актеров полноты сценического перевоплощения, требовал от нас самостоятельности творчества, но — удивительное дело — «система» системой, а сейчас, когда я вспоминаю его вдохновенные «показы» той или иной характерности, того или иного куска роли, напоминает он мне волшебную птицу, осознавшую мощь своих крыльев и каким-то стихийным способом научающую птенца познать восторг полета на своих собственных, хотя и не вполне еще развитых, крыльях.

Он обращал внимание на внешность актера, актрисы, на голос, на пластику, но больше всего — на проблески творческой силы.

Каким веселым, ясным помнится мне последний день репетиции «Села Степанчикова», когда на завтра мы должны были из нижнего фойе театра перейти на сцену! Константин Сергеевич обратился к старшим актерам и актрисам, чтобы каждый из них выверил «волевою партитуру» роли у нас, младших.

Мне в «шефы» выдался Иван Михайлович Москвин. Мы отправились на поиски помещения для предстоящих занятий. Все помещения театра уже были заняты, кроме гримерной Константина Сергеевича. Иван Михайлович ввел меня туда, но сам 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, а я осталась в комнате, в которой проходила творческая жизнь Станиславского.

Все в ней говорило об искусстве.

В одиночестве и в тишине я слышала жизнь предметов. Даже обыкновенная лебяжья пуховка казалась мне торжественной — я не представляла себе, что когда-то она, как все другие «обыкновенные» пуховки, могла быть на одном из прилавков парфюмерных магазинов — ведь она касалась прекрасных лиц Астрова, Вершинина, выхоленных, но дряблых и жалких щек Гаева, обезьяньих черт Крутицкого и смуглого лица кавалера ди Рипафратта!

А зеркало? Сколько людей разных характеров и разных судеб, созданных могущественным художником сцены, отразило оно! Сколько раз гляделись в него Станиславский и верный напарник его по поискам грима Яков Иванович Гремиславский!

Фотография Владимира Ивановича привлекла мое внимание. Я подошла и прочла надпись на ней. Это было так ужасно давно, но я до сих пор помню эту надпись: «Константину Сергеевичу, — моему... другу? брату? жене? мужу?.. Не знаю, как назвать... Слишком неразрывно сплелись наши жизни.

В. Немирович-Данченко».

Помню в тот день чувство жизни — широкой, радостной и могучей, помню

какую-то особенную уверенность, что у меня есть защита от всего, что в жизни несправедливо, некрасиво, заурядно...

Надолго хотелось мне остаться здесь, в этой комнате, но дверь открылась и на пороге возник Москвин. «Ну? — спросил он, — хватит? Надумала чего? Пошли!» Мы вернулись в фойе последними, теперь все «опекуны» и «подопечные» были в сборе. Опекунами были уже сделаны краткие сообщения (обнадеживающие) о ходе работ, и 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 у нее вроде как и получается.

Константин Сергеевич был добрый и веселый во время репетиций «Степанчикова». Был такой, будто шел на свидание к радости после долгой с ней разлуки. Ничто не предвещало беды.

К генеральным готовился он взволнованно. Их было несколько. Конечно, после каждой из них он совещался с Владимиром Ивановичем, но темы их переговоров были нам неизвестны. И вот — последняя генеральная репетиция, и мы, участники ее, становимся свидетелями крушения всех его надежд на счастье нового воплощения, мало сказать — любимого — возлюбленного образа Ростанева.

В 1891 году в этом же спектакле «Село Степанчиково», но по требованию цензуры переименованном в «Фому» и поставленном в Обществе литературы и искусства, Станиславский был трижды триумфатором: как инсценировщик повести Достоевского, верный стилю и духу автора, как режиссер-постановщик прекрасного спектакля и как великолепнейший исполнитель образа полковника Ростанева, по требованию той же цензуры переименованного в Костенева.

Ясно, что возобновление в семнадцатом году теперь уже не «Фомы», а «Села Степанчикова» сулило Станиславскому счастье снова «сподобиться» познать истинные радости подлинного артиста-творца. Он жаждал пережить новую творческую весну. И надеялся, что так будет.

А сейчас Станиславский плачет. Нам казалось, что его слезам не будет конца, но... мы не учли «статус» этого человека и артиста. Охваченный отчаянием, он вспомнил, что сейчас за режиссерским столом ждут продолжения репетиции... Он вытер глаза большим белоснежным платком, позвал к себе помощника режиссера. Тот подбежал с лицом, перекошенным от волнения. «Давайте!..» — прошептал Станиславский.

Дали занавес. И репетиция внешне прошла без сучка, без задоринки. Но внутренне, мне кажется, она шла безжизненно, бесцельно.

И после этой генеральной зачем-то последовали еще две или три, такие же преждевременные для будущего создания Станиславского, а для его дальнейшего сценического творчества смертельные. Да, смертельные: Ростанев Станиславского так и не был показан Москве. *Станиславский был снят с роли!* В музейном списке основных дат жизни и творчества К. С. Станиславского это невероятное событие помещено в нескольких делово-бесстрастных, но точных

строчках:

«1917

март, 28.

Генеральная репетиция «Села Степанчикова». Вл. И. Немирович-Данченко снял К. С. Станиславского с роли Ростанева в их совместной постановке инсценированной повести Ф. М. Достоевского».

Не беру первого слова по поводу этого нежданного-негаданного акта, — обращаюсь к товарищу, чувствующему то же, что и я, но в форме более сдержанной и потому — более убедительной. Привожу отзвуки впечатления Всеволода Алексеевича Вербицкого: «Когда после генеральной репетиции «Села Степанчикова» Владимир Иванович отобрал у него (Константина Сергеевича. — С. Б.) роль полковника Ростанева и передал ее Массалитинову, театр ахнул и ужаснулся...»⁶². Так, значит, я не преувеличиваю своего впечатления. Значит, «театр ужаснулся»?

В том же музейном списке читаем: «26 сентября 1917 г. Вл. И. Немирович-Данченко выпустил спектакль с другим исполнителем (Н. О. Массалитиновым)».

А Станиславский на афише «Села Степанчикова» остался только как один из режиссеров-постановщиков.

Не ошибусь, если скажу, что самые спокойные люди недоумевали, а беспокойные резко осуждали Немировича-Данченко.

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

Ростанева Станиславского заменил Ростанев Николая Осиповича Массалитинова.

Девица Перепелицына, конечно, не имела возможности возражать против нового хозяина, как и я не смела возразить против кандидатуры Массалитинова, одаренного актера, но нельзя было не чувствовать, что по отношению к Станиславскому была допущена ошибка, роковая, непоправимая!.. И сейчас мне страшно читать эти, с виду бесстрастные, строки, они — о непоправимом: неужели, даже за вычетом двух месяцев положенного летнего отдыха, не хватило бы Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко времени, чтобы поставить Ростанева — Станиславского на верные рельсы? Этот вопрос возникал тогда у всех, любивших Станиславского и почитавших его. Быть может, тогда вопрос был раскаленнее по темпераменту — и несправедливым казался нам Владимир Иванович: по раз ведь извлекал он Константина Сергеевича и самый театр из многих, казалось бы, безвыходных положений, не раз водворял гармонический порядок в жизнь театра, а сейчас?! Остался безответным вопрос. Как это мучительно!..

⁶² «О Станиславском. Сборник воспоминаний. 1863 – 1938», М., изд. ВТО, 1948, стр. 328.

И вот через десятки лет — в моих руках одиннадцатый номер журнала «Театр» за 1966 год со статьей Сим. Дрейдена «В. И. Ленин смотрит “Село Степанчиково”».

С. Дрейден приводит мнение В. Г. Гайдарова, бессменного участника всех спектаклей «Села Степанчиково»: «Н. О. Массалитинов, заменивший Константина Сергеевича, был превосходным, сочным, выразительным актером, но актером по стилю и манере игры более резким, “угловатым”, если можно так выразиться, чем Станиславский. Эти свойства его актерской индивидуальности оказались как нельзя более к месту в процессе переакцентировки образа Ростанева. Судя по наметкам, которые делались Станиславским на репетициях... его Ростанев был неизмеримо “округленней”, “обтекаемей”, *он был наивен, а не глуп, добр на самом деле*, обаятельно благороден, целомудренно и искренне увлечен Настенькой (курсив мой. — С. Б.). Массалитинов, же делал Ростанева определенно глупым и лишь относительно добрым, то есть “пыжащимся” быть добрым. К чистому увлечению примешивалась чувствительность... и в его восторженности был оттенок наигранности, аффектации...

Насколько это исполнение было органичным для спектакля, можно судить хотя бы по тому, что, когда в 1919 году в связи с отъездом Массалитинова за границу выявилась необходимость его замены, равноценного дублера в обширной труппе, богатой талантами, не нашлось, и спектакль, полный красок жизни, блиставший действительно гениальным исполнением роли Опискина Москвиным и — судя по общему признанию — весьма сильный по ансамблю, пришлось исключить из репертуара. 23 апреля 1919 года он был сыгран в последний раз».

Вот как сам Станиславский оценивал конечный результат работы над ролью и над спектаклем Общества искусства и литературы:

«Роль дядюшки и вся пьеса “Село Степанчиково” имели для меня как артиста совершенно исключительное по важности значение, — и вот почему: в репертуаре артиста среди большого, количества сыгранных им ролей попадает несколько таких, которые давно уже сами собой слагались в его человеческой природе. Стоит прикоснуться к такой роли, и она оживает без мук творчества, без исканий и почти без технической работы. Это происходит оттого, что душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически — самой природой. Они вышли такими, какими могут быть; иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу.

Такой ролью явился для меня дядюшка в “Селе Степанчикове”. У меня с ним естественно произошло полное слияние, и были одни и те же взгляды, помыслы, желания. Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил. По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства. Напротив, мне было стыдно за себя в этой роли, что я — старик! — влюбился в девочку. Да

разве я ей пара?! Говорят, Фома — мошенник. Но если он действительно волнуется за меня и проводит ночи в молитве, если он учит меня для моего же блага, он представляется мне самоотверженным. Спросят: почему я не прогнал Фому? Да разве без него я мог бы справиться со всеми старухами, приживалками и дармоедами? Они бы загрызли меня! Говорят, что в конце пьесы в дядюшке просыпается лев. Но я смотрю на это проще. Он сделал то, что сделал бы всякий, кто любит. Вникая в жизнь пьесы, я не вижу иного исхода для дядюшки, как только тот, который он сам избрал. Словом, в пределах жизни пьесы я становился таким, как он. Постарайтесь понять это магическое для артиста слово: *становиться*. “Дразнить и схватывать походку и движения”, давать “платье и тело роли”, говорит Гоголь, может и второстепенный актер, но “схватить душу роли”, *стать* художественным образом может только истинный талант. Если это так, то, значит, у меня есть талант, потому что в этой роли я *стал* дядюшкой, тогда как в других ролях я, в большей или меньшей степени, “дразнил” (копировал, передразнивал) чужие или свои собственные образы»⁶³.

Что же помешало Станиславскому, по совету Щепкина, «прильнуть ухом к земле» своей родины в 1917 году, когда все уже жило в стране ожиданием Октября?

Станиславский не расслышал раскатов предоктябрьского грома только потому, что не заглохла в нем былая влюбленность в образ Костенева, не забыто счастье режиссера и актера-творца. Но актер творит для земли, а не над землей — это всегда всем существом постигал и утверждал Станиславский, а тут на беду себе что-то прослушал, что-то *проглядел*...

И Владимир Иванович на этот раз *не в силах был* вызволить Станиславского из тупика, как делал это раньше: наступало грозное время свершения великой революции.

И потом — Москвин!.. Глядя на Москвина — Опискина даже без грима, возможно разве было допустить, что этот выродец рода человеческого за кого-либо молится? Что он «самоотверженный»?!

Москвин ощутил Опискина в полной мере.

Он действительно «схватил душу роли» — черную, ядовитую, издевательскую, и человек, покоряющийся насилию Фомы, переносящий раболопно его издевательства, мог быть только малоумным или слепцом. При чем здесь «гений сердца»? Трагически не понял Станиславский, что его Ростанев был бы неприемлем в преддверии Октябрьской революции. Народ не восторгнулся бы благородством Ростанева, позволяющего проходимцу Опискину издеваться над всем человеческим в людях. Но я уверена, как бы страстно ни любил Станиславский Ростанева, ни за что не пошел бы на переакцентировку роли, хотя, возможно, и было ему уже ясно, что она неминуема, неизбежна. А если б пошел, предал бы сам себя, опорочил первую любовь свою к образу, бесконечно ему дорогому.

Мучительно переживал Константин Сергеевич расставание с любимой

⁶³ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 138 – 139.

ролью. Тому свидетельницы мы трое: Карнакова — дочь Ростанева, Крыжановская — Настенька и я — девица Перепелицына. Тремя сердцами воспринимали мы все, что творилось в сердце Станиславского в вечер премьеры «Села Степанчикова» 26 сентября 1917 года.

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

В вечер премьеры, как исполнительниц значительных ролей, нас поместили вот в такую отдельную артистическую уборную. Помню тихий стук в дверь: стучал, оказывается, Константин Сергеевич. Вошел... Мы остолбенели — так давно не видели его, так по нем тосковали.

— 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 непереносимое отчаяние свое. 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 слабой и сломленной...

Затрещал звонок.

Станиславский вдруг обернулся. Лицо его было восковым, как деревенская самодельная церковная свеча. Он посмотрел на нас и как-то одновременно 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. Нам было тяжело. Иногда сердце бывает догадливее и умнее мозга: мы ощутили внутренний «исход» Станиславского из Художественного театра, пусть временный, но все же — исход.

То, что мы это угадали, подтвердилось самим Станиславским, вернее, его письмом от 15 сентября 1917 года, за одиннадцать дней до премьеры. Он писал его, очевидно, в ответ на письмо к нему Владимира Ивановича. (Я не могла получить письма Владимира Ивановича к Константину Сергеевичу в Музее МХАТ, — может быть, оно почему-то не сохранилось? — С. Б.).

«Дорогой Владимир Иванович!

Не знаю, что вызвало Ваше письмо. Я ничего не предпринимал и ничего особенного никому не говорил, тем более, что я никого и не вижу. Я переживаю очень тяжелое время; мне очень тяжело и нестерпимо скучно. Но я борюсь с тем, что во мне, молча.

Что касается до самолюбия и, в частности, до “Села Степанчикова”, то беда в том, что я очень рад, что не играю, и теперь мечтаю только об одном: забыть

обо всем, что было, и больше не видеть ничего, что относится к злосчастной постановке.

Относительно будущих ролей я и не думаю, так как я ничего больше не смогу сделать, по крайней мере в Художественном театре. В этом направлении, после полного краха моего плана, моя энергия совершенно упала. Может быть, в другой области и в другом месте я смогу воскреснуть. Я говорю, конечно, не о других театрах, но — о студиях. *Otello — free!*..
1917 – 15/IX.

Ваш К. Алексеев»⁶⁴.

Что значит это «*Otello — free!*»? «Отелло свободен!» Свободен Станиславский от любви и верности Художественному театру, раз что театр изменил ему?

Этого нам не узнать...

Это письмо Константина Сергеевича Станиславского к Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко — бескомпромиссный акт самоотречения от себя — актера: он не сыграл в Художественном театре больше ни одной новой роли (если не считать роли князя Ивана Петровича Шуйского, сыгранного Станиславским в Америке на гастролях МХАТ).

Но значило ли это, что Станиславский хоть на секунду замкнулся в своем горе?

Что его отчаяние неизбывно?

Была весна...

Деревья в одном из просторных московских дворов накинули уже на свои старые плечи одеяния юности — зеленую дымку рождающейся листвы.

Через раскрытые окна старинного особняка дыхание весны вливалось в парадный зал, а он в благодарность за драгоценный дар отвечал звуками бессмертного творения Чайковского: в зале шла репетиция сцены «в саду, в аллее темной», где смиренно выслушивает Татьяна отповедь Онегина.

Репетицию эту точнее было бы назвать уроком: рояль, а не оркестр, нет гримов, костюмов, рампы. А слушателей так мало, что все они разместились на нескольких стульях у стены.

Но если это был урок, то какой-то удивительно великолепный, озаренный лучами вешнего солнца и светом творческого вдохновения...

«Учитесь властвовать собою;
Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет», —

пропеты Онегиным заключительные слова наставления.

«И меркнет милой Тани младость:
Так одевает бури тень

⁶⁴ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 7, стр. 643.

Едва рождающийся день».

Татьяна чувствует, сердцем знает — он не любит!

Слезы в глазах молодой певицы. Что заставляет их так сверкать? Горе Татьяны? Или радость только что испытанного артистического подъема? И то и другое: в искусстве сцены так бывает, так должно быть.

Но почему льются слезы у того вот седого человека с такими черными-черными бровями? Почему плачет великий Станиславский? Чем вызвано такое его волнение?

Поддержана молодыми исполнителями его вера, что «девственная, нетронутая почва молодежи воспринимает все, что ни посеешь ей в душу». Действительны, несомненны всходы его творческого учения. Сбываются надежды, что хотя «просто способные никогда не станут гениями, но благодаря изучению своей артистической природы, законов творчества и искусства скромные таланты породнятся с гениями и станут с ними одного толка. Это сближение произойдет через “систему” и, в частности, через правильное внутреннее сценическое самочувствие»⁶⁵.

Трудно достигается актером правильное репетиционное и сценическое самочувствие. Станиславский знает, как оно эфемерно порой и в репетиционном зале и особенно на подмостках сцены. Но вот сейчас оно есть. Есть свобода и правда самочувствия; налицо — слиянность молодых певцов с Музыкой Чайковского, с лирой Пушкина. Вот почему, не искажал черт прекрасного лица, слезы счастья льются из вещей глаз Станиславского...

Константин Сергеевич не только любил молодых, он уважал их и, как с равными, считался с ними во многих вопросах искусства; вот это как раньше, так и сейчас редчайшее явление — уважать малых может только тот, кто действительно могуществен, кто действительно вдохновлен высокой целью жизни.

Недавно, перечитывая дневники Евг. Вахтангова, я наткнулась на такую запись: «Июнь 1918 г. 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»⁶⁶.

Как же я позволила себе запомнить эту встречу со Станиславским? Я как-то внутренне вздрогнула, прочитав эти строки, и встал предо мной, правда, только один из этих трех дней: большая комната в особняке против Эрмитажа, солнечный свет, стол, на котором приготовлен чай, на красивой тарелке несколько печений (Мария Петровна Лилина их пекла). Вахтангов один их съел, хотя я толкала его под столом ногой.

Вспомнила Станиславского, отдельные листочки будущей «системы» у него

⁶⁵ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 3. стр. 313.

⁶⁶ Е. В. Вахтангов, Записи Письма Статьи, М.-Л., «Искусство», 1939, стр. 119.

в руках. Читал он, в паузах вглядываясь в наши глаза, разгадывая в них впечатления от прослушанного...

Чебан так и не сказал ни слова. Я была немногословна, а если и высказала свои впечатления от прослушанного, то вряд ли они могли что-либо путное значить: ведь я, как тогда, так и всегда, убеждена была, что Константин Сергеевич может написать только прекрасное, удивительное, чрезвычайно нужное всем людям. По моим глазам Константин Сергеевич не мог не понять этого, и, может быть, это самое лучшее, что я как критик его будущего творения могла бы в данный момент для него сделать. Но нет, нет! Надо было как-то выразить свои впечатления от прослушанного, надо было!..

Зато Вахтангов высказал свои мнения совершенно свободно. Жаль, что я не запомнила, в чем Вахтангов был согласен с Константином Сергеевичем, против чего возражал. Помню, как Станиславский медленно сложил листки своего будущего творения и двинулся к себе в кабинет. На пороге вдруг остановился, оглядел нас внимательно и произнес не своим, а каким-то высоким и беззащитным голосом:

— Ребятишки!.. Может быть, мне не писать? А?!

Я вышла первая на улицу. Мне было невесело — не так себя следовало бы нам вести.

Не так.

Мы — первостудийцы — расстались с МХТ. Этого Станиславский не простил нам.

Не смог простить, 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: настанет 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. 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 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 родительского тепла. В этом высказались 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 поведения и метод творческого труда. Он внушил нам верность благородным традициям великого русского театрального прошлого и чувство нового — это все и было бы между нами и театром нерушимой связью. Зачем же 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!

Единственный раз в МХАТ 2-м Константин Сергеевич был на спектакле «Петербург». И больше не пришел к нам ни разу. Он узнавал о нас, так сказать, опосредствованно, через других. 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 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, как там, в театре, — в репетиционном помещении, за кулисами, на сцене...

В один из горчайших дней нашей жизни группа «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 этот миг глаза его, тем казалось, что они свидетели присяги великого художника на верность Родине.

Бегут, бегут годы жизни Станиславского... Бегут без оглядки на свое, личное, всецело и всемерно отданное исканиям искусства, рифмующегося с действительностью, созвучного каждому новому дню в истории отчизны.

Чередуются чет и нечет. Достижения сменяют потери, потери с трудом уступают место находкам. Не так радуется Станиславский достигнутому, как горюет, когда нет достижений. Он может тогда доходить до отчаяния...

Больной Станиславский не выходит из дому, не может войти в театр и крикнуть свое: «Военное положение!» — как делал это раньше перед ответственными спектаклями или же, наоборот, в краткие периоды упадка творческой и производственной дисциплины. Боевым кличем звучало «Военное положение!» Станиславского, мощным призывом к труду, к творчеству всех цехов театра, к дисциплине боя за мысль и цель спектакля. И если в этом зове-набате слышалась тревога, она была неизмеримо слабее уверенности Станиславского в творческой силе коллектива, в его единодушии, единомыслии, в единстве его производственной целенаправленности.

В 30-х годах, в пору, когда жизнь Станиславского, по его словам, «подходила к последнему акту», он не прекращал борьбы за новое в искусстве сцены, за новые высокие качества советского художника — мужество, волю, знания, дисциплину, широкое мировоззрение.

Кровать больного продолжала быть «ставкой главнокомандующего». Константин Сергеевич покорно исполнял все предписания докторов, но Станиславский нарушал главный их запрет — хранить спокойствие, не принимать ничего близко к сердцу. Он волновался, и все радостное и горестное вбирал в свое, не знавшее равнодушия сердце. Он не хотел покоя, потому что покой художника — ход назад. Он ненавидел застой, неизменяемость, недаром великим мятежником прозвал его Горький.

Если б можно было бы каким-то особым аппаратом записать на пленку тревогой пропитанные мысли больного Станиславского в бессонные ночи!

Не изобретен еще такой аппарат, но нет сомнений, что Станиславский думал о нас — создадим, вырастим ли мы в самих себе истинных художников, чтобы выполнить великую миссию театра — будить художников в зрителях?

Воспользуемся ли мы теми знаниями, которые он нам поведал, и сумеем ли, сообразно времени, росту культуры народа, развить преподанные Станиславским знания и умения, одаряющие драматический театр непобедимым обаянием разума и поэзии? Видимо, были у Станиславского основания для тревоги о будущем драматического театра.

Думаю, что и нам, сегодняшним, как старым, так и молодым, следует подумать о будущем театра: старым, уходя с подмостков сцены, молодым, вступая на них. Можем ли мы, старые, сказать, что продолжен нами гигантский труд Станиславского, развита технология сценического искусства?

Смеем ли мы это утверждать? Нет. Не пользуемся мы наследием, полученным от Станиславского, с тем умением и талантом, чтобы увеличенным отдать его нашим наследникам.

А молодые, которым принадлежит будущее, создадут ли его без связи со всем лучшим, что создано прекрасными людьми театра прошлого, первый из которых — Станиславский?

Недостаточно думаем мы о связи поколений, как думал об этом он.

Как-то в перерыве одной из очень давних репетиций во МХАТ замечательная актриса Мария Петровна Лилина обратилась к Станиславскому: «Костя! Я сейчас наблюдала тебя... Ты стал теперь другой, чем раньше, чем давно... Тогда ты был весь с нами, а сейчас репетируешь, репетируешь и потом куда-то уходишь от нас. Угодишь... Куда?»

Станиславский не ответил. Он только улыбнулся Марии Петровне — жене и сподвижнице.

Уходил он за добычей знаний. Настоящее, в котором он жил, становилось для него менее дорогим, чем будущее, в котором по возрасту он не надеялся быть. Желание личной славы, вероятно, присущее Станиславскому в молодости и в первой половине его жизни, уступило место священной тревоге о той смене, что примет от него эстафету сценического искусства, о тех, кто эту эстафету передаст дальше. Отрицая непознаваемость творческих законов, Станиславский стремился предельно расширить и закрепить границы познанного, чтобы свергнуть анархию и своенравие «нутра».

Всегда при нем была записная книжка, всегда стремился он задержать мелькнувшую мысль, стреножить непокорную буквенными начертаниями, не позволить ей, кочевой, ускользнуть, не оставив следа.

Каждая репетиция, в целом благополучная, или правильное репетиционное самочувствие отдельного актера радовали Станиславского: к золотому слитку знаний добавлялись «крупинки благородного металла». Но какую тревогу вселяли в сердце Константина Сергеевича спады репетиций, бескрылость их! Угрюмым становилось его лицо, зубы закусывали кисть правой руки...

Но вот что-то у кого-то из репетирующих «пошло», и лед тает... Снова Станиславский — энергичный, доверчивый, доброжелательный, неутомимый. И снова погоня за теми приемами психотехники, что сообщают актеру могущество мастера и художника, чудную, возвышающую власть сценического искусства.

Дать — разве не исконное и неизбежное стремление художника?

Не этому ли *дать* учил Станиславский, отвергая исконное актерское — *брать*?

Только проникнутое светлой и могучей мыслью, только реалистическое, мужественное и действенное искусство сцены по его — Станиславского — вере достигает поэтической власти, возвышает мысль и чувства людей зрительного зала, дотла сжигая человеческую скверну. Такого именно властительного искусства добивался он сам и жаждал, чтобы этого добивались все актеры.

Заветы Станиславского, когда-то обращенные к молодежи Художественного театра, разве сегодня не близки они нам?

Станиславский хотел, чтобы по воле своей смог актер призывать вдохновение. Хотел, чтобы в финале процесса работы над созданием сценического образа актер смог добиться синтеза, то есть слить все качества

исполняемого им действующего лица в один литой характер, в живого самобытного человека, со своими воспоминаниями о прошлом, со своими переживаниями в настоящем, со своим провидением будущего.

На одной из репетиций он выразил мысль, нигде больше им не высказанную, о том, что в той точно мере, с какой актер отходит от себя и близится к образу, и человек в театральном кресле отходит от себя и близится к образу. И уже живет вместе с жизнью образа, забывая на это время себя. Подлинное сценическое перевоплощение актера вызывает перевоплощение зрителя. Как это тогда выразил Станиславский, в каких именно выражениях, не помню, но мысль его меня поразила и осталась в душе. Странно, что она им не записана, кажется, нигде.

Умиравший, в забвении, он не расставался с чемоданчиком, где лежали его заветные рукописи. Он отвоевывал у смерти время, чтобы *досказать* все им передуманное, пережитое, для него уже несомненное, а иногда и только-только им предугадываемое...

Сейчас на книжных полках большинства актеров — восемь томов сочинений К. С. Станиславского. Это меньше всего мемуары. Это знания, дающие художественную силу. Это речь мудреца, фантаста, мечтателя, исследователя, поэта, ученого.

Тем, кто был современником создания «системы» Станиславского, до волшебства явственно слышится пламенный голос автора со страниц его сочинений.

Мы видели его вдохновенным и отчаявшимся, добрым без меры и без меры взыскательным. Мы глядели в его глаза, то серые, скрывающиеся под насупленными бровями, то такие голубые, доверчивые, такие детские... Мы видели, как смертельно бледнел он от малейшего нашего небрежения: неуважение к творческому труду он считан изменой зрителям и искусству, изменой делу жизни.

Нельзя читать сочинения Станиславского как человека, отошедшего в Лету, как моралиста, глухого к жизни, к интересам юности. Нельзя читать, не понимая, что и строгость и безмерная требовательность вызваны неиссякаемой любовью Станиславского к театру, актеру, зрителю, его жаждой знаний и умений сценической профессии, усугубляющих непосредственность и душевный подъем художника.

Искусство, которому нас учит Станиславский, не копия с действительности, но в гармонии с ней, сохраняя тем свою поэтическую независимость, свою творческую инициативу.

На «высокой волне» голос Станиславского, на этой же волне должен быть тот, кто раскроет книгу его. Иначе он не услышит заветного, не разбудится, не встрепенется, не постигнет того, что именно ему, только его неповторимой индивидуальности сообщает автор «системы».

Он так искренне хотел быть понятым и незабытым!

Станиславского не поймешь, не разгадаешь, не приняв его советов сердцем.

Он мечтал, чтобы актеры, изучая его «систему», становились сильнее и инициативней. Это так и есть. Но в одном он ошибался, когда думал, что прямо в

руки актеру дает он добытую им драгоценную руду знаний. Автор «системы» ошибался, как отец в одной из новелл: умирающий, он обратился к сыну: «Тебе будет легче, чем мне, так как я жил дольше, чем ты, и больше жизненных загадок разгадал. Я от первой буквы дошел до средних букв жизненного алфавита, ты начнешь с той буквы, на которой приходится остановиться мне».

Как отец из этой новеллы, Станиславский радовался, что «дети», постигая законы искусства, будут избавлены его «системой» от тревожных исканий, от собственного, притом пожизненного труда, от горечи разочарований.

Нет, «дети» должны начать свою творческую жизнь с первой буквы: страшась труда преодолений, не познают они радости достижений.

В искусстве недопустимо, позорно иждивенчество. Живущий на средства чужой души пройдет мимо жизни и искусства стороной, никем не замеченный.

Система гениального Станиславского должна стать для каждого *своим* знанием, *своей* верой. В учении Станиславского — истина, понятная не только уму, но на практике расшифрованная сердцем актера.

На 315 странице третьего тома Собрания сочинений Станиславского по латыни написано: «Сделал, что мог, пусть другой сделает лучше».

Приказ короткий и безотлагательный — брать высоты искусства.

Приказ и призыв. В нем слышится зов Родины, зов нашего времени: «Вперед!»

Давно рампа не отделяет людей сценического искусства от людей действительности, от интересов, трудов, стремлений и планов народа — так много нами с Родиной пережито, так давно и так кровно искусство связано с жизнью.

Да, мы еще бываем тщеславны. Да, улыбки, выражения симпатий, аплодисменты дороги нам. Да, мы, вероятно, эгоистичны, но не всегда мы такие и не только такие.

Как советских граждан, нас учили великие события в истории нашей Родины и каждый ее трудовой день.

В годы Отечественной войны актеры выдержали экзамен на верность Родине. Вспомним, к примеру, как стойко держались театры осажденного фашистами Ленинграда, как по его мерзлым улицам плелись на концерты в военные части актеры, изможденные, истерзанные голодом и холодом...

Да и можно ли было признать эти людские фигуры в одеялах, накинутых на верхнюю одежду, не шагающих, не идущих, но плетущихся к месту своего выступления! Но они были подлинными патриотами и подлинными артистами, когда вступали на импровизированные подмостки: пели, танцевали, читали, играли, смешили и трогали, отдавая силы сердца слушателям и зрителям.

И вот сейчас — снова бой за живую, творческую душу драматического театра, душу, отзывчивую к человеку, учащуюся у действительности и зовущую ее — действительность — вперед и ввысь.

Идет бой за современный театр, нужный зрителям, могучий по силе творческого воздействия на зрителей, такой, чтобы невозможно было не любить, не ценить его.

Без взаимной влюбленности, без трепета ожидания встреч, без взаимного

волнения в вечер спектакля нет счастья ни театру, ни зрительному залу.

Новые люди, новые их качества — все это требует нового в отражении искусством действительности; не наливают молодое вино в старые меха.

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 домой цветы.

Долго не было отзвука. Но вот однажды вернулась я из театра, и мне говорят, что звонил Станиславский. Я не поварила. 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 ему 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:

«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, что сейчас ищу, во что верю, чего сейчас в искусстве нам всем необходимо добиваться...»

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.

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, такую безжалостного к себе, и мне хотелось, чтобы он отдохнул от вечного напряжения мысли, от всего того, 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, рокочущего. «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, незванный? 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 видела.

Безукоризненно одетый, хотя прямо с вокзала, Владимир Иванович Немирович-Данченко подошел к краю раскрытой могилы Константина Сергеевича Станиславского...

Он обратился с прощальным словом к тому, кто дороже всех кровных был для него...

Что 9 августа тридцать восьмого года огромной массе людей поведал о Станиславском Вл. И. Немирович-Данченко, без особых изменений хранит стенограмма его речи, — вот она:

«Товарищи простят мне, что моя речь будет негладкой. Я прямо с вокзала, я узнал о кончине Константина Сергеевича сегодня ночью, въезжая в Союз, да станций Негорелое. Кроме того, моя память хранит так много переживаний за сорок один год, так много переживаний, охватывавших не только искусство, но и личную жизнь, что, потрясенная, она не дает мне возможности быть красноречивым.

За сорок один год нашей связи и театр вкладывались не только художественные идеи, но в полном смысле этого слова — вся жизнь.

Станиславский имел гениальную способность вести за собой так, что человек действительно отдавался искусству целиком. Работа творческая так сплеталась с жизнью, все интересы, все стремления так сливались в нечто целое и гармоничное, что нельзя было разобрать, где кончаются личные переживания, где начинаются переживания художников.

Все те, которые начинали дело Художественного театра, — сам Станиславский, присутствующие при этом печальном прощании его осиротевшая вдова Мария Петровна, брат Владимир Сергеевич, сестры Зинаида Сергеевна и Мария Сергеевна, или так хорошо известные вам Москвин, Книппер, Вишневский, или такие соратники, как Григорьева [М. П. Николаева],

Титов, Гремиславские... да простят мне другие, что я не упоминаю их сейчас, — все они, все положили в любимое дело свои жизни, как и сам Станиславский. Затем принесли сюда свои жизни Качалов, Леонидов. Это был первый пласт, охваченный напряженной волей Станиславского к созданию искусства благородной красоты, реально честного, глубоко правдивого, захватывающего все существование работников.

И тут так много было пережито неповторимого! Сколько я последнее время ни думал о возрождении тех чувств, которые захватывали нас при создании Художественного театра, я приходил к убеждению, что это — неповторимо. И не только по обаянию талантов, которые создавали этот театр, но самое важное, если можно так выразиться, по влюбленному жречеству, каким была охвачена воля Станиславского. Именно влюбленное жречество, а не только почтительное отношение к искусству и понимание прекрасного.

Это стихийное стремление отдавать себя всего, целиком, осуществлению тех глубоких идей, которые его волновали, это горение, охватывавшее всех остальных, и было залогом, самым подлинным залогом успеха Художественного театра.

... Повторяю, — личное и творческое так сплеталось в наших переживаниях, что разобрать, где кончаются дружеские чувства и где начинаются чувства художника, не было никакой возможности. По мы все в личной жизни все-таки отдавались и другим страстям, удовлетворяли и другие стремления. У Станиславского же было только искусство, и до последней минуты своих трудов и своей жизни он принадлежал и отдавался только этому жречеству.

Я не знаю глубинных мирозерцаний Станиславского... Я не знаю, как он думал о бессмертии. Но для нас именно здесь и начинается его бессмертие.

Пока моя мысль волнуется в стенах Художественного театра, около того, что создано Художественным театром, я вижу разрывы между искусством Станиславского и другими художественными течениями театра. Станиславский говорил, что искусство становится богаче, если в нем могут быть другие течения. Важно, чтобы конечная цель была бы настоящим торжеством правды. *Как искусство переливается за границы театра, широко и далеко, как оно вливается в души всего народа, какими путями и что именно в искусстве проникает и наполняет сердца народа — в этом разберется история. Здесь же, на наших глазах, начинается бессмертие Станиславского...»⁶⁷.*

Я слушала речь Владимира Ивановича Немировича-Данченко, осиротевшего художника и человека, — как разнятся от печатных знаков стенограммы вслух произнесенные слова!

Слова Владимира Ивановича проникали в глубь души, хотя в торжественный и жестокий день похорон Станиславского он говорил, как всегда, негромко, не прибегая ни к усилению голоса, ни к частому изменению ритмов. Пожалуй, только паузы, которые он допускал в эти минуты разлучения,

⁶⁷ Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, М., «Искусство», 1952, стр. 393 – 394.

были чуть-чуть длиннее свойственных ему обычно.

В присутствии множества слушателей он нередко позволял себе на время как бы отлучиться от них, чтобы побыть наедине с собой, но этим временным отсутствием ничуть не отказывая слушателям в уважении, нет! Полнозвучное молчание Владимир Иванович Немирович-Данченко считал, вероятно, наилучшим видом общения с людьми.

В этот день разлуки с неразлучным Владимир Иванович говорил так, будто он наедине со Станиславским, самым близким ему, самым родным.

Но как бы и наедине со Станиславским, все же не сказал Владимир Иванович ему ни слова о себе, о безмерности своего одиночества, — только о Станиславском говорил, только о нем, и притом в третьем лице, — заговори он с ним как с живым, — не сохранить тогда ему душевного баланса, не скрыть аврала нервов, — на свободу прорвутся тогда заторможенные, замороженные чувства!

В самые острые моменты жизни Художественного театра огромным напряжением воли Владимир Иванович умел достигать державного спокойствия, но не так в этот раз: в зной августа руки его, как в самый лютый мороз, были сиреневыми... И дрожали!.. Но ни одной слезы.

А разве плачут о бессмертном?

Разве выступление Вл. И. Немировича-Данченко было *некрологом*?

Оно было во славу героической жизни Станиславского — стопка, патриота жизни, до последнего дыхания отданной искусству, достойному его народа.

В памяти народа бессмертны герои, вот почему Владимир Иванович, не колеблясь, заявил о бессмертии Станиславского, возникающего на наших глазах здесь, у раскрытой могилы его.

Вряд ли Владимир Иванович, потрясенный известием о кончине Станиславского, готовился к своему выступлению; ближе к истине то, что от станции Негорелое до Новодевичьего проносились перед ним с быстротой и ясностью все годы жизни Станиславского, слитые с его жизнью, годы страстной, напряженной и самоотверженной борьбы за Театр передовых идей, за его *новую*, еще никем не слышанную *ноту*.

И она прозвучала, эта новая нота, дерзновенная, жизнелюбивая, и принесла мировую славу молодому театру и его основателям: Станиславскому и Немировичу-Данченко.

«Новая нота»!

О ней я узнала из письма Владимира Ивановича к П. Д. Боборыкину: «Когда Вы войдете в нашу сценическую лабораторию, Вы поймете сразу, в чем заключается та новая *нота* в сценическ[ом] искусстве в России, о которой мы заботимся. Согласитесь, что без новой ноты театр был бы просто лишним. И, во всяком случае, он не стоил бы жертв, какие поглощает. Всякая постановка должна дать либо новые образы, либо новые настроения, либо новую интерпретацию старых мотивов, в крайнем случае хоть проводить то, что еще не ясно усвоено нашей публикой и нашим театром. Борьба с рутинной и общими местами должна быть основой всего дела. Рутину создали актеры и драматурги Малого театра, который до сих пор давал тон всему русскому сценическому

искусству...

Я считаю Алексеева очень большим режиссерским талантом. С фантазией, превосходящей всякие ожидания. С огромной памятью жизненных наблюдений. Как у крупного человека, у него есть и крупные недостатки. Но я почти не борюсь с ними, чтобы не заглушить его положительных качеств.

Для большинства наших актеров было чуждо и дико все то, что он требовал на репетициях год назад. И нужна была солдатская дисциплина, чтобы теперь, через год, *не понимающие* его уже были исключением в труппе. Всего через год мы можем указать на 15 – 20 артистов, которые воспитаны в более *художественном* направлении, чем почти все артисты казенных сцен, т. е. таких, которые понимают, что жизненная, простая интерпретация не только не ослабит впечатления, но усилит его.

Ярко реальная школа, выдержанный стиль эпохи — вот та новая нота, которую мы стремимся дать искусству»⁶⁸.

Письмо это датировано тысяча восемьсот девяносто девятым годом, когда Художественному театру шел только второй год (о возрасте младенцев говорят не «год», а «годик»), но уже на втором году своего существования Художественный театр был далеко не младенцем, даже «не мальчиком, но мужем»: он добился того, что его *новая нота* уже зазвучала не только в Москве, но и в широких пределах родной земли.

Сорок один год К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко — в боях за *новую ноту*: в драматургии, в режиссуре, в актере. Неразлучны они и в штурмах наступлений и в томлении осадных положений. А если порой и отталкиваются друг от друга противоречиями их творческих индивидуальностей, неугасимая любовь к общему своему творению — Художественному театру — ни одному из них не позволит перейти границу непоправимого — разойтись.

Одним человеком становятся они оба, когда в самом их возлюбленном театре возникают прения, несогласия, тревоги. Вот почему зарыдал Владимир Иванович в день открытия сезона МХАТ в том же августе того же тридцать восьмого года: со всей остротой ощутил он отсутствие Друга, без всякой надежды на какую-либо возможность встречи с ним...

Как-то непосредственно из лесу мне принесли букет ландышей. Каждый цветок оставался в своем дому — среди двух больших зеленых листьев. И капли росы еще держались на них.

Весна говорила цветением ландышей.

Порадовавшись красоте и нежности лесного букета, мне захотелось кому-то еще передать весеннюю эстафету.

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 я ее видела такой больной. И что ждет

⁶⁸ Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 156, 158.

она 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 навсегда мир личной жизни Константина Сергеевича без касательства к театру. А мы почти всегда забывали, что у него, кроме театра, может быть и своя жизнь.

Но причиной этому не только наш эгоизм, но и то, что сам Станиславский совсем забывал о себе — Константине Сергеевиче Алексееве, не считался ни с его здоровьем, ни с его жизнью.

Вскоре после моего прихода с ландышами я получила открытку от Марин Петровны Лилиной. На ней два пятнышка расплывшихся чернил, маленькие, круглые, как от слез, и фраза: «Не могу говорить о Константине Сергеевиче — не могу. Для меня он живой, и смерти его я не ощущаю».

Да! Для всех, кто любит театр, искусство, Станиславский — живой. «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире мой прах переживет...».

17 января 1963 года наша Родина всенародно праздновала столетие со дня рождения Станиславского.

День этот был отмечен и глубоким вниманием многих стран мира — сбылись, значит, пророческие слова Владимира Ивановича Немировича-Данченко о бессмертии Станиславского — режиссера, артиста, автора «системы», человека, которого не посмеет коснуться забвение.

В один из вечеров праздничной декады в Большой зал Дома актера, взволнованные, вошли мы, когда-то молодые питомцы Станиславского, теперь уже навсегда отошедшие от верстовых столбов молодости. На вечер этот пришли и новые кадры молодых актеров и совсем юные ученики театральных вузов.

Особый то был вечер: Л. В. Варпаховский вложил в него не только труд, опыт, умение, но и свое живое чувство к Станиславскому, и это движение души режиссера не только согрело, но и направило все течение вечера во славу Станиславского!

Кончился антракт. Мы снова на местах.

Раздвинулся занавес: на сцене за длинным столом — группа актрис и актеров МХАТ.

Они читают фрагменты из книг, дневников Станиславского, читают его письма разным адресатам и их письма к нему. С огромным вниманием слушаем мы.

Но вот очередь выступить дошла до Ангилины Степановой, и она, такая спокойная до этого момента, меняется в лице, охваченная нахлынувшим вдруг волнением.

Зал почувствовал это, и воцарилась тишина, такая тихая что сама она стала

слышимой...

Назвал ли ведущий, что именно прочтет Степанова? Встала она из-за стола? Или осталась на своем месте? Помню только звук голоса ее, как бы очень спокойного, но нет, не удалось ей утаить свое глубокое, истинно *человеческое*, а не «концертное» волнение.

Она начала не сразу...

Затаив дыхание, ждали мы чего-то для нас много значащего...

Вот что прочла она:

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать.

Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его.

Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант!

Выше этого счастья нет...»⁶⁹.

Дрожь!.. Ведь это с нами говорит Станиславский! Пусть так необычно для него говорит — фразами в два, а то и в одно слово, пусть!

Его ученики, мы поняли: будто опасаясь, что за долгую разлуку с ним можем мы, по слабости душевной, забыть его — Учителя, возобновляет он в нашей памяти свою жизнь, необозримую, неохватную, почти легендарную, необычайно кратко и с такой исчерпывающей полнотой.

Он достиг цели — встал перед нами во весь свой рост, во всем величии, во всей щедрости и отваге души своей... Ведь на нас, когда-то молодых, а нас, кто учился у него, были сотни — все студии Москвы собирались на его уроки — на нас тратил он жизнь свою.

Все вспомнилось...

Вспомнили его и следом оглянулись на себя: «Кем ты был, и что стал, и что есть у тебя??»

Каждый из нас по-своему оглянулся на себя, я, например, ушла в себя и уже не слушала, что сейчас читает Ангелина Степанова, хотя знала, что с тем же волнением передает она в зал дорогие ей строки.

Занавес. Окончился вечер.

Я не пошла за кулисы, хотя всегда спешим мы к участникам вечера, если на маленькую, но требовательную сцену Дома актера внесли они с собой искусство, хватающее за душу.

В тот вечер так сильно была я взволнована, что захотелось быть одной, одной идти по улицам дорогого мне города, думать о самом драгоценном для меня — о театре, об искусстве актера, о даровании, об этике актера, иначе говоря, о трудовой совести его, о могуществе и значении режиссера, о его творческом отношении к актеру, а это все значит — думать и трижды думать о Станиславском.

⁶⁹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 324 – 325.

И я думала о нем.

Решила узнать, когда, где, почему именно так, в такой форме родилась эта, никому до сих пор не ведомая, «автобиография» Станиславского? При каких обстоятельствах она родилась? Он писал ее, таким счастливым чувствуя себя? Что дало ему это ощущение счастья, «выше которого нет»?

Я хотела узнать, где напечатаны несколько этих строк. И дозналась: они напечатаны в восьмом томе сочинений Станиславского: эти строки — письмо Константина Сергеевича к Н. В. Тихомировой, актрисе Художественного театра.

Заслуженная артистка РСФСР Нина Тихомирова пришла поздравить Константина Сергеевича с днем его семидесятилетия не в первый, а на третий день этого праздника, когда отдохнуло немного сердце «новорожденного» от прибоев волн любви к нему бесчисленных посетителей.

И я поздравила его в тот день. Каким сияющим он был в свой праздник! Сердце его было радостно, больше — признание людьми значения и ценности его жизни и таланта вызвало в нем, величавом в сдержанном на людях, восторг безграничный. Но и радость и восторг не только живут сердце человека, но и утомляют, и это хорошо, что поздравить Станиславского Тихомирова пришла на третий день праздника, когда Станиславский немного отдохнул от радостных потрясений.

Визит был как всякий визит: поздравление, несколько благодарственных фраз в ответ и после еще несколько фраз, значит, можно, даже следует поздравительнице проститься?

Этого не случилось, потому что Станиславский — Станиславский: визит актрисы волей своей превратил он в репетицию сцены Ольги Прозоровой и полковника Вершинина.

Слово «репетиция» произошло от французского слова — *гйрйтер* — повторять, твердить, но для Станиславского истинной репетицией была только та, в которой расшибалось все заученное, устаревшее и рождалось новое чувство жизни образов пьесы, будто все, что они говорят, чувствуют, чего добиваются, происходит *сегодня, здесь, сейчас!* Вот такой была та нежданная Для Тихомировой и самого Станиславского экспромтная репетиция.

Мало назвать счастьем то, что испытывали и актриса и Станиславский-актер, он же режиссер! Так неизбежно то, что актриса попросила режиссера написать ей несколько слов на память об этой волшебной репетиции, а Станиславский удовлетворил эту просьбу немедленно, сейчас, в эту же минуту — ручка при нем... Но — бумага?!

И бумага нашлась, — в нее завернуты цветы (их, разумеется, принесла только что Тихомирова), и Станиславский, всегда почтительный к бумаге, на этот раз отрывает от нее клочок и набрасывает несколько слов.

Что могли мы сказать ему в ответ?

Могли бы рапортовать ему многими прекрасными спектаклями в подтверждение того, что не только в целостности сохранили все знания, полученные от него, но и приобрели что-то новое?

Выдержали бы мы экзамен, если б он мог просмотреть наши дела и по их качеству судить нас?

Помогли мы молодым актерам постигнуть смысл и силу его — Станиславского — творческих мыслей?

Умели ли мы, как экзаменаторы, из ста или больше экзаменующихся отгадать тех, в ком искра дарования?

Не забываем ли мы, что, экзаменуя молодых, мы сами становимся экзаменуемыми?

Обладаем ли интуицией той силы и качества, чтоб из многих отобрать только профпригодных, то есть талантливых? А ведь и мы — старые актеры — не менее молодых ответственны пред будущим искусства, ведь мы в ответе за молодежь: мы — преподаватели.

Помню один давнишний экзамен в ГИТИСе: на сцене стояла скромно одетая девушка с приятным лицом. Что читала она, не помню, но просто и толково, со смыслом читала.

Была она симпатична нам, но не восхищала, и мы ленивовато переговаривались о ней (шепотом, конечно). Она заметила это, дочитала до точки и, спустившись с невысокой сцены... вышла из зала!!

Мы переполошились: что такое? Почему ушла? Вернуть ее!

Ждем...

Входит она нехотя. Отчужденная такая. Почти брезгливая.

— Мы вас не дослушали, почему ушли? Мы хотим еще в чей-то вас послушать...

Красные пятна покрыли ее бледное лицо, глаза стали непримиримыми...

— Ничего больше не буду я вам читать!..

— Почему?

— Потому что вы... вы переговаривались. Вы мне мешали (губы ее стали дрожать). Я из Сибири... три дня сюда... ехала... один билет чего стоит. Нет! Но буду... Нет! (И выбежала.)

Кто-то побежал за ней. Мы ждали...

Вернулся тот, кто побежал. Сел. Молчал. К нему с вопросами, что молчите? Скажите что-нибудь! Неприятно ведь как-то... Ну, скажите, что вы, наконец, думаете?

— Думаю, что мы с вами будущую актрису прошляпили. Вот что я «наконец, думаю»...

Бедное платьишко, почти детское личико без красок, но такие взрослые глаза у нее...

Возвращаюсь к тому, что было мною прервано, — какое впечатление произвели бы мы, если бы, как в сказках, Станиславский мог бы *сегодня* устроить нам смотр, подобный тому, какой наяву устроил он московским театрам, вернувшись в Москву после двухлетних гастролей в Европе и Америке.

Он обозрел спектакли разных театров, порой непримиримо враждующих.

Вот к какому выводу пришел он к концу этого проницательного смотра.

«Несомненно, у нас явился новый актер, пока еще с маленькой буквы: актер-акробат, певец, танцор, декламатор, пластик, памфлетист, остряк, оратор, конференсье, политический агитатор — в одно и то же время. Новый актер умеет

делать все: и спеть куплет или романс, и продекламировать стихи, и проговорить текст роли или сыграть на фортепиано, на скрипке, и играть в футбол, и танцевать фокстрот, и кувыркаться, и стоять и ходить на руках, и играть трагедию и водевиль. Конечно, все это он делает не как подлинный спец, а лишь как дилетант, так как настоящий клоун, конечно, кувыркается лучше, настоящая танцовщица даже из кордебалета танцует, а пианист или скрипач из оркестра играет лучше нового актера...»⁷⁰.

Недоумеваешь — одобрение? или неприятие «актера с маленькой буквы»?

И дальше непонятна двойственность Станиславского: он признает, что «разносторонность выправки, подготовки тела, голоса и всего актерского изобразительного аппарата, столь нужных театру, достигла в последнее время, как и постановочная часть, больших и хороших результатов. Надо удивляться выдумке, таланту, разносторонности, смелости, остроумию, изворотливости, вкусу, знанию сцены изобретателей всех этих сценических новшеств и открытий...»⁷¹.

Что это?

Станиславский поет дифирамбы тем, кого назвал «изобретателями» всех этих сценических новшеств?

Почему он не называет их новаторами, по крайней мере?

И будто в ответ на невольный возникший вопрос Станиславский отвечает: «... я пою им дифирамбы. Однако с оговоркой.

До тех пор, пока физическая культура тела является в помощь главным творческим задачам искусства: *передаче в художественной форме жизни человеческого духа*, — я от всей души приветствую новые внешние достижения современного актера. Но с того момента, как физическая культура становится самоцелью в искусстве, с того момента, как она начинает насиловать творческий процесс и создавать вывих между стремлением духа и условностями внешней игры, с того момента, как она подавляет чувство, переживание, я становлюсь ярким противником новых прекрасных достижений.

Почему, несмотря на успех внешних исканий в новом театре, он кажется таким занушенным и старым? Почему в нем так скучно?

Не потому ли, что современное новое искусство — не *вечно*, а только модно?»⁷²

И сам же отвечает — «не потому ли, что внешнее, хотя и красивое и острое по форме, не может жить на сцене само по себе? Внешнее должно быть оправдано изнутри, и только тогда оно захватывает смотрящего. Но беда современного искусства в том, что, в то время как внешние постановочные и актерские возможности достигли своего высшего развития, до конца исчерпаны, — внутренние творческие возможности совершенно забыты. Мало того, они легкомысленно отвергаются новаторами, которые не считают с тем, что человеческую природу переделать нельзя и что тело без души жить не

⁷⁰ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 398.

⁷¹ Там же, стр. 308 – 399.

⁷² Там же, стр. 399.

может»⁷³.

Невыносимая тревога о будущем драматического театра охватывает Станиславского:

«Не настало ли время подумать о грозящей искусству опасности и вернуть ему его душу, — если потребуется, даже за счет прекрасной внешней формы, созданной теперь взамен прежней, устаревшей.

Необходимо в спешном порядке подогнать и поднять духовную культуру и технику артиста до такой же высоты, до какой доведена теперь его физическая культура. Только тогда новая форма получит необходимое внутреннее обоснование и оправдание, без которых внешне она остается безжизненной и теряет право на существование.

Конечно, эта работа несравненно сложнее и длительнее. Обострять чувство, его переживание, куда труднее, чем обострять внешнюю форму воплощения. Но духовное творчество нужнее театру, и потому необходимо скорее браться за дело»⁷⁴.

Я испытала огромную радость за Станиславского, за его «систему», когда весной этого года прочла статью доктора философских наук В. Ф. Асмуса «Эстетические принципы театра К. С. Станиславского» и особенно вот эти строки:

«... книги К. С. Станиславского о театре написаны с таким предельно точным знанием искусства, его сути и способов его осуществления, что по отношению к ним самый вопрос о том, в какой мере их можно считать “научными”, лишается всякого смысла. Как электричество не только там, где гроза, так и научный дух не только в трактатах, закованных в броню специальной терминологии и традиционной тематики. В деятельности и в мышлении К. С. Станиславского есть черта, вводящая его в круг крупнейших мастеров, познающих искусство, творческий процесс. Как художник К. С. Станиславский обладал не только в высочайшей мере присущей ему фантазией, свежестью я неоскудевающей силой воображения, не притупляющейся впечатлительностью, обостренностью художественного восприятия. Кроме всех этих качеств гениального художника он обладал также в высочайшей степени поразительной пытливостью, тончайшим вниманием ко всем явлениям и фактам художественного опыта, даром самосознания, самокритики и анализа»⁷⁵.

И вот это свое творческое учение Станиславский отдает нам: и тем, кто будет учить молодых, и молодым, которые захотят и смогут талантливо учиться. «Сделал, что мог, пусть другие сделают лучше».

В памятный вечер празднования столетия со дня рождения Станиславского

⁷³ К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 399.

⁷⁴ Там же, стр. 400 – 401.

⁷⁵ В. Ф. Асмус, Вопросы теории и истории эстетики, М., «Искусство», 1968, стр. 610.

будто слышались нами, бывшими учениками, те слова, с которыми не раз обращался он к нам:

«Приветствую всякое направление в нашем искусстве и всякие приемы творчества, если только они помогают верно и художественно передать “жизнь человеческого духа роли”, выполнять сквозное действие, стремящееся к сверхзадаче произведения поэта».

Когда сейчас прихожу я в Музей МХАТ, иначе говоря, вступаю в Страну Воспоминаний, встречает меня там дорогое мне прошлое...

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

Что?!! Станиславский сохранил мои письма?!! В своем архиве??

Что-то сдавило горло, но ответа не ждали, — тонкая пачка писем у меня в руках...

Почти ужасает меня эта встреча лицом к лицу с собой — молодой... Это — неизбежность жесточайшей самокритики. Беру в руки одно из писем: какой аккуратный почерк! Это я писала так осторожно? Совсем без нажимов?

Что же в этом письме?

Вот что:

«Сочи 20 июня 20 г.

... Я решила не писать Вам писем, дорогой-дорогой Константин Сергеевич, я это Вам сказала, когда пришла с Вами проститься, но все-таки мне хочется Вам написать сегодня. Мы уже несколько дней в Сочи. Море и небо кажутся ненастоящими, до того они красивы. [...] Эта линия, где небо соединяется с морем, до ужаса вечная и неизменная — она никогда не будет изменена руками человека. Я не берусь описывать природу, совсем нет, но почему-то я все время думаю о Вас в какой-то странной связи с этой линией горизонта. Я не смогу, наверное, постигнуть, в чем дело, и совсем не смогу передать это Вам. Но есть в Вас что-то такое, что будит в душе человека какое-то смутное воспоминание о чем-то вечном, о чем-то неизменном. [...] Неизменно при мысли о Вас уходит от меня бессмысленность жизни. И я так боюсь потерять это чувство от каких-то мелких причин, столкновений. Когда сейчас со мной обращаются грубо или я отвратительна, я себе говорю: ничего, это пройдет, это не важно, на свете есть искусство, есть тоска по искусству, вот это важно. А эту тоску по недостижаемому я узнала только от Вас, за что я всегда ношу мысль о Вас. Я даже боюсь, и очень, работать с Вами, чтобы я не оказалась трусливой и не уронила бы своего отношения к Вам, как к чуду, не сумела бы все объяснить натуралистическим образом, как объясняют врачи — чудо. А тогда я все потеряю, потому что я не смогла, или не успела, или не захотела жить жизнью оседлой, а чувствую себя путешницей по длинной большой дороге.

Вы останете читать такое длинное письмо, хотя я стараюсь писать отчетливо. Но мне кажется, что и для Вас важно знать о том, что приносите Вы людям, нужды нет, какой это человек, маленький или большой. Между прочим, я могу писать Вам только, когда уезжаю или на большом расстоянии. Я тогда испытываю чувство освобождения — меня не связывают ни моя квартира, ни

знакомые улицы города, ни коридоры театра, никакие дипломатические отношения, я чувствую себя почти абстрактным существом. И я совсем не представляю Вас сейчас, [...] но что-то важное и торжественное есть в Вашем существовании. И счастливы те, кто это чувствует, кто не судит Вас по невыразительным для Вас вещам. Я кончаю свое письмо и свою попытку написать, как Вы отразились в одном человеческом сердце, которое Вы встретили на пути к искусству или к простоте, к тому, что владеет Вами. Пусть Бог или добро хранит Вас для нас.

Ваша С. Бирман».

Под этим письмом, написанным полвека назад, хочу подписаться и сегодня:

Ваша С. Бирман
Москва, 197... год