Шихматов Л. М. **От студии к театру**. М.: ВТО, 1970. 203 с.

*Р. Н. Симонов.* Об авторе этой книги 3 [Читать](#_Toc471653096)

***Вместо предисловия*** 7 [Читать](#_Toc471653097)

**Далекая пора**  
Петроград. Балет. Любительские спектакли. Александринка. В. Н. Давыдов и К. А. Варламов. Москва. Студент-медик. Малый театр. Незлобинский театр. Камерный театр. Н. М. Радин. И. Н. Певцов. Театры миниатюр. Художественный театр. 8 [Читать](#_Toc471653098)

**Студия. Первые шаги**  
Мансуровский переулок. «Попробую, поиграю на сцене». Исполнительный вечер. Экзамен. Мы приняты. «Студийность». Тиф. 24 [Читать](#_Toc471653099)

**Уроки Вахтангова**  
Записи — «Что такое театр?», «Система Станиславского», «О задачах школы», «Художественный театр», «О сверхзадаче», «О слове», «О подготовке к спектаклю», «О чувстве правды», «О театре». 40 [Читать](#_Toc471653100)

**Занятия мастерством**  
А. А. Стахович. Студийная вечеринка. Первые испытания. Наконец роль! 52 [Читать](#_Toc471653101)

**Третья студия МХАТ**  
Раскол. Н. Симонов и Б. В. Щукин держат экзамен. Отрывки. «Пир во время чумы». Замечания Вахтангова. Вахтангов — актер. Зарплата Евгения Богратионовича. «Покинутая». «Литература». «Понимать на сцене — значит сделать». «Принцесса Турандот» Шиллера. С. М. Волконский. «Чай и сахар». В. Э. Мейерхольд. Рыцарский темперамент. К. С. Станиславский. «Начнем с походки и дикции». Поклоны. Плащ. Борьба. Лестница голоса. «Пророк». «Юлий Цезарь». 62 [Читать](#_Toc471653102)

**Первые спектакли**  
«Чудо святого Антония» и «Свадьба». Два варианта. Этюды. Импровизации. Четкость. «Следующий спектакль мы будем ставить на “мазне”». Мои полицейские. Исполнители «Чуда». Замечания Вахтангова. Б. В. Щукин — Дымба. Фальшивое веселье. Дымба — Р. Н. Симонов. По Волге и Каме. Я выиграл бритье. Василий Каменский. Опять с одной репетиции. Не Шиллер, а Гоцци. 92 [Читать](#_Toc471653103)

**На большой сцене**  
Открытие. Концерт. К. С. Станиславский. М. А. Чехов. А. И. Южин. «Мне бы очень хотелось играть Калафа». Репетиции «Турандот». «Страдайте, проваливайтесь, но пробуйте». Экспозито. Премьера. Пластика. Ф. И. Шаляпин. Смерть Евгения Богратионовича Вахтангова. 112 [Читать](#_Toc471653104)

**На гастролях и дома**  
Киев и Харьков. «Принцесса Ерундот». Бир в «Потопе». Дело за режиссурой. Петроград. Ю. М. Юрьев. Эстония. Туманная дымка. Швеция. Мы горим. «Wie hoch steht der Dollar». Мы разорены. Художественный театр дает нам деньги на обратный путь. Возвращение. «Женитьба». Мистика и чертовщина. А. Д. Попов. Спектакль «Комедии Мериме». 128 [Читать](#_Toc471653105)

**Театр имени Евг. Вахтангова**  
Ташкент. Айседора Дункан. «Лев Гурыч Синичкин» — первая постановка Р. Н. Симонова. Нам помогает В. Э. Мейерхольд. «Виринея». «Марион Делорм». Режиссура Р. Н. Симонова. В. Э. Мейерхольд опять у нас на репетиции. 142 [Читать](#_Toc471653106)

**Зал на 1200 мест**  
«На крови». «Коварство и любовь». Б. Е. Захава. Жора Долба. Экстренные вводы. Сандро Моисси — Гамлет. «Гамлет» 1932 года. Н. П. Акимов. «Перед заходом солнца». А. И. Ремизова. О. Ф. Глазунов. А. Д. Дикий. М. Ф. Астангов. 162 [Читать](#_Toc471653107)

***Вместо заключения*** 191 [Читать](#_Toc471653108)

# **{****3}** Об авторе этой книги

Леонид Моисеевич Шихматов, автор книги «От студии к театру», принадлежит к поколению актеров, воспитанных Евгением Богратионовичем Вахтанговым.

Поступив в студию юношей в 1918 году и проработав с основателем нашего театра в течение четырех лет, по день смерти учителя, он посвятил всю свою жизнь Вахтанговскому театру как ведущий актер и воспитатель молодого поколения в Театральном училище имени Б. В. Щукина при Театре имени Евг. Вахтангова.

Шихматов учился и воспитывался еще в старом Петербурге. Окончив классическую гимназию, он переезжает в Москву и поступает на медицинский факультет Московского университета. Любовь к театру оказалась сильнее, и он посвящает свою жизнь сцене.

В 1922 году играет Калафа в «Турандот» — это был срочный ввод, прекрасно осуществленный за несколько дней. В этой роли он выступает в дни гастролей театра в Париже в 1928 году. Далее следуют талантливые работы — различные по характеру роли: Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Дидье («Марион Делорм» В. Гюго), Ржевский («На крови» С. Мстиславского), Жора Долба («Путина» Ю. Слезкина), Завьялов («Дорога цветов» В. Катаева), Шебалин («Трус» А. Крона), Браун («Миссурийский вальс» Н. Погодина), Звездич («Маскарад» М. Лермонтова), Лаэрт («Гамлет» В. Шекспира) и ряд других.

В последние годы помимо актерской и педагогической работы Шихматов пишет несколько книг по воспитанию мастерства актера и наконец эту книгу — «От студии к театру», являющуюся своеобразной летописью Театра имени Евг. Вахтангова. Прекрасная наблюдательность в восприятии событий, в которых артист принимал непосредственное участие, излагаются {4} автором с большой точностью. Важным в понимании творчества Вахтангова являются описания его репетиций и уроков. Помимо таких хорошо известных замечательных спектаклей Вахтангова, как «Турандот» К. Гоцци, «Чудо св. Антония» М. Метерлинка, «Свадьба» А. Чехова, в книге рассказывается о неосуществленных спектаклях выдающегося режиссера — один из них «Пир во время чумы» А. Пушкина.

Наше поколение помнит, как задумывал Евгений Богратионович план постановки «Пира во время чумы» и как он фантазировал над ним. Шихматов верно раскрывает основную мысль мастера в решении сложнейшей по форме пушкинской пьесы: «Черный бархат. Дома вдали — как скелеты. На сцене хочется факелов, колеблющегося пламени. “Пир” должен идти в пушкинской рамке».

Далее автор книги рассказывает об ответственнейшей работе над словом в пушкинском спектакле: «От текста к мысли, а от мысли к чувству» — такова формула, предложенная Вахтанговым.

Интереснейшим документом в области театральной педагогики являются помещенные в книге записи В. К. Львовой уроков Вахтангова.

Мы должны быть благодарны Львовой и Шихматову за точное воспроизведение уроков Вахтангова, столь необходимое для молодого поколения актеров.

«Система — это ряд методов, которые ведут к результату, то есть к овладению актерским мастерством, к развитию творческой фантазии, свободы, этики, эстетики и т. д.», — говорил Евгений Богратионович.

Как мы видим, вопросы этики занимают важное место в творческом процессе воспитания актера. «В чем творчество актера? В богатстве души и способности актера показывать это богатство».

Вахтангов призывал нас, своих учеников, «творить вместе с народом, творящим революцию». Отсюда основная задача этического воспитания молодых актеров в первые дни революции — воспитание художника-гражданина, посвятившего свое творчество народу, революции.

Таким вахтанговцем является Леонид Моисеевич Шихматов.

Важным событием в становлении и формировании нас, молодых актеров, была организация, по инициативе Вахтангова, занятий с Константином Сергеевичем Станиславским.

Леонид Моисеевич вспоминает уроки Станиславского, проходившие всегда с подъемом и увлечением. Все, что рассказывает Шихматов, совпадает и с моими впечатлениями. Вспоминая о встречах с основателем Художественного театра, поражаешься еще и еще раз наблюдательности и прекрасной памяти Леонида Моисеевича, который верно, до мельчайших подробностей, уловил своеобразие репетиций-уроков Константина Сергеевича, учившего нас не только школе переживания, но и школе воплощения, {5} занимаясь с нами мастерством актера, ритмом, движением, выразительным словом. Станиславский ставил «Венецианского купца». Как тонкий и мудрый педагог, он понимал, что для того, чтобы поднять трагедию Шекспира, недостаточно одной школы переживания, необходим еще безупречно подготовленный аппарат актера. Шихматов подробно рассказывает об упражнениях, которые проводил с молодежью Станиславский.

В «Летопись» Вахтанговского театра входят интересные страницы книги о первых заграничных поездках в 1923 году в Швецию и Германию. Леонидом Моисеевичем передана атмосфера послевоенной Европы. Рассказ о гастролях театра ведется автором правдиво и объективно.

Очень интересны в книге зарисовки театральных деятелей: Шаляпина, Варламова, Давыдова, Сумбатова-Южина. Шихматов, рассказывая о ролях, созданных великими мастерами, раскрывает нам приемы и секреты высокого искусства.

Большим достоинством книги является верное понимание актерского творчества. Страницы, посвященные школе Станиславского — Вахтангова, становятся хорошим учебником по классу актерского мастерства — она раскрывают процесс творчества. В чем же этот процесс? Наблюдение жизни, типические черты, сценическая свобода, задача, магическое «если бы», ощущение «зерна» роли — разделы системы раскрываются Шихматовым с большим знанием школы, приводящим к верным выводам: «Процесс перевоплощения, нахождение зерна образа составляют тайну творчества каждого актера». Шихматов постигает теоретическую сторону школы через собственный опыт актера, и это очень важное обстоятельство. Он скромен в оценке своих работ.

Шихматов всегда одинаково выразителен и интересен как в ролях драматических, так и в комедийных. Своими собственными сценическими работами он утверждает театр перевоплощения — то, чему учили нас Станиславский и Вахтангов.

После смерти Евгения Богратионовича в Театр Вахтангова приходит Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он помогает мне, тогда начинающему режиссеру, в выпуске моих первых режиссерских работ — старинного водевиля Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1924) и «Марион Делорм» Виктора Гюго (1926). Шихматов был занят в этих спектаклях. В своей книге он рассказывает об увлекательных репетициях замечательного режиссера, оказавшего большое влияние на развитие советского театра.

Хорошо, что Шихматов вспоминает наших прекрасных педагогов — С. Волконского, преподававшего в студии «выразительное слово», А. Стаховича, преподававшего особый предмет, немаловажный для нашего актерского опыта, — умение держаться и вести себя на сцене, особенно когда молодежи приходилось играть людей «светского общества».

{6} Книга Л. М. Шахматова пронизана любовью к своим товарищам по театру, о которых он говорит с большой сердечностью и теплотой.

Страницы, посвященные Е. Б. Вахтангову, его требованиям к своим ученикам, — одни из лучших в книге. «Его формула — “автор — театр — современность” и сейчас является основой деятельности театра его имени», — пишет Шихматов.

И далее Шихматов напоминает нам слова учителя: «Вахтангов говорил нам о радости, какую мы должны испытывать, играя в спектакле в строю своих единомышленников по искусству, когда ты играешь не роль, а всю пьесу — спектакль».

Шихматов примером своей безупречной жизни в нашем театре продолжал и продолжает нести традиции Вахтангова.

Завершается эта содержательная и интересная книга подытоживающими словами автора: «Острое чувство современности, помощь народу в строительстве новой жизни, ответственность художника перед резолюцией — все это взято учениками Вахтангова как важнейшие его заветы… И каждый из нас должен дать себе отчет, что он для этого сделал, ибо, как говорил Вахтангов: “с художника спросится”».

*Рубен Симонов*

# **{****7}** Вместо предисловия

В мои намерения не входило написать историю Театра имени Вахтангова, дать творческие портреты его актеров или рассказать, как создавались все его спектакли. Просто перед моими глазами прошел довольно большой и интересный период формирования крупного театра из небольшой студии. Этот процесс сравнительно мало освещен в театральной печати, и я хотел бы добавить к тому, что уже опубликовано, и то, что осталось в моей памяти. Быть может, что-то из того, о чем я пишу, и не было сколько-нибудь важным в создании Театра имени Вахтангова, но мне трудно отрешиться от личных впечатлений, сохранившихся у меня с тех далеких времен, когда мы занимались на уроках с Евгением Богратионовичем Вахтанговым, и от того, как я воспринимал моего учителя. Мне кажется, что мой долг ученика Вахтангова состоит еще и в том, чтобы поделиться с читателем тем дорогим, что воспринято нами от замечательного художника сцены.

Во второй части книги, где я говорю о своей самостоятельной работе над ролями, мне хотелось рассказать о некоторых спектаклях, в которых я был занят и которые хорошо помню, показать, как претворялись на практике уроки Вахтангова, хотелось раскрыть двери моей актерской лаборатории, в которой зарождались, вызревали сценические образы. Я не делал разницы в описании больших и маленьких ролей, эпизодических и серьезных, трудных — мне кажется, что каждая роль трудна, в этом и заключается ее интерес для актера. Мне хотелось поделиться с читателем теми сложностями, которые возникали в работе, рассказать, как они преодолевались, как помогал мне запас эмоциональной памяти, как организовывались жизненные наблюдения, обогащающие роль.

Я кончаю свой рассказ до начала Великой Отечественной войны, потому что на расстоянии виднее главное, а недавние роли еще слишком полны субъективными ощущениями, и в них трудно отделить важное от второстепенного.

В заключение я прошу читателей извинить меня за некоторую отрывочность изложения, но я не хотел ничего придумывать и пишу только о том, что запомнилось мне, что оставило в моем сердце неизгладимое впечатление.

# **{****8}** Далекая пора Петроград. Балет. Любительские спектакли. Александринка. В. Н. Давыдов и К. А. Варламов. Москва. Студент-медик. Малый театр. Незлобинский театр. Камерный театр. Н. М. Радин. И. Н. Певцов. Театры миниатюр. Художественный театр.

{9} Я был еще очень мал — должно быть, во втором или третьем классе гимназии, когда мама попросила меня отнести письмо моему двоюродному брату в ложу петербургского Мариинского театра во время спектакля. Мой двоюродный брат, известный петербургский доктор, был намного старше меня и, очевидно, хорошо зарабатывал, так как мог абонировать ложу на балет в Мариинском театре. Когда я вошел, действие уже шло; он показал, где раздеться в аванложе, пробежал письмо и пригласил меня сесть рядом с ним и посмотреть балет.

Я сразу попал под обаяние сказочного балетного мира. Какой балет шел, не помню, помню только, что нежная мелодия скрипок, под которую двигались и танцевали тоненькие фигурки девушек в сказочных костюмах, захватила меня сразу. Впервые я увидел, как танцевали на пуантах, и эти удивительные, красивые воздушные движения, каких не увидишь в жизни, показались мне возвышенными и поэтическими. А музыка окружала меня волшебным миром звуков и лилась, подчиняя себе танцующих. Вдруг в стремительном прыжке, пролетев в воздухе почти полсцены, появился юноша. В зале раздались аплодисменты и пронесся шепот: «Нижинский». Появилась стройная фигура балерины, и в зале снова раздались аплодисменты: «Павлова». Нежный и возвышенный дуэт этих двух чародеев показал мне, что в мире танца существуют другие законы тяготения, чем те, которые я до сих пор знал. Я видел, как танцевали на балах мазурку лихие офицеры, но тут совсем другое. Юноша поднимал девушку над головой так, будто она ничего не весила, а она, отбежав от него, начинала вертеться в бурных и стремительных поворотах под аплодисменты зрителей.

Правда, меня первое время смущали короткие юбочки на взрослых девушках, но я довольно быстро понял, что в театре это никого не беспокоит.

Зрительный зал был погружен в полутьму, сквозь которую сверкали обнаженные плечи дам и бриллианты, золотые эполеты офицеров и белые манишки штатских. Зал, как зачарованный, едва дыша, недвижно следил за происходящим на сцене, и только изредка опускались бинокли и лорнетки, и белые, длинные перчатки дам трепетали в негромком треске аплодисментов. Мне все показалось прекрасным и возвышенным — и декорации, яркие и красивые, и цветные круги прожекторов, {10} следившие за балериной, и фраки музыкантов в оркестре. Опустился занавес, жена брата угостила меня шоколадной конфетой из коробки, лежавшей на барьере ложи, и я был отправлен домой, ибо пришло мое время ложиться спать.

Антракт уже кончился, когда я вышел в большое фойе Мариинского театра. Мое внимание привлекли два солдата, стоявшие с обнаженными шашками у высокой белой, украшенной золотом двери. Они стояли так неподвижно, что я решил, будто передо мною куклы, и подошел совсем близко, желая убедиться, так ли это. Тут у одной из кукол в глазу дрогнуло что-то гневное, и я испуганно отошел, поняв, что передо мной не манекены, а настоящие солдаты. Они охраняли вход в царскую ложу, хотя она и была пуста.

Я шел домой по набережной Крюкова канала, вспоминая музыку и тот красивый, нарядный, сказочный мир, уголок которого мне удалось повидать. Как непохожи эти танцы на те, которым нас учил гимназический учитель танцев, бывший балетный артист, с черными, крашеными усами, во фраке, с выпяченной белой грудью, показывая своими маленькими ножками с высоченным подъемом, обутыми в лаковые лодочки, различные па простеньких бальных танцев. То, что я видел, переплеталось в моем воображении со сказками Андерсена и Перро, а сам нарядный театр был рамкой к этим сказкам.

После этого случайного посещения театра мне долго не удавалось увидеть ни одного спектакля, но зато однажды я сам стал участником любительского представления.

Когда мне было четырнадцать лет, мы жили летом в Финляндии на станции Перк Ярви. Однажды я узнал, что местный любительский кружок собирается поставить спектакль. Я зашел в здание клуба. Это, собственно, был просто деревянный сарай без пола. Скамейки ставились прямо на землю, а для сцены были выстроены небольшие подмостки. Кода я вошел, участники кружка решали вопрос о том, кому играть роль старого дядюшки в водевиле. Желающих не оказалось, и взгляд главного героя упал на меня. Я с готовностью согласился, и репетиция началась. Я даже не знал, что это за пьеса, в которой взялся играть, и только механически повторял текст, подававшийся мне суфлером — этим тогда непременным участником театрального представления, особенно любительского. Через несколько минут выяснилось, что я не только, как говорится, {11} «не умею играть», но просто ничего не понимаю, и меня разжаловали в суфлеры.

Мне дана в руки потрепанная книжонка. Что-то в ней зачеркнуто, какие-то стрелки ведут то вверх, то вниз, что-то приписано карандашом. Меня сажают в суфлерскую будку. Ноги мои не достают до земли, в трубу суфлерской будки задувает ветер, часто гасит маленькую керосиновую лампочку, без которой мне ничего не видно, и вырывает из моих рук страницы пьесы. После моего десятиминутного дебюта в качестве суфлера меня с презрением изгоняют и из этой роли. Я не обижаюсь и остаюсь в качестве зрителя.

Через некоторое время мне все же выпадает роль мальчишки лакея в другом водевиле. Мне нарисовали усики, надели безрукавку и сапоги, и я играю роль. Вероятно, появившись перед зрителем, я не мог скрыть своего удовольствия от того, что играю на сцене, и каждое мое появление встречалось веселым смехом. Меня даже принимали значительно «громче», чем основного героя. «Премьер» труппы заявил, что я все время «мешал ему играть» — это явилось концом моей любительской карьеры.

Когда я немного подрос, мне стало известно, что один из моих товарищей ходит «зайцем» на галерку в Александринский театр. Я попросил его взять меня с собой. И вот в «царский день»[[1]](#footnote-2) мы отправляемся «зайцами» на утренник в Александринку. Идет «Недоросль» с К. А. Варламовым в главной роли. Мы с независимым видом пробираемся на галерку и устраиваемся на ступеньках. Начинается действие, все «заячьи» страхи отходят на второй план (во время действия никто не спросит билета), и можно всецело отдаться происходящему на сцене. Варламов огромен, тучен, и ни короткие штанишки и чулки, ни школьный воротничок вокруг шеи, разумеется, не делают из него подростка, но сила его таланта такова, что поддаешься обаянию его юмора и смеешься вместе со всем зрительным залом. Он старательно играет мальчишку — взбирается, хоть и не без большого труда, на стол и с грохотом прыгает оттуда, изображая шалуна, и даже я, который в первый раз смотрит драматический спектакль, понимаю, что передо мной очень пожилой дядя. Но тем не менее я прощаю ему это несоответствие и смеюсь вместе со всеми.

{12} (Когда я в следующий раз смотрел «Недоросля», Варламов уже играл Тараса Скотинина и был замечателен и в этой роли. Тут совершенно верилось, что тупоумный герой Фонвизина своим лбом разбил ворота — так кряжиста и могуча была его фигура.)

Итак, первый поход в театр совершен удачно, освоена техника «зайца», и теперь можно начать ходить на галерку смотреть новые спектакли.

Следующей была «Женитьба» Гоголя. Тут замечательный состав: В. Н. Давыдов — Подколесин, В. В. Стрельская — сваха, К. Н. Яковлев — Кочкарев, М. Г. Савина — Агафья, К. А. Варламов — Яичница, Б. А. Горин-Горяинов — Жевакин. Лучшего не придумаешь. Давыдов сразу пленил своим громадным обаянием, юмором и неистовой фантазией. Его исполнение ярко запомнилось мне тогда, я мог повторить многие из его интонаций.

Особенно запомнилась мимическая сцена, когда Подколесин мечтает о том, сколько у него будет детей. Он представляет себе, как будет гулять в воскресный день со своими детьми. Старший у него гимназист лет восьми. Он одергивает его курточку, дает подзатыльник. Затем расщедрился и дарит монетку на конфеты. Далее идет любимица дочка. Он любовно поправляет ей ленточки на косичках, ласково и гордо треплет по щечке и оправляет платьице. Затем он создает карапуза лет четырех, тот плачет, из носа у него течет. Давыдов вытирает ему нос, щелкает по лбу, чтобы прекратить плач, грозит пальцем и несколько раз оборачивается и сердито смотрит на мальчугана, который может испортить ему воскресную прогулку. Троих детей ему мало, и он берет на руки грудного младенца. Младенец плачет, Давыдов его укачивает, дает соску, причмокивает и старается успокоить. Но в тот самый момент, когда все успокоилось, ребенок обмочился, и Давыдов, весь мокрый, не знает, куда девать младенца. Эта сцена была сыграна так, что мы ясно представляли себе характеры и даже костюмы детей — до того живо видел их в своем воображении Давыдов и умел передать свои видения зрителю. Эта изумительная мимическая сцена игралась несколько минут и шла под сплошной смех и аплодисменты. Несомненно, я видел один из примеров; так называемой «гастрольной паузы», которая встречалась тогда в игре замечательных актеров, и запомнил это на всю жизнь со всеми подробностями.

{13} Варламов всей своей фигурой напоминал огромное яйцо, я к нему очень подходила фамилия «Яичница». Впрочем, играл он солидного экзекутора и вел себя по-хозяйски, оценивая и ощупывая мебель, определяя, хорошо ли приданое и выгодна ли его будущая сделка — женитьба.

Кочкарев Кондрата Яковлева был человек, полный неуемной энергии, которую ему, однако, некуда приложить. У актера в роли Кочкарева часто буйно вспыхивал его великолепный темперамент. Яковлевский Кочкарев был по-настоящему той пружиной, которая двигала все действие пьесы.

Знаменитая «комическая старуха» В. В. Стрельская была достойной партнершей Давыдову. Невозможно забыть тончайший дуэт этих замечательных артистов в сцене Подколесина и свахи. Стрельская играла сваху разбитной старушкой, каких мы ежедневно видим в жизни. Это была мастерица своего дела, угадывающая, что за товар нужен покупателю. Она описывала невесту такой, какая, по ее мнению, должна увлечь Подколесина, который был так ленив, что ему достаточно было вообразить все подробности, лишь бы не вставать с дивана.

Особенно хороши, были Варламов и Давыдов в «Ревизоре». Давыдов в городничем великолепно, с удивительным проникновением в характер своего героя передавал все нюансы роли — от животного страха перед Хлестаковым, до сознания своего величия в тот момент, когда «ревизор» стал его зятем, и полного отчаяния, когда понял, что ошибся и сам себя обманул. Каким медовым голосом говорил он с Хлестаковым и как страшен был в сцене с купцами!

Варламов с каким-то особым правдоподобием играл голод Осипа. Когда в доме городничего появлялась его огромная печальная фигура с двумя чемоданами, которые он едва тащил, — мы ясно чувствовали, как он любит поесть и как обессилел и страдает от голода. Но стоило ему узнать, что на кухне у городничего его накормят щами и кашей, — откуда бралась энергия! Страшным голосом кричал он: «Давай их, щи, кашу и пироги», — и опрометью бросался на кухню, размахивая чемоданами, словно бы они ничего не весили. Тут уж действительно верилось, что он готов съесть все что угодно. Недаром Станиславский, приводя пример гротеска, называл Варламова — таким гиперболическим был голод его Осипа.

Когда я перешел в старшие классы, у меня появился абонемент на утренние спектакли в Михайловском театре. Там я {14} видел «Эмилию Галотти» Лессинга и «Северные богатыри» Ибсена, но исполнение в этих пьесах было очень слабым и не произвело впечатления даже на мое малоискушенное восприятие, ибо играла там неопытная молодежь Александринского театра.

Перед окончанием гимназии я попал в театр Суворина на «Генриха IV» (по А. Дюма) с Б. С. Глаголиным в заглавной роли. Там же я смотрел «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого, но в этих спектаклях актерам было далеко до моих кумиров Давыдова и Варламова, и они не оставили следа в моей памяти. Я всецело подпал под обаяние знаменитых артистов. Образ Владимира Николаевича Давыдова — его полная, небольшая фигура, нимб седых волос, окружавших зеркальную лысину, и сияние его умных, веселых глаз остались в моей памяти как воплощение обаяния, всеобъемлющей доброты и красоты человеческой сущности.

### \* \* \*

В 1915 году, по окончании гимназии, я поступил на медицинский факультет Московского университета и переехал в Москву. Началась моя студенческая жизнь, но я не переставал интересоваться театром как зритель. Для меня было неясно, какое значение в истории театра имел тот или иной спектакль, или даже то, какая революция в сценическом искусстве была проделана Московским Художественным театром, — просто что-то мне нравилось и увлекало, а что-то не трогало. Но примечательно, что нравилось мне, да и, конечно, большинству молодежи, то новое, что двигало театр вперед, а все закостеневшее в старых традициях, хотя бы и исполняемое прекрасными актерами, уже не увлекало. Я постарался посмотреть почти все, что шло с наибольшим успехом в театрах Москвы в 1915, 1916 и 1917 годах.

Я побывал в Малом театре на «Стакане воды» Скриба. В этом спектакле играли М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская, А. И. Южин и красавец киногерой В. В. Максимов. Зрительный зал был наполовину пуст. Я, как приезжий, не знал, что вижу замечательных и знаменитых московских актрис, обаяние имен Ермоловой и Лешковской было мне неизвестно, и с неприязнью смотрел, как две старухи добивались любви красивого молодого человека. Южин в роли Болингброка покорил {15} меня всецело. Он создал образ хитрого, умного и смелого царедворца, ведущего с виртуозной ловкостью свою ладью по бурному, полному подводных рифов морю придворных интриг, в котором одно неловкое движение может потопить лодку и ее рулевого. В нем все было убедительно, начиная от манеры держать себя до проницательного взгляда его умных глаз. Это был испытанный боец, мастер составления хитроумных планов, искусный разгадыватель чужих мыслей, знаток человеческих характеров и вместе с тем добрый, честный человек, которому приходится хитростью утверждать свои благородные дела.

Красавец Максимов не утруждал себя артистическим волнением и был спокоен, демонстрируя свои прекрасные сценические данные, покорявшие сидевших в зале дам.

Билеты в большинстве московских театров того времени можно было купить перед началом спектакля. Исключение составлял только МХТ и его Первая студия, куда я долго не мог попасть. Легко я купил билет в театр Незлобина, помещавшийся на Театральной площади в том здании, где сейчас Центральный детский театр. Я там увидел пьесу Арцыбашева «Ревность». Центральную роль играла Рутковская — красивая, высокая актриса с очень хорошей фигурой. Я помню, как неестественно растягивала она слова и «пела» свою роль («Я ва‑ам очень благода‑арна»). Эта малоинтересная пьеса с претензией на постановку большой проблемы, не произвела никакого впечатления, несмотря на эффектно сделанную сцену падения героини, когда в самый патетический момент гасился свет.

Затем я увидел спектакль Камерного театра — «Сакунталу» Калидасы. В университете было объявлено, что студенты могут за пятьдесят копеек купить пропуска в партер. Я заплатил полтинник и вошел в белый зал Камерного театра. Он был пуст, я в нем насчитал только тринадцать человек, но спектакль состоялся. В центральной роли — Алиса Георгиевна Коонен. Индийская поэма в обработке Иннокентия Анненского была поставлена в условном плане, в декорациях, написанных с нарочитым примитивом. Я запомнил, как обладавший красивой фигурой, полуобнаженный С. С. Ценин, играя мускулами, управлял колесницей с нарисованными конями, но содержания пьесы я тогда не понял. Коонен была обаятельна и привлекала женственной грацией, красивым голосом и внутренней {16} значительностью. Видно было, что передо мной прекрасная талантливая актриса, хотя и в малопонятном спектакле, который поставлен режиссером, ищущим новых путей в искусстве театра.

Там же я увидел «Женитьбу Фигаро» с М. М. Петипа в главной роли.

Камерному театру приходилось пробивать равнодушие и неприятие дореволюционным зрителем всего, что выходило за рамки привычного, что ниспровергало те представления о театре, которые считались раз навсегда установленными и незыблемыми.

Финансовый кризис заставил театр временно покинуть помещение на Тверском бульваре (где ныне помещается Театр имени Пушкина), и в этом здании начались спектакли случайных трупп с комедийным репертуаром, собиравшим полный зрительный зал.

Я там посмотрел «Хорошо сшитый фрак» Г. Дрегели с Н. М. Радиным в центральной роли. В этой ловко скроенной пьесе показывалось, что хорошо сшитый фрак, независимо от того, кто его носит, открывает двери в высшее общество. Портной, который шьет фрак, надевает его и, попав в буржуазное общество, женится на дочери банкира и становится министром.

В те времена многих актеров больше интересовали выигрышные роли, а художественная сторона играемой пьесы отходила на второй план. Зачастую выдающиеся актеры играли «гастрольные» роли, дающие им возможность показать себя с лучшей стороны во второстепенных пьесах (М. Г. Савина — «Сорванец», В. Ф. Комиссаржевская — «Бой бабочек»). «Хорошо сшитый фрак» давал возможность замечательному актеру Радину развернуть комедийную сторону своего исключительного дарования.

В первом акте — это маленький портной, занятый шитьем фрака. Радин мастерски, с добродушным юмором показывал талантливо подсмотренные в жизни характерные положения, свойственные этой профессии. Он сидел, скрестив ноги, босой, на столе, как сидели во все времена шившие на руках портные. На нем была старая расстегнутая жилетка, на шее висел сантиметр. Он брал катушку, раскручивал нитку, отрывал ее зубами, доставал заколотую в жилетку иголку, плевал на нитку, закручивал ее конец и ловким движением продевал нитку в {17} иглу. Затем шил мелкими стежками, закручивая нитку и отгрызая оставшийся конец. Эта сцена шла под непрерывные аплодисменты зрителя. Далее он орудовал аршином, мелил мелком, чистил готовый фрак щеткой, гладил, поплевывая на палец и пробуя, не остыл ли утюг. Все это проделывалось с артистической ловкостью и веселой комедийной живостью.

Перед нами был блестящий мастер сцены, в совершенстве владеющий приемами комедии и комедийным самочувствием.

Когда перипетии пьесы приводят к тому, что портной надевает фрак и отправляется на светский прием, Радин с новой наблюдательностью передает поведение маленького человека, стесняющегося и чувствующего себя неловко в светском обществе, совершающего массу промахов против хорошего тона, но быстро находящего оправдание своей неловкости.

Зато в конце пьесы Радин предстает во всем блеске отличных манер, самоуверенности любимца дам, светского льва, знающего все тонкости аристократического поведения, мастера политической интриги. Хорошо сшитый фрак воспитал в том, кто его носит, светского человека. Радину удалось яркими сатирическими красками высмеять успех этого выскочки, делающего карьеру на преклонении буржуазии перед аристократическим обществом.

В исполнении этой же труппы, но без Радина, шел водевиль Э. Лабиша «Соломенная шляпка». Центральную роль, Фадинара, исполнял артист Я. Д. Южный. Хотя этот спектакль шел также с большим успехом и при переполненном зале, его исполнение не поднималось до того уровня, на котором шел «Хорошо сшитый фрак». Южный играл на дешевых эффектах, его трюки были гораздо грубее (например, от отчаяния он садился на открытую клавиатуру рояля).

Затем я попал на спектакль Московского драматического театра «Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева, рассказывающий о трагической судьбе клоуна. Центральные роли исполняли И. Н. Певцов (Тот), Е. А. Полевицкая и Н. М. Радин (граф). Надо сказать, что наибольшее впечатление на меня произвел Радин, создавший достоверный и живой образ коварного итальянца, в реальное существование которого верилось вполне. Самый характер его темперамента был подлинно итальянский, легко вспыхивающий и быстро переходящий из одной эмоции в другую. У Радина в этой роли было благородное, красивое, холеное лицо, но каким звериным оскалом {18} ощеривалось оно в минуты ярости, когда, замахнувшись палкой, он готов ударить бедняка, любящего женщину, на которую он сам имеет виды!

Певцов обладал большой драматической заразительностью, и его печальные глаза неудачника, полного грустных мыслей, вызывали сочувствие в зрительном зале. Тот, кто получает пощечины на сцене и в жизни, — умнее, честнее и благороднее тех, кто не стыдится наносить эти душевные и телесные удары.

В дореволюционной Москве было два театра оперетты или, как говорили тогда, — оперетки. Один, Потопчиной, находился в том помещении, где сейчас Театр имени Маяковского, другой, Зона, — где сейчас зал имени Чайковского. Оперетта Зона привлекала более сильной труппой. Там служили любимец публики Н. Ф. Монахов, обладатель красивого голоса и внешности М. И. Вавич и красивая героиня В. М. Шувалова, блиставшая роскошными туалетами и бриллиантами.

Я попал на глупенькую оперетту «Мессалинетта», и если бы не чудесный актерский состав, смотреть и слушать в ней было бы нечего. Монахов пленял какой-то необычайной, абсолютной свободой на сцене. Он держал себя так, будто зрители были его лучшими друзьями и он вел с ними интимный разговор, прерываемый ариями и танцами. Артист не заигрывал со зрителем, не искал успеха, не разрешал себе пользоваться штампованными опереточными приемами — это выгодно выделяло его из среды старых опереточных актеров. После революции Монахов ушел из оперетты, в которой имел огромный успех, на драматическую сцену, где также стал выдающимся актером. У него было огромное сценическое обаяние.

У Вавича был очень красивый баритон, и он больше воспринимался как певец. Ему аплодировали почти после каждой арии и заставляли бисировать.

Эта тройка актеров привлекала зрителя даже на самую посредственную оперетку.

В Большом театре я бывал редко. Сидеть на галерке мне не хотелось, а тощий студенческий кошелек не выдерживал цен на билеты. Так я не услышал ни Шаляпина, ни Собинова…

Прима-балериной Большого театра была Екатерина Васильевна Гельцер — чудесная танцовщица и актриса. В ее исполнении танцы всецело сливались с музыкальной драматургией балета — она была полна поэтических и возвышенных переживаний. {19} Техническая сторона — сложнейшие фуэте, пируэты и т. п., — казалось, не представляла для нее никаких трудностей и только помогала выявить всю сложность и глубину чувств ее героинь.

Тогда, в 1915 году, театральная жизнь второй столицы била ключом и была во многом интереснее театральной жизни чиновничьего Петрограда.

В небольшом театре миниатюр П. П. Струйского (он помещался там, где теперь находится филиал Малого театра) с большим успехом шла пародия В. Р. Рапопорта и С. М. Надеждина на обучение в гимназиях — «Иванов Павел», небольшая музыкальная пьеса о злоключениях гимназиста, готовящегося к экзаменам. Куплеты в этой пьесе пелись на мотивы, взятые из классических опер, а также из модных песен и романсов того времени.

В другом театре миниатюр «Аквариум» шла комедия Е. А. Мировича «Вова приспособился». Сюжет этой пустой комедии заключался в том, что маменькиного сынка, лицеиста Вову, призывают на военную службу, и этот совершенно неприспособленный к жизни баловень попадает в казарму как простой солдат. Для комедийного актера роль давала большие возможности, и сей злободневный пустячок пользовался большим успехом.

В третьем театре (там, где был театр «Ромэн») наряду с забавными пьесами Аркадия Аверченко шли номера художественного чтения, с которыми выступал артист Первой студии МХТ Н. П. Асланов. Сидя в кресле у камина, с задушевной простотой читал он гамсуновский рассказ, и тогдашний зритель, искавший обычно в театре лишь развлечения, с удовольствием слушал серьезную вещь — так умел Асланов овладеть вниманием слушателей, которые чувствовали себя как бы в гостях у рассказчика.

Там же выступал и молодой А. Н. Вертинский. В костюме Пьеро, с белым напудренным лицом он пел печальные песенки о «Кокаинеточке», «Лиловом негре» и умершей девушке, «уехавшей к Богу на бал». Уже тогда он был талантливым мастером эстрады, и его песенки имели огромный успех у молодежи, которой нравилось своеобразие его артистической индивидуальности, его манера пения с тоскующими интонациями и романтическое стремление к дальним, неведомым странам.

{20} Вот какое представление создалось у меня о дореволюционной московской театральной жизни, в которой было много талантливых актеров, театральной рутины, попыток новаторства, безвкусицы и прекрасного художественного вкуса.

Оставался неведомым для меня Московский Художественный театр, куда купить билет было очень трудно. Надо было рано утром становиться в очередь, а иногда и дежурить всю ночь. Однажды я проходил мимо МХТ и увидел перед театром довольно много народа. Оказалось, что по болезни Качалова спектакль заменяется и сегодня идет «Хозяйка гостиницы» Гольдони. Мне удалось купить билет с рук, и вот я в прославленном Художественном театре, где, как говорит молва, зрителям запрещено аплодировать, чтобы не нарушать цельности художественного впечатления, где в зрительном зале нет таких богатых украшений, как в Большом или Малом театрах, — он скромен, отделан в стиле «модерн».

Роль Мирандолины, хозяйки гостиницы, играет О. В. Гзовская, актриса очень известная тогда и по кино, Кавалера Рипафратта — К. С. Станиславский, графа — А. Л. Вишневский, маркиза — Г. С. Бурджалов, Фабрицио — Р. В. Болеславский.

У Гзовской все данные для роли Мирандолины. Она молода, красива, грациозна, женственна, лукава, кокетлива и обладает отличной комедийной веселостью, полна искрящегося юмора. От нее веет здоровьем и свежестью, ее звонкий голос наполняет залы гостиницы, белые руки носят чистое белье, и заказанные блюда становятся еще вкуснее, когда она подает их сама. Но вместе с тем она, хозяйка гостиницы, умеет удержать знатных постояльцев в тех границах, которые и не лишают ее доходов и вместе с тем не позволяют надеяться на успех ухаживаний. Она не легкомысленна, знает, что ни один из знатных господ на ней не женится, и приглядела себе мужа в лице ловкого молодого слуги, для которого она всегда будет первым лицом в доме. Мирандолина Гзовской умна, добродетельна, отлично знает, что ей нужно, умеет этого добиться и чувствует силу своего женского очарования. Гзовская нашла удивительно верную манеру речи, в которой звучала южная, итальянская звонкость и живость, а также народная интонация, характерная для говора простой девушки.

Еще интересней был ее партнер — Станиславский в роли кавалера Рипафратта. У Станиславского — это большой, грубоватый дворянин, очевидно, когда-то служивший на военной {21} службе. Его мужественную натуру оскорбляло все «бабье», женственное, то, что казалось ему признаком слабости. История влюбившегося женоненавистника была проведена Станиславским со всей последовательностью — от первого интереса, который вызвала в нем Мирандолина, до бешеного приступа слепой ярости, когда кавалер не помнит себя от любви к трактирщице. Как сурово смотрел вначале Станиславский на хозяйку гостиницы, как отрывисто звучали его первые реплики в разговоре с ней и как постепенно менялось выражение его глаз — сначала в них изумление, потом интерес и, наконец, завороженные, они не могли оторваться от Мирандолины, которая наслаждалась этим вызванным ею восхищением.

Единственное, в чем можно было упрекнуть Гзовскую, это в том, что у нее получалась, скорее, опытная вдовушка, чем девушка, как сказано об этом у Гольдони.

Станиславский передавал все перипетии внутренней борьбы кавалера, его постепенный отказ от прежнего отношения к женщине, желание бежать от надвигающейся любви, с которой он уже не может бороться, неловкость от сознания своего бессилия. Все это было полно правды чувств, наполнено сочным, темпераментным юмором и тонко обрисовывало самолюбивый характер этого мнимого женоненавистника. Его кавалер от растерянности становится неуклюжим, и это давало возможность Станиславскому находить интересные и неожиданные положения, как, например, то, в котором он от неловкости прижимал к своему сапогу голову упавшей в обморок Мирандолины, для того чтобы привести ее в чувство. Станиславский в совершенстве владел стихией комедии и тонко раскрывал смешное положение влюбленного уже немолодого кавалера, тщетно пытающегося сохранить свою независимость.

Изумительный дуэт!

Художник А. Н. Бенуа в своем оформлении старался достоверно, а вовсе не пышно, как в императорских театрах, передать эпоху и место действия. Яркие, живописные краски прекрасно характеризовали темперамент комедии Гольдони и показывали изысканный вкус театра.

Следующий спектакль, который мне привелось увидеть в МХТ, — «Осенние скрипки» Сургучева. Ни пьеса, ни актерское исполнение не произвели на меня никакого впечатления, и я проскучал весь спектакль, хотя играли О. Л. Книппер и В. И. Качалов.

{22} Оказывается, и в МХТ бывают неудачи, и надо постараться попасть на чеховский спектакль, чтобы вполне понять, что такое Художественный театр…

Наконец мне удается купить билет на «Три сестры». Я попал на спектакль, которым так славился МХТ.

В этом спектакле замечательный актерский состав: К. С. Станиславский, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов, В. Ф. Грибунин, А. Л. Вишневский, М. Н. Германова, О. Л. Книппер, М. П. Лилина и в небольшой роли И. М. Москвин. В актерском исполнении и режиссерском решении поражает правда жизни, воплощенная на сцене. В поведении действующих лиц, их настроениях и чувствах нет ничего театрального, наигранного, что можно было видеть во многих театрах того времени, — все на сцене течет так, что мы верим в реальность происходящих перед нами событий. Прекрасное искусство замечательных актеров МХТ делает видимым тончайшие переживания их героев, течение их мыслей и сложность внутренней жизни.

Особенно запоминалась знаменитая сцена объяснения Вершинина и Маши в исполнении Станиславского и Книппер. Тонкими сценическими красками они рисуют, как между ними возникает взаимный интерес, как они начинают понимать друг друга, как связываются невидимыми нитями, непонятными для окружающих. Когда Вершинин, постукивая пальцами по столу, смотрит на Машу и как будто хочет ей что-то сказать, я понимаю, о чем он думает и что хочет сказать.

Эта внутренняя связь между действующими лицами, эта недоговоренность, которая заставляла зрителя самого фантазировать и строить свои предположения, была сильнейшим средством воздействия на души смотрящих. Это было новым словом в искусстве театра, ибо то, что я видел на сцене до сих пор, было грубовато ясно и игралось так, чтобы для самого непонятливого зрителя не оставалось никаких недоговоренностей. В этом спектакле были какие-то внутренние токи между сценой и зрительным залом, интимная связь между актерами и смотрящими, и умение завязывать, поддерживать и развивать эту связь было одной из замечательных находок МХТ. Другими словами, я мог бы определить свое ощущение так: если в других театрах я любовался мастерством актерской игры и для меня существовали актеры, — здесь техника актера была глубоко скрыта — передо мной были живые люди, как бы существующие в моей жизни. Недаром в то время, вместо того чтобы {23} сказать: «Поедем в Художественный театр», говорили: «Пойдем в гости к Прозоровым».

Перечислять актерские достижения в этом спектакле — значит, назвать почти всех. Вспоминается круглый, страшный глаз Василия Соленого в исполнении Леонидова, когда он дразнит Тузенбаха: «Цып, цып, цып…». Этот штабс-капитан, подражающий Лермонтову, так страшен, что при взгляде на сильную фигуру Соленого и на выражение его лица у зрителя мороз проходил по спине. Вот уж настоящий трагик! Редкая индивидуальность!

Художественный театр нашел в этом спектакле ту правду в изображении современников (не забудем, что события пьесы отстояли от тогдашней современности настолько недалеко, жизнь в пьесе была так близка тогдашней, что зрители считали персонажей «Трех сестер» своими современниками), которая звучала подлинным новаторством. И в этом его огромная заслуга, ибо в большинстве спектаклей из современной жизни в других театрах герои вели себя, как действующие лица старинных мелодрам, поднимая на театральные ходули мысли и чувства окружавших нас современников.

Потом мне удалось увидеть такие замечательные спектакли Художественного театра, как «Вишневый сад» и «На дне».

# **{****24}** Студия. Первые шаги Мансуровский переулок. «Попробую, поиграю на сцене». Исполнительный вечер. Экзамен. Мы приняты. «Студийность». Тиф.

{25} Осенью 1918 года я проходил по Мансуровскому переулку. Беленькая карточка, висевшая на дверях одного двухэтажного дома, привлекла мое внимание. На ней было написано: «Московская студенческая студия». В это время я был студентом медицинского факультета Московского университета и жил в соседнем переулке. Я очень любил театр, меня интересовало, как играют на сцене. «Попробую, поиграю немного, но быть актером не стоит. Надо пойти в эту студию. Очень удобно, близко от меня».

Через несколько дней я позвонил в дверь этого двухэтажного дома. После моего звонка в двери что-то щелкнуло, но никто мне не открыл. Я дернул дверь. Она оказалась открытой. Когда я вошел, то увидел деревянную лестницу, ведущую на второй этаж. Вдоль перил был протянут шнурок — от верхней площадки к английскому замку.

Я поднялся на второй этаж. На маленькой площадке стоял столик, покрытый зеленой дерюжкой, рядом с ним стул. На столике лежала книга. Когда я объяснил цель своего прихода, меня записали в книгу и провели в фойе для предварительной беседы.

Это была небольшая угловая комната, окна которой выходили во двор. Стены были до половины обтянуты серо-зеленой дерюжкой, верхняя часть которой уходила под неширокий деревянный багет, что напоминало отделку Художественного театра. На багете стояло несколько деревянных плоских птиц с длинными клювами. По стенам — дубовые банкетки, в углу стол, покрытый опять же дерюжкой, и несколько дубовых табуреток. Было очень чисто, пол ярко навощен.

Студийка, которая вела со мной предварительный разговор, спросила меня, откуда я, почему пришел в студию, какие театры мне нравятся. По-видимому, она хотела составить себе общее впечатление о моем культурном уровне. Затем она сообщила, что студией руководит артист Художественного театра Евгений Богратионович Вахтангов. Это имя мне ничего не сказало, но марка Художественного театра произвела впечатление. Затем мне было предложено зайти узнать, когда будет экзамен, и приготовить стихотворение и басню. У меня осталось приятное чувство от разговора, а порядок и чистота меня просто поразили.

Вечером я зашел, чтобы справиться об экзамене, и узнал, что он будет через два дня. Народа в студии было много, и {26} по разговорам о билетах я догадался, что сегодня будет спектакль. Тогда я обратился к высокому брюнету с длинными волосами, в элегантном темно-сером костюме, который, по-видимому, заведовал билетами, с просьбой о билете на сегодняшний вечер. Он критически оглядел меня, но, узнав, что я собираюсь держать экзамен, продал билет. Это был Н. О. Тураев.

Публика уже собиралась. По висевшей на стене программе я узнал, что сегодня «исполнительный вечер» студии, в котором пойдут одноактные пьесы и инсценировки. Шли «Враги», «Егерь», «Иван Матвеевич», «Злоумышленник» и «Верочка» Чехова.

Я прошел через то фойе, в котором состоялся предварительный разговор со мной. За фойе была большая комната, обитая все той же дерюжкой. Занавеси на окнах были также из дерюжки. Посреди комнаты большой стол, кафельная печь, по стенам дубовые скамейки. Вторая дверь вела в зрительный зал. Четыре небольших окна выходили в Мансуровский переулок.

В маленьком зрительном зале, также отделанном зеленой дерюжкой, — пятьдесят два места; простые венские стулья расставлены амфитеатром. Подмостков нет, рампы тоже. Первый ряд зрителей в двух шагах от сцены, расположенной прямо на полу комнаты и закрытой зеленовато-серым гофрированным занавесом.

Начинает вечер инсценировка рассказа Чехова «Враги». Роль доктора Кирилова исполняет Н. О. Тураев, роль помещика Абогина — Б. Е. Захава.

Медленно раздвигается занавес. Первое, что поражает, — отсутствие декораций: на сцене нет ничего, напоминающего театр. Тускло горит висящая на стене лампа в круглом матовом абажуре. Ее свет отражается в изразцах настоящей белой кафельной печки. Стоит вешалка, на ней пальто, какие-то шляпы. Под вешалкой галоши. Остальная часть сцены скрыта в беспокойной полутьме. Такое впечатление, что в доме больной. Резко дребезжит колокольчик. В темной глубине сцены, за занавеской, слышны медленные тяжелые шаги, и в переднюю входит высокий худой человек в расстегнутом жилете и белой рубахе с раскрытым воротом.

{27} У доктора только что умер сын, и он бесцельно бродит по квартире, потрясенный тяжестью обрушившегося на него горя. Оно настолько велико, что плач или стон оскорбили бы лежащего в соседней комнате сына. Доктор как будто боится расплескать то, что переполняет его душу. Эта неподвижность мысли и чувства была красива той «тонкой и неуловимой красотой человеческого горя», которая так волновала Чехова.

Снова прозвучал звонок. Доктор открыл дверь, в переднюю вошел взволнованный блондин в пальто, белом кашне, маленькой студенческой фуражке и начал упрашивать доктора немедленно поехать к заболевшей жене. Кирилов не спал три ночи, голос его звучит хрипло, говорит он медленно, с трудом понимая, о чем идет речь, — ехать он не в силах. Абогин видит состояние доктора, но, охваченный страхом за жену, он умоляет Кирилова. И хотя барственный голос Абогина звучит диссонансом в этой передней, наполненной отзвуками только что происшедшей драмы, ему удается пробудить в Кирилове чувство врачебного долга. Накинув сюртук и позабыв надеть воротничок и галстук, измученный доктор едет к больной.

После перестановки, проведенной с молниеносной быстротой, мы видим маленькую уютную гостиную в доме Абогина. На полу богатый ковер, стол покрыт роскошной скатертью. На столе лампа под красным абажуром, в углу футляр от виолончели. Доктор садится в кресло, думая о своем, машинально разглядывая руки. Когда Абогин выяснил, что жена его притворилась больной, чтобы бежать со своим возлюбленным, и стал посвящать доктора в свои семейные тайны, Кирилов понял, что стал невольным участником пошлой комедии. Его негодование обрушилось с обличающей силой на этого избалованного человека, считавшего себя несчастным и забывшего, какую жертву принес для него доктор.

В этом столкновении двух несчастий Вахтангов опять по-чеховски показал глубину истинного человеческого горя, противопоставив ему показное страдание богатого эгоиста. Высокая демократическая идея Чехова, его сочувствие человеку труда, звучали с предельной увлеченностью у молодых исполнителей.

Когда Абогин в гневе бросил на пол звонок, которым он вызывал лакея, и захлебнувшийся звон колокольчика закончил сцену, зрители, неподвижно и зачарованно следившие за ходом действия, начали переглядываться увлажненными глазами. {28} Восторженный шепот прокатился по маленькому залу, заменив аплодисменты, которые тогда в студиях не были приняты.

Мы как бы подсмотрели события подлинной жизни. То, что зрители были так близко от сцены, нисколько не смущало студийцев, а зрители находились под воздействием молодых глаз, полных настоящего чувства.

На сцене не было ни великолепно поставленных актерских голосов, ни «злодеев» с перекошенным лицом, которых во множестве приходилось видеть в некоторых театрах. Здесь я увидел живых людей, угадывал их мысли и желания, верил в те обстоятельства, которые заставляли их страдать, любовался их человеческим, совсем не театральным поведением. Я был поражен глубиной проникновения в мир героев Чехова.

Далее шла инсценировка рассказа «Егерь».

Когда раскрылся занавес, мы увидели пригорок, на котором сидела некрасивая толстогубая крестьянка Пелагея (ее играла Е. А. Касторская). Ее усталые руки, лежавшие на коленях ладонями вверх, выражали всю тяжесть крестьянской работы. Она пьет из кувшина, запрокинув голову, пьет расчетливо, чтоб воды хватило до захода солнца.

Появляется егерь (П. С. Ларгин). На голове его молодецки сидит картузик, на ногах большие охотничьи сапоги, в руках двустволка с взведенным курком. Задыхаясь от радости и смеясь, Пелагея окликает егеря. Он недовольно осматривает ту, которая считает себя его женой, спускает курок двустволки и садится на пригорок. Лицо Пелагеи — Касторской дышит восторгом, она стыдливо закрывает рукой свой нелепо улыбающийся рот. Удалой егерь разговаривает с Пелагеей несколько свысока, хотя ему и жаль несчастную женщину, дошедшую до крайней степени бедности. Трезвый он ее не ударит, даст рубль и пойдет своей дорогой, но не может простить ни графу, ни ей то, что он лишен возможности жениться на Акулине.

Снова я верил, что передо мной неграмотная крестьянка и молодец егерь — оба они знакомы мне, таких я где-то видел. Речь у них русская, широкая, на землю садятся они по-крестьянски. Столкновение их судеб, несчастье каждого из них вызывало протест против зависимости маленьких людей {29} от прихоти сумасбродного барина. Старый мир не дает простому человеку права на счастье — так я понял то, что хотел сказать Вахтангов в инсценировке этого рассказа.

В чеховской «Верочке», в столкновении двух характеров — в стремлении Верочки к подвигу, к самопожертвованию, в ее желании помочь страдающим и угнетенным, и в ранней дряблости Огнева, «собачьей старости» в тридцать лет, — Вахтангов увидел две ветви русской дореволюционной интеллигенции: смело, революционно настроенной и трусливо прячущейся в свою скорлупку.

Огнева играл Л. А. Волков, Верочку — В. К. Львова. Волков близко подошел к чеховскому описанию Огнева. Речь его была окрашена певучим «семинарским» говором, глаза близоруко щурились и становились круглыми от испуга, когда он понимал, что Верочка любит его. Долго искал он ответа, но не находил в себе никакого отклика на Верочкино признание в любви. Вахтангов помог Львовой найти у Верочки трогательный порыв молодого чувства, вызвавший первое признание в любви. После долгих колебаний ее чувство как бы прорвало плотину, слова полились бурным потоком, искренние слезы катились градом, любовь ее была пронизана жаждой деятельности, борьбы за высокие идеалы, за счастье людей.

Когда она поняла, что Огнев совсем не тот человек, которого она создала в своем воображении, стыд и горечь разочарования заставили ее замереть, и в эту минуту мы могли прочесть все, о чем думала эта гордая и решительная девушка.

В вахтанговском решении Верочка была натурой, стремящейся отдать себя революционной борьбе. Чистота ее стремлений, понимание роли жены как помощницы мужа в общественной деятельности, благородство характера сделали Верочку одним из возвышенных чеховских образов.

Снова открылся занавес и пошла инсценировка «Ивана Матвеевича».

На сцене часть кабинета ученого. За большим письменным столом через открытую дверь виден угол прихожей и вешалка.

Разгневанный ученый (А. З. Чернов) ждет переписчика, который {30} ежедневно опаздывает. Наконец в прихожей появляется юноша (Ю. В. Серов) и под сердитый выговор ученого неловко разматывает замерзшими руками старый грязноватый шарф, окутывающий его шею. Затем Иван Матвеевич робко входит в кабинет, на ходу согревая застывшие красные руки, не знающие перчаток.

В кабинете тепло и уютно, на ученом домашняя куртка и комнатные туфли. Иван Матвеевич жадно пьет чай, руки его неуверенно тянутся к сладким сухарикам, глаза проверяют, не рассердится ли ученый, если будет съедено еще несколько сухарей. По всему видно, что живется ему трудно и голодно, но когда он начинает рассказывать о тарантулах, лицо его освещает такая широкая улыбка, что мы понимаем, почему ученый не может работать и так любит рассказы нескладного Ивана Матвеевича.

Когда закрывается занавес, я думаю о показанном Чеховым и раскрытом Вахтанговым облагораживающем влиянии природы на человеческую душу.

Но все-таки самой интересной инсценировкой был «Злоумышленник». Мне пришлось раньше видеть, как игралась эта вещь. Актеры, игравшие Дениса, старались только рассмешить зрителя, показывая глупость и дикость этого мужичонки.

Денис в исполнении Леонида Волкова совсем не был глуп — у него много дела, он занят своими мыслями и заботами. Бос он потому, что неэкономно надевать лапти без нужды. Стоит он перед следователем и терпеливо ждет, пока выяснится глупое недоразумение. Ведь отвинтить гайку на рельсах для него то же самое, что срезать удилище в лесу, и никакой вины тут быть не может. Денис ничего не утаивает, он просто не знает ни законов, ни железнодорожных правил, а существует по своим обычаям и привычкам.

Рыбная ловля — серьезное подспорье в его трудной жизни и вместе с тем любимое занятие. Рыб он знает хорошо, говорит о них, как о добрых знакомых, и, снисходительно улыбаясь, рассказывает несведущему собеседнику об их характерах и повадках. Денис Волкова так и не понял, в чем его обвиняют, и трагизм его положения тесно переплетался с чудесным {31} чеховским юмором в обрисовке простодушия и своеобразного здравого смысла неграмотного крестьянина.

Следователь (Ю. В. Серов) устал от рабочего дня. Пиджак висит на спинке стула, ему жарко — ворот рубахи и верхние пуговицы жилетки расстегнуты. Бумага на столе в беспорядке, стакан чая недопит, том свода законов затрепан, замусолен. Он пишет протокол допроса. По временам в перо попадает соринка, и следователя больше заботит устранение этого препятствия, чем судьба арестованного. Для следователя это обычное, бесспорное и неинтересное дело, и ему не важно, понял арестованный или нет, какое наказание ему угрожает.

В вахтанговском решении «Злоумышленника» звучал громадный социальный и человеческий смысл. Незначительное, казалось бы, событие становилось выражением крестьянского бесправия в дореволюционной России.

Точность, с которой были выполнены чеховские описания атмосферы событий, внешний вид действующих лиц и другие чеховские замечания, была удивительной. Во всем чувствовались творческое увлечение, дисциплина и большая театральная культура. Любовь к чеховскому слову и музыкальность чеховского языка, звучавшая со сцены, показывали, насколько Вахтангов был увлечен Чеховым, его демократическими идеями. Мягкая чеховская манера выражения симпатий и антипатий, грустная улыбка по поводу человеческих недостатков, как бы просвечивала сквозь исполнение этих рассказов.

Позднее я узнал и силу художественной интуиции Вахтангова, и его необыкновенную способность чувствовать индивидуальность автора, его замысел, и находить точную форму их выражения в театре.

В то время когда многие актеры видели в чеховских рассказах и сценах только предлог для того, чтобы посмешить зрителя, Вахтангов увидел трагическую глубину. «У Чехова не лирика, а трагизм», — писал он впоследствии, но это волновало его уже в тех чеховских произведениях, на которых он воспитывал молодых актеров своей студии.

Внешняя скромность, нравственная чистота и какая-то особенная непосредственность молодости захватили меня, и мне захотелось попасть в этот круг молодежи.

### **{****32}** \* \* \*

Наступил день экзамена. Меня ввели в уже знакомый мне маленький зрительный зал. Он был почти полон студийцами. На задней скамье сидел, заложив ногу на ногу и постукивая ладонями по коленке, чуть лысоватый человек в сапогах, галифе и френче защитного цвета. Мне показался странным для артиста этот полувоенный костюм. Это был Вахтангов. Поразили меня его глаза — огромные, красивые, неожиданно для брюнета серые, ласковые и вместе с тем ироничные. Они излучали тепло, светились каким-то особенным внутренним светом. Такими мне запомнились они на всю жизнь.

— Что вы будете читать?

— «Конь блед» Брюсова.

— Пожалуйста.

Когда-то я очень удачно шутливо подражал петербургским актерам Ю. М. Юрьеву и знаменитому мелодекламатору Н. Н. Ходотову. На экзамене я постарался все это проделать всерьез. Едва я прочел несколько фраз, как из зала прозвучала ироническая реплика:

— У вас хороший голос, зачем вы его заглушаете?

Я растерялся. «Великолепный» шепот, которым я надеялся показать, что могу читать, как зрелый актер, оказался никому не нужным. Дальнейшие строчки я стал читать полным голосом, но меня снова остановили:

— Вы читаете не то как Чарин[[2]](#footnote-3), не то как Качалов, хотя это совсем не похоже ни на того, ни на другого. А как читаете вы сами?

Я сел на стул и начал читать отрывок из «Мцыри», бросив все свое «мастерство». Теперь я прочел большой кусок и меня остановили уже без иронической интонации. Затем мне вместе с одной из поступающих дали этюд.

— Вы на пари дали объявление в газету, — объяснили нам, — что певец ищет аккомпаниаторшу для концертной поездки, и указали свой адрес.

Маше Сучковой (так звали мою партнершу — высокую девушку с удивительно милым открытым лицом) было дано {33} задание прийти по этому объявлению по просьбе того, с кем я заключил пари, и разыграть меня.

— Вы поете? — спросил меня Вахтангов.

— Нет.

— Ну и хорошо. А вы играете на рояле? — обратился он к Сучковой.

Сучкова смущенно улыбнулась:

— Нет.

— Тоже хорошо.

Я никогда не слышал о театральных учебных этюдах, но какое-то чутье подсказало мне, что я должен вести себя так, как в жизни. Привычным движением я полез в карман за папиросами. Едва я вытащил коробку, как раздался голос Вахтангова:

Пожалуйста, не курите.

Пришлось найти пятно на своей студенческой тужурке и начать выводить его. Постучав в дверь, вошла девушка, милая, приятная, но мне уже было не до нее, надо было поскорее вежливо отделаться. Я стал просить извинения за то, что ей пришлось прийти напрасно, так как моя концертная поездка откладывается. Но отделаться от нее оказалось совсем не так легко. Она стала расспрашивать меня, какой у меня голос, какие вещи я пою, и даже начала кокетничать. Я сказал, что у меня баритон, пою я оперные партии и вынужден отложить поездку из-за простуды. Из‑за этой простуды я сейчас и не могу взять ни одной ноты. Затем указал на пианино, стоявшее в зрительном зале, и попросил ее сыграть что-нибудь. Она быстро обернула палец платком и сказала, что сейчас ничего не может сыграть, потому что у нее вывихнут палец. Затем я, закашлявшись, спохватился, будто мне пора делать полоскание, и ей ничего не оставалось, как уйти.

Во время исполнения я слышал смех в зрительном зале и почувствовал, что вступительный экзамен идет удачно.

Затем Вахтангов дал нам еще один этюд: муж и жена возвращаются с похорон домой. Они долго звонят в свою квартиру, но им не открывают.

Начал я звонить, размышляя вслух о бренности жизни — мол, все там будем, затем рассердился на то, что кухарка, наверное, заснула, и начал колотить в дверь. Наконец испугался, что случилось несчастье, потом вспомнил, что мы послали кухарку за провизией, и решил ждать ее возвращения. Сучкова {34} все время мне противоречила, находила мои предположения глупыми, и мы закончили домашней ссорой.

Через два дня я узнал, что Сучкова и я приняты в студию.

… Первые дни я ходил по удивительно чистому помещению студии, по натертым до блеска полам и чувствовал себя не у дел. Со мной вежливо здоровались, но никто не говорил о занятиях, о делах студии. По существу, я только получил право приходить на уроки Вахтангова. Через две недели меня назначили… рабочим на «исполнительных вечерах» студии. Сначала мне поручили открывать и закрывать занавес. Меня поразила тщательность отделки несложного механизма занавеса. Чувствовалось, что все сделано с любовью и своими руками. Во время перестановок и во время действия — за кулисами идеальная тишина и порядок. Студиец — помощник режиссера, полный сознания важности совершаемого дела, сосредоточен и внимателен. Все на своих местах, и дело чести каждого следить за светом, вовремя давать шумы, занавес и т. п. Никакой накладки быть не может. Увлечение своим делом предельное. Малейшая неудача встречает резкое осуждение всех работающих, да и допустивший ее сам расстроен больше всех.

В артистических уборных специальные дежурные строго следят за тем, чтобы не допустить ничего, что могло бы нарушить атмосферу сосредоточенности перед выходом. Громкие разговоры и пререкания немедленно пресекаются. Правда, у некоторых «старших» иногда мелькают лукавые огоньки в глазах, когда «молодой», недавно поступивший студиец делает им замечание и просит говорить тише, но они беспрекословно подчиняются. Вся подготовка к «исполнительному вечеру» направлена к тому, чтобы оставить все будничное за пределами студии и готовить себя к великому празднику творчества.

Понемногу я начал втягиваться в общую атмосферу и понимать, что такое «студийно» и что такое «нестудийно». Я стал постигать те этические принципы, на которых была построена студия. Во-первых, сегодня театральное искусство может быть нужным, только если оно всецело будет связано с чаяниями и мечтами народа, совершившего великую революцию. Острое чувство современности, которое так сильно было у Вахтангова, находило горячий отклик в среде студийцев {35} и стало одним из основных принципов их творчества. Впоследствии, уже после смерти Евгения Богратионовича Вахтангова, это чувство связи с современностью сказалось на всем процессе развития театра — советская драматургия прочно вошла в репертуар, стала его основой.

С первых дней Октябрьской революции Вахтангов чутьем гениального художника понял, что старый мир рухнул навсегда и начинается новая эра в истории человечества, в которой театру нужно выразить все то новое, что она принесла.

В тот момент таких актеров и режиссеров были единицы. Большинство театральных деятелей растерялось и с ужасом смотрело на то, как гибнет старый порядок. Эти художники не могли понять, что они должны и что они будут делать для революционного народа. Шла ожесточенная гражданская война, исход ее был неизвестен; в случае победы контрреволюции Вахтангов рисковал головой, но все мысли и чувства его были связаны с ощущением своего художнического долга перед народом.

Главным театральным принципом было создание талантливого, спаянного, увлеченного, готового ради студии пожертвовать многим коллектива, объединенного единым пониманием искусства и своих задач в служении ему. В подобном коллективе не могло быть места случайным людям, людям, ставившим на первое место свои личные интересы, свой успех, не было места дилетантам, не было места равнодушным. Если некоторые члены коллектива и не имели больших актерских способностей, то они оказались прекрасными организаторами, педагогами Без тех принципов, которые тогда определялись словом «студийность», не могло бы быть уважения к работе товарищей, нельзя было бы научиться подавлять в себе чувство зависти, ревность к успехам других студийцев, нельзя было бы охранить коллектив от «театральных интриг».

Атмосфера, созданная Вахтанговым, требовала помощи друг другу в трудные минуты, требовала самоотречения и честного осознания, что вожделенная тобою роль не досталась тебе справедливо, так как она поручена более подходящему для нее твоему товарищу. Впрочем, тем, кто хотел бороться за роль, предоставлялась широкая возможность показать любой отрывок из нее и доказать свою правоту. В среде студийцев была такая глубокая убежденность в кристальной художественной честности Вахтангова, что иногда более старший {36} студиец, основатель студии, уступал дорогу только что принятому новичку. Это совсем не означало, что жертва приносилась с легкостью, что принесший ее не будет мучиться, но студийцы глубоко проникались пониманием высших интересов искусства, и это помогало им увидеть, что жертва принесена не напрасно, что спектакль или организация дела от замены выиграла.

В студии был случай, когда один из студийцев упорно доказывал свое право на героические роли. Он показал Вахтангову около двадцати отрывков, в которых исполнял роли положительных героев, но не убедил ни Вахтангова, ни студийцев и был на грани ухода из студии. Случайно он показал отрывок из какой-то роли, и Вахтангов угадал в нем способного характерного актера. Студиец поверил ему и впоследствии действительно стал блестящим актером на характерные роли.

Со мной был такой случай. Для летней поездки по Волге был приготовлен спектакль «Потоп» Ю. Х. Бергера. Мне хотелось играть роль Бира, но она была поручена другому. Тогда, чтобы добиться права играть ее, я решил показать отрывок из этой роли. Мне казалось неудобным заранее говорить об этом с Евгением Богратионовичем, так как это против правил этики, принятой в студии, и я решил показать роль в перерыве между репетициями. Когда я направился к Вахтангову, чтобы изложить ему свою просьбу, я увидел, что на сцену в костюме и гриме Бира вышел другой студиец и начал показ выбранной мною сцены…

«Ну, подумал я, раз есть два исполнителя, к чему же третий?..» И я отошел, не сказав Вахтангову о своем намерении. Показ прошел удачно, и второй исполнитель получил право играть в очередь. Но в поездке первый исполнитель должен был уехать в Москву по делам студии, а второй заболел. Я заявил, что давно хотел играть эту роль и что она у меня готова, и меня ввели в спектакль. После нескольких представлений меня утвердили основным исполнителем.

С течением времени я все более втягивался в круг интересов студии. Для меня стало вырисовываться, что на вершине понятия «студийность» находится величайшая любовь к человечеству, стремление облагородить людей, сделать их лучше. Таким образом, тот, кто будет выражать эти гуманные принципы, сам должен быть нравственно чистым и благородным. Этот высокий гуманизм к тому времени, когда я узнал {37} Вахтангова, не был разновидностью толстовского непротивления, напротив, он был гневным, боевым оружием, направленным против пошлости и несправедливости старого мира, и мы были полны энтузиазма, желания отдать себя строительству нового общества. Вахтангов был убежденным атеистом и часто касался этого вопроса на своих уроках. Это обстоятельство также влияло на студийное понимание «добра» и «зла».

Для меня, до тех пор видевшего театр только из зрительного зала, открылась внутренняя жизнь настоящего творческого коллектива. Она оказалась совсем иной, чем рисовалась в моем обывательском представлении по рассказам Чехова и Куприна, в которых актеры изображались в жалком и смешном виде. Эти рассказы отражали действительную жизнь других театров и другого времени. То, с чем столкнулся я, оказалось возвышенным, прекрасным, необыкновенным и увлекательным. В моей одинокой студенческой жизни мне редко случалось встречаться с творческими людьми, от политических интересов я был далек и еще неясно осознавал значение тех великих перемен, которые потрясли мир. В университете профессура была растеряна — ее главные силы уходили на преодоление тягот повседневной жизни, и качество преподавания естественно, заметно упало. Формальное отношение профессоров к науке, к работе со студентами повлияло, вероятно, и на мои занятия, как и на занятия моих товарищей по университету. Я мог бы увлечься научной работой, но, повторяю, в то время она со студентами почти не велась, и энтузиазм, с которым я начал занятия на медицинском факультете, заметно остыл. Встреча же с коллективом талантливых людей, у которых была ясная и увлекательная цель, захватила меня и столкнула с кипящим движением жизни. Вахтангов бросил меня в мир новых идей — общественных и театральных. Сам он, остро чувствовавший долг перед революционным народом, интуицией художника видел его великое будущее, и эта грандиозная перспектива заражала нас и заставляла забывать голод и холод, сопутствовавшие нашей тогдашней жизни.

Зарплаты в студии мы не получали — чтобы существовать, надо было служить. Я устроился фельдшером в одну железнодорожную воинскую часть, где получал красноармейский паек, сутки дежурил в околотке, затем трое суток был свободен. Трамваи не ходили, и я с Пречистенки (теперь это {38} улица Кропоткина) ходил пешком в Лефортово, к месту работы. Мне приходилось делать в день километров двенадцать-тринадцать, но молодость брала свое, а мечты о какой-нибудь роли значительно сокращали дорогу, и я незаметно добирался до своего околотка. Там я вел прием, замещая врача, смело вскрывал ножом нарывы, ходил по домам, лечил тифозных, перевязывал раненых и, по-моему, оправдывал свой паек.

В 1919 году меня как студента-медика мобилизовали, как тогда говорили, на тиф. В то время тиф косил направо и налево; сестер и фельдшеров не хватало, и были мобилизованы студенты. Меня направили в больницу. Помню, как я в первый раз ехал туда. На мне были брюки, в которых одного кармана совсем не было. Когда я садился в трамвай на Калужской площади, какой-то человек в солдатской шинели чересчур любезно подсаживал меня. Вдруг я почувствовал молниеносное движение руки по своей ноге. Я обернулся; человек в шинели висел на подножке и растерянно глядел на меня. «Вот народ пошел, — читал я его мысли. — Не то что денег, а и карманов-то у них даже нет». Мне стало смешно, и я не стал поднимать истории.

В больнице меня сразу же направили на дежурство. Я решил быть осторожным и поменьше прикасаться к больным. Но когда часа через два после начала моего дежурства больной в тифозной горячке бросился в окно, разбил стекло и порезал руки, мне пришлось его перевязать, и я понял, что из моей, как мне казалось, мудрой идеи об осторожности ничего не выйдет.

Меня позвали обедать. Повариха, взглянув на мою исхудалую физиономию (голодал до этого я здорово), положила мне полную миску фасоли с мясом. Питание, которое я получал в больнице, вероятно, поддержало мой организм, и в тот год тифом я не заболел. Но как много я увидел простого и вместе с тем героического в работе врачей! Мое внимание привлек старый врач лет семидесяти пяти. Дрожащими старческими руками он снимал каждый день халат и перебирал его, тщательно осматривая, не спряталась ли в швах тифозная вошь. Через несколько дней я увидел, что он в изоляторе ставит себе термометр, а вскоре его не стало. Ведь он знал, что сердце его не может выдержать тифа, а врачебный долг не позволял ему уклоняться от работы. И все это совсем просто, без позы.

{39} Через некоторое время меня перевели в хирургическое отделение. Хирургом был врач, по специальности гинеколог. В его отделении были больные с осложнением после тифа, главным образом воспалением околоушной железы, болезнью очень опасной. В хирургическом корпусе было несколько отдельных палат, в которых находились дамы, его пациентки, хорошо ему платившие за аборты. Этой частью корпуса он занимался внимательно, а других больных лечил весьма равнодушно. Ко мне он отнесся хорошо и говорил: «Хотите, я дам вам в руки замечательную специальность? Будьте гинекологом». Однако я, несмотря на его отношение ко мне, как только представился случай, постарался уйти от моего преуспевающего патрона.

# **{****40}** Уроки Вахтангова Записи — «Что такое театр?», «Система Станиславского», «О задачах школы», «Художественный театр», «О сверхзадаче», «О слове», «О подготовке к спектаклю», «О чувстве правды», «О театре».

{41} Дни я проводил в университете, а вечера на незабываемых репетициях Вахтангова и занятиях в студии. На этих репетициях я понял, что значит смотреть на жизнь глазами художника. Это значило видеть и понимать окружающее в тысячу раз глубже и полнее, чем я воспринимал его. На репетициях обычные, казалось, явления вдруг становились выпуклыми и выразительными, приобретали иной, большой смысл. Почти на каждом уроке Вахтангов рассказывал нам о встречах и беседах со Станиславским, о его взглядах на театр. Он так живо и влюбленно говорил о Константине Сергеевиче что нам стал близок и дорог образ неутомимого искателя и гениального преобразователя русского театра. С такой же любовью рассказывал он нам о Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко, о Л. А. Сулержицком, В. И. Качалове, И. М. Москвине, Ф. И. Шаляпине, М. А. Чехове и других замечательных актерах, которые были для нас идеалом, образцом совершенства и чьи имена мы произносили с благоговением.

Ученица Е. Б. Вахтангова, ныне заслуженный деятель искусств РСФСР Вера Константиновна Львова, вела конспекты лекций и бесед нашего учителя. Мы с ней просмотрели эти записи и решили представить их на суд читателей.

Вот первая запись[[3]](#footnote-4).

Чтобы ответить на вопрос, что такое театр, нужно перечислить его, элементы. Первый из них — коллектив. Один гениальный актер — не театр, это монстр, чудо. Предпочитать одного хорошего актера хорошему театру — значит отрицать сущность театра, так как это понятие включает в себя понятие коллектива.

Второй элемент — зритель. Быть актером для себя самого, у себя в комнате (выражение Ф. Ф. Комиссаржевского) — значит иметь общение с богом, находиться в экстазе, но это не есть искусство театра, которое заключается в способности возбудить в себе чувство и заразить им зрителя, в умении чувствовать публику и вести ее за собой.

Третий элемент — актерское воспитание, благодаря которому актер сливается с коллективом и отсутствие которого кладет грань между ним и труппой. Эта грань напоминает ту, которая возникает между светским обществом и случайно затесавшимся выскочкой. Объединяющий элемент {42} коллектива — постоянство группы. Театр с постоянно изменяющимся составом не театр. Это антреприза. При таком условии он не приобретает своего лица и актер отдает ему все, что может, в течение шести месяцев, в то время как актер постоянного театра делает это в течение всей своей жизни.

Недостаток современной драматической школы заключается в том, что она преподает предмет ради самого предмета: дикцию, пластику, жесты и т. д. Эти предметы в театральной школе действительно нужны, но изучать их надо для усвоения их сущности. Можно не уметь выполнить пластическое упражнение, но нужно осознать душу пластики, фехтования и т. д. Это нужно актеру. Выполняя любое упражнение, он должен знать, для чего он это делает. На этот вопрос Евгений Богратионович не дает ответа, так как каждый сам впоследствии должен найти для себя этот ответ.

Несовременная школа выпускает отдельных специалистов — «любовников», «комиков», «героинь» и т. д. Современная школа должна выпускать группы актеров одинаково воспитанных, способных создать свой театр. Отдельный актер, попавший в чужую среду, гибнет, не находя ответа на свои запросы.

Школа вырабатывает актера. В отличие от нее, студия работает над пьесой и ищет форму ее воплощения. У нее есть автор, вдохновляющий собой — через режиссера — актеров. Готовую пьесу играют в театре.

В то время еще существовали гастролеры, и большинство театральных трупп бывало собрано антрепренерами из актеров, разных по своему воспитанию и художественным устремлениям. Евгений Богратионович, приводя различные примеры, показал нам разницу между такими театрами и театром ансамбля, в котором самая маленькая роль должна быть таким же художественным созданием, как и роль главная Он разъяснил нам, что такое творческий коллектив, объединенный единой школой и общими художественными устремлениями. Пути к созданию такого театра он видел в триединстве школа — студия — театр. В школе актер овладевает мастерством, в студии формируется как художник, в театре показывает результат своего творчества.

### Лекция о системе Станиславского

Система есть метод актерского воспитания. Система — это ряд непоколебимый законов творчества (свобода мышц, объект внимания, задача и т. д.).

{43} Поверьте, а потом вы убедитесь, что это так.

Во-первых, надо показать тот метод, благодаря которому актер убедится, что это так. Все учение есть способ, средство для достижения чего-то. Это «что-то» — абсолютная свобода!

Первое самочувствие на сцене — то, какое только что было в жизни. Необходима громадная смелость, чтобы не выйти из этого самочувствия Нужно отдаться во власть художественной натуры, которая сделает все, что нужно. Не надо ничего себе навязывать заранее решенного. Смелость — вот что нужно развивать в актере.

Все, что вы ни возьмете от жизни, — все приложится. В жизни чувство — это индивидуальное качество. Все чувствуют по-разному.

Если у актера не возникает чувств — нельзя их изображать. Если нет чувств, то и играть нечего. Надо позволять делаться той комбинации чувств, какая сама сделается.

Надо помнить, что:

1) человека нет без состояния;

2) состояния изменяются постоянно;

3) каждое состояние индивидуально. Жизненную комбинацию чувств подделать нельзя.

Третья часть системы — подход к роли, То есть актера надо выучить, и т. д. — это путь к подходу для роли.

На каждой репетиции надо давать материал для подсознания, но не переживать.

Суть системы Станиславского в том (это отличает ее от других систем), чтобы развить индивидуальность, темперамент, научить подходу к роли и т. д. Чувствовать хотение задач на сцене. Чувствовать правду, убирать ложь, оправдывать предлагаемые обстоятельства, общаться, быть в кругу. Артистичности, действию, свободе и т. д. — этому учит система.

Три вещи в системе не разрешены:

1. Артистичность — это способность уметь в любой момент зажечься материалом, который дает автор. Как достигнуть способности увлекаться по заданию — неизвестно.

2. Зерно. Как его найти — неизвестно.

Зерно — это та закваска, которая создает образ. Образ возникает тогда, когда у актера найдено зерно Нахождение образа — это то, чего мы не знаем. Как и что забрасывается во внутренний мир актера, никто не знает.

Когда я индивидуально подхожу к роли, я ищу зерно. Когда зерно найдено, надо на каждом спектакле брать его из той же области, но каждый раз обязательно брать.

{44} Но на каждом спектакле зерно должно быть несколько подновленным.

Иногда зерно приходит от внешней формы роли. У каждого актера подход к нахождению зерна разный. Нужно верить, что, выйдя на сцену в костюме и гриме, я не могу быть «я», нужно, чтобы получалась новая комбинация внутренних и внешних свойств.

3. Как позволить себе на сцене стремиться к выполнению задачи, не нажать и ждать, когда придет это стремление, — это неизвестно.

Может быть, путь к этому — развитие смелости. Система — это ряд методов, которые ведут к результату, то есть к овладению актерским мастерством, к развитию творческой фантазии, свободы, этики, эстетики и т. д.

Важный результат системы — познание самого себя. Система хороша тем, что черпается из настоящего искусства. Актер, придя в искусство, должен быть хорошим человеком. Дело не только в том, чтобы, к примеру, не смеяться на сцене, не отвлекаться по пустому перед спектаклем, — надо быть внутренне чистым.

Войти в искусство — мы можем только хорошими. Этому надо верить. Это значит: я вхожу в театр, и я буду с открытой душой делать вот что.

Актеры — люди от искусства, значит — они особенные.

### О задачах школы

Оправдание драматических школ в сознавании сущности проходимых предметов. Это нужно для того, чтобы учиться творить.

В чем творчество актера? В богатстве души и способности актера показывать это богатство.

Ложь на сцене возникает при отсутствии веры. Школа должна воспитывать способность верить в то, что со мной это может произойти.

В школе нужно научиться создавать условия, при которых можно творить. Что это значит — творить? Искусство существует, в тот момент когда происходит этот процесс. Искусство актера не овеществляется. Почему же говорить чужие слова — творчество? И почему актер должен быть в творческом состоянии, чтобы говорить чужие слова? Потому что на сцене все неправда, и актер должен выработать в себе способность принимать ее на веру, как правду.

Процесс претворения сценической лжи в художественную правду — творческий процесс.

{45} Игра в новые отношения — игра на сцене. В буквальном смысле верить нельзя. Надо иметь способность путем творческого воображения принимать ложь за правду, надо уметь возбуждать в себе новое отношение к происходящему на сцене.

Вера в буквальном смысле была бы не творчеством, а болезнью, галлюцинацией.

Смех не по существу у актеров на сцене возникает от неумения серьезно относиться к заданному положению. Надо, чтобы сценическая ложь не мешала быть серьезным, не развлекала.

В жизни объект — причина отношения, а на сцене — я сам вызываю в себе нужное отношение. Наивность детей утерялась взрослыми. Ребенок устал играть. Значит, устал творить новые отношения. Ребенок наивен, поэтому он так серьезно творит новые отношения.

Быть серьезным — значит знать, что я делаю важное дело. Актер, серьезно творя новые отношения, становится наивным. На сцене неприятно сказать натуралистическую правду, разрушающую художественный вымысел, так как это не творческий момент. Зритель верит в то, во что верит актер.

Художественный театр первый нарушил обветшалые традиции: посадил актеров спиной к зрителю, создал обстановку, верно характеризующую место действия, нашел новый тон ролей, лирический или драматический и т. д. Художественный театр нашел новые принципы декорации, шепот, ритм.

Но теперь в Художественном театре новый штамп — чеховский. Некоторые пьесы — «Росмерсхольм», «Каин» — нельзя играть по-чеховски, там не нужны подробности, там символика. На сцене нужно оставлять больше места для фантазирования актера и зрителя. Актер должен авторское сделать своим.

В чеховских вещах нужно поверить, что актер — злоумышленник, а в «Росмерсхольме» характерности не нужно, там не нужно зерна.

Актер должен сделать условия и слова автора своими.

Авторское положение можно сделать своим, когда это для меня правда.

Хороший актер без рисовки принимает план режиссера сразу и на деле ищет правду. Актер не должен говорить режиссеру: «Мне не нравится» — он обязан принимать форму, которую ему дает режиссер, и искать способа ее выражения.

Так вырабатывается способность актера оправдывать форму.

{46} Каждый театр ищет свою форму.

У хорошего автора — все в пьесе правда. Автор пишет пьесу всегда для чего-нибудь. Чехов душой вынашивал свои пьесы. Ибсен особенно глубоко вскрывал психологию своих героев.

Надо уметь вскрывать подтекст ролей, чувствовать линию их действия.

Автор дает структуру пьесы и роли.

Группа актеров берет эту структуру, вскрывает задачи, то есть «оголяет» пьесу, определяет ее главное действие, проводит красную линию сквозного действия, добирается до сверхзадачи, иными словами до того, ради чего пьеса написана.

Кроме того, необходимо определить, что является случайным в пьесе.

Пьеса — это ряд оправданий, сделанных автором. Для актера — «сделать правдой» не есть сделать жизненно, а сделать по законам жизни.

### О сверхзадаче[[4]](#footnote-5)

В каждом произведении есть та изюминка, которая заставила поэта написать это произведение. У Чехова — тоска по красивой жизни, у Толстого — самосовершенствование. Эта изюминка и есть сверхзадача.

Актер должен понять сверхзадачу поэта.

Выполнение сверхзадачи и есть сквозное действие. Если найдена сверхзадача пьесы, надо по ней вести роль.

Может быть маленькая задача. А если сделать задачу глубже? Тогда мое «я» будет звучать сложнее, значительнее.

Чем глубже копаешься в задаче, тем ближе подходишь к центру, который и есть сверхзадача.

Надо доходить до глубочайшего душевного сверхцентра, который объемлет собой все. От выполнения этой глубочайшей задачи и получится настоящая игра.

### О слове

Фразу надо вначале расчистить грамматически. Надо все договаривать, но какие-то слова выговаривать любовно.

Через любимое слово надо пропускать чувство.

Не надо красить ближайшие слова, а идти по линии действия.

{47} Дикция, звучность голоса должны быть поставлены на гласные.

В стихотворении, если добиваться пения или красить слова и фразы, не будет внутреннего смысла.

При разборе текста надо идти сначала от мысли, находя наиболее важные слова.

Надо давать верное значение слову — тогда придет чувство.

Для начала надо рассказать отрывок грамматически хорошим слогом — за этим пойдет чувство.

Бледная речь — от того, что перечисляют одни факты, не имея ничего за спиной.

Когда получается бледная краска, надо обратиться к компасу — сквозному действию.

Форте — это не есть громко, это есть не пиано. Пиано, пианиссимо должно быть основано на звуке голоса, а не на шептании.

Пианиссимо — лениво рассказывать о том, что было.

Пиано — выделять то, что понравилось.

Форте — утверждать, уверять, что так и было.

Фортиссимо — спорю.

Форте-фортиссимо — запрещаю.

Желание пропустить фразу «просто» не будет простотой — это будет бледно.

Есть простота бедной фантазии и богатой. Хороша вторая, тогда передается внутреннее содержание, а не голая форма.

Надо полюбить отдельные слова и через них передавать мысли. Тогда будет красочно, интересно.

Необходимо создать привычку сразу определять важные слова, а не делать это механически.

Когда мысль будет сосредоточена только на одном или двух словах, остальные будут лишь относительно ударными.

Правильно сказать мысль нельзя без того, чтобы не окрасить ее чувством.

В каждом слове можно выявить не только звучность, но и мысль — то есть чувство.

Надо развивать регистр густых звуков.

Надо научиться во всем находить прекрасное — в слове, в звуке.

Актер всегда должен пользоваться словом так, как Чехов пользовался пером и чернилами. Напевность речи надо заменить любовью к слову, любовью к звукам.

В декламационной фразе всегда должно быть соответствие с музыкальной.

{48} Домашнее упражнение: подыскать фразу, красиво ее произнести, подыскать разные подтексты к «да», «нет», «но».

Надо владеть гласными. У нас нет бодрого «а», минорного «а», полного «а», шутливого «ба», грозного «ба», лирического «ба», «га», «да» и т. д. Их надо непременно упражнять.

Слово можно сделать очень значительным от паузы: «Я… тебя… проклинаю».

Ритм зависит от внутренней логики. Когда нет ритма, ничего нельзя понять — нет логики. Бодрость может и должна быть на медленном ритме; только в каждом слове, в каждом звуке должна быть бодрость.

В большом театре нужно во много раз больше нерва, твердости, рисунка и так далее, чем в студии.

Чтобы один звук не заглушал другой, надо время, для этого необходимо найти нужное самочувствие.

Надо оправдывать остановки речи.

Надо полюбить душу слова.

Медленность должна быть потому, что мы начинаем любить гласные. Медленность и раздельность слов необходимо мотивировать и оправдывать внутренним чувством.

Нужно сообразовываться с вибрацией, чтобы один звук не находил на другой. Отсюда тембры, звучность голоса.

Чтобы не было крика — надо, чтобы гласные звучали и летели.

Правильное чувство, правильную интонацию находят от ошибок, иначе будет зажим.

Что надо делать, когда боишься говорить? Надо сейчас же перевести себя на нужную мысль и все старание положить на передачу ее.

### О подготовке к спектаклю

Перед началом спектакля надо «загримировать душу», то есть приготовить ее.

Гримирование и переодевание должно быть сосредоточенностью (Сальвини приходил в театр в 5 часов. У него целый огромный процесс подготовки к спектаклю перед его началом.) Этого надо добиваться и тренировать себя в этом направлении.

С какой точки зрения меня сегодня интересует сквозное действие, задачи, план, партитура моей роли. Это очень важно и возможно только после определения — какой я сегодня.

Если, например, я сегодня почему-либо не могу играть, необходимо проанализировать себя, заглянуть внутрь, поговорить со своим «артистом», {49} оговориться с ним — ну, дай только задачи, подавай только мысль, но правильно выражай, что надо. Так можно подвести свое актерское чувство к тому, что требуется. Этот процесс необходимо тренировать и сделать привычкой, проделывать его перед каждым выступлением.

### О чувстве правды

Все, что делается на сцене, должно быть убедительным.

«Правдолюбие» — вызывает доверие.

«Истина страстей» — вызывает веру.

Момент увлечения в сценическом состоянии, когда актер почти забывает, что он на сцене, — и есть момент веры, правды.

Есть правда маленькая и большая.

«Сижу и ковыряю стол» — маленькая правда, но она нужна нам как переход к большой правде.

Психологическая, внутренняя правда — это большая правда.

Такая внутренняя правда подсказывает многое жизни тела.

Правда это то, во что я в настоящую минуту верю.

Когда ложь театральных событий становится для актеров правдой — это и есть сценическая правда.

Один из самых больших врагов сценической правды — штамп, наигрыш.

На многих сценах узаконилась ложь.

Есть сценическая ложь, которая уже стала «правдой», — она-то и опасна.

Например: выбежал актер на сцену, публика хлопает, он раскланивается.

Это стало вроде бы правдой — но это ложь.

Никогда не надо задавать себе непосильных задач, ибо они-то и ведут к неправде.

Есть два пути к правде.

Во-первых, можно случайно напасть на правду, потом осознать ее, то есть почувствовать.

Во-вторых, можно взять какое-нибудь действие и логически оправдать его. Тут чувство правды должно явиться тем контролером, который удерживал бы от лжи и не позволял бы насиловать правду.

Но одна техника не дает возможности действовать правдиво — тут необходимо развитие в себе чувства правды, ощущения, где кончается правда и начинается ложь.

Это должно быть доведено до максимума. Иногда актеры очень боятся фальши и ничего не доносят до зрителя.

{50} Боясь лжи, не доходят до правды.

Тут непременно надо наиграть, только тогда поймешь и осознаешь границу правды.

Тут и должен действовать регулятор, который покажет нужную границу правды. Каждый раз эта граница будет новая.

Итак, недоигрывать нельзя, ибо правда ищется смелыми штрихами. Если актер во что-то поверил сегодня — это не значит, что он должен в это же поверить и завтра.

Подготовляющим моментом чувства правды является наивность актера, похожая на наивность ребенка.

На завтрашней репетиции или спектакле чувство правды должно контролировать действие заново.

Правда физическая легче, ее легче зафиксировать, но надо связать с ней внутреннюю правду.

Начинать надо с физических задач.

Выполнять их надо в точности, иначе не будет правды.

Чтобы природа актера поверила, нужно какое-нибудь обоснование, а то, что придет к актеру инстинктивно, придет из подсознания.

### О театре

Чтобы быть актером, надо, во-первых, владеть волей.

Волю расшатывает отсутствие дисциплины, нечувствование сцены.

Нужно чувствовать коллектив.

Надо все до конца показывать и до конца доделывать.

Искусство актера — в умении подвести себя к тому, что надо будет дать, в умении выявить нужное.

Самое важное выработать в себе выдержку, спокойствие.

Постигать это надо выдержкой в народных сценах.

Если в действии надо подойти к чувству, надо сначала разобрать физические действия.

Надо мочь разбирать и играть схемы ролей (Гамлет, Отелло и т. д.).

В искусстве все должно быть сделано, подготовлено.

У идеального актера должен быть идеальный порядок.

К внутреннему напряжению можно подойти, только пережив всю гамму чувств своей роли.

Если человек хочет героического репертуара, прежде всего надо воспитывать свою душу, голос и т. д.

Творчество — наивысшая сосредоточенность.

{51} Когда вся натура целеустремлена — тогда достанет энергии для настоящего творчества.

Без действия ничего на сцене не принимается. Когда человек живет пассивно, он не может передать свои чувства.

Необходимо уметь давать каждому чувству исход, то есть действовать, а не жить в себе.

Начинать надо с физического действия, определить, какая это вещь, куда ее надо поставить, для чего; какой сегодня день и т. д.

Все это свяжется между собой, если будет проделано в определенном ритме.

Как заставить себя действовать?

Предлагать себе то, что манит волю.

Понять в искусстве — значит почувствовать.

Все упражнения необходимо доводить до самого конца и только тогда переходить к других.

# **{****52}** Занятия мастерством А. А. Стахович. Студийная вечеринка. Первые испытания. Наконец роль!

{53} Сам Вахтангов с нами, новичками, занимался мало. К этому времени у него была подготовлена группа преподавателей по системе из старших студийцев. С нами вела первые занятия удивительно умная, серьезная и внимательная Ксения Ивановна Котлубай.

Первое упражнение, которое я проделал, было освобождение мышц. Чтобы поймать ощущение свободы мышц, мы поочередно напрягали, освобождали и расслабляли различные мускулы своего тела.

На лекциях по системе Вахтангов показывал нам упражнения на беспредметные действия. Не имея в руках ни иголки, ни материи, он шил, и мы верили этому и восхищались выразительными подробностями этого действия. Когда он брал воображаемую материю, встряхивал ее, примерял, складывал, мы чувствовали ее вес и форму, было совершенно ясно, какую вещь он шьет. Воображаемая нитка продевалась в иглу так естественно, что на расстоянии казалась настоящей. Шил он мелкими стежками, по-портновски, материя двигалась, и по мере того, как сшивалась, он выбирал для шитья новую позицию, затем следовали заключительные узлы, нитка откусывалась, и вещь была готова.

Как я писал выше, я видел Радина в «Хорошо сшитом фраке», где он, играя портного, шил так мастерски, что вызывал аплодисменты зрительного зала. Но, хотя он и пользовался настоящими предметами, у него все же не было той артистической законченности, которая была у Вахтангова.

Затем Вахтангов показывал, как причесывается женщина. По тому, как он садился у воображаемого туалета, как смотрелся в зеркало, было понятно, что вечер окончен и ей пора готовиться ко сну. Усталой рукой он вытаскивал воображаемые шпильки из воображаемой прически и клал их в рот, затем движением головы разбрасывал пышные волосы по плечам, разглядывал их и, взяв гребень, начинал плавно расчесывать. Иногда гребень застревал, приходилось выдирать волосы, освобождать расческу от пучка спутавшихся волос и осторожно класть его на стол. Наконец, волосы собраны на плече, разделены на три части и начинается плетение косы. В кончик ее вплетается ленточка, легко наматывается на палец, и коса отбрасывается на спину. Шпильки кладутся в вазочку, можно идти умываться, захватив с собой пучок вырванных волос.

{54} Потрясающий своей правдой и верой в то, что делаешь, этюд!

Вспоминаю об А. А. Стаховиче, которого Вахтангов пригласил в свою студию преподавать «хороший тон». Уроков Стахович дал мало, всего два или три, но его колоритная фигура произвела на нас своеобразное впечатление.

О нем ходили всякие забавные слухи. Старший в аристократической семье, бывший адъютант великого князя Сергея Александровича, убитого в Москве, русский военный атташе в Париже и Лондоне, Стахович, увлекшись театром, вышел в отставку в чине генерал-лейтенанта и сделался артистом МХТ. Я видел его на сцене во Второй студии МХТ в «Зеленом кольце» в роли дяди Мики. Как артист, он не привлек внимания, но в роли arbiter elegantiarum — знатока «хорошего тона» — он был безупречным.

Для того чтобы привезти Стаховича в студию, пришлось долго искать сани — это тогда было большой редкостью. Наконец маленькие нарядные сани, запряженные рысаком, привезли Стаховича, и кучер с большим ватным задом накрыл лошадь попоной в ожидании конца урока.

Стахович, поднявшись по лестнице, снял шубу, большие ботики с овальным верхом и, бодро выпрямившись, вошел в фойе Мансуровской студии. На нем была изящная визитка, ботинки на пуговицах, со светлым верхом, в руке монокль, который он изредка вставлял в глаз. Фигура у него была красивая, плечи массивные и хорошо развернутые, седеющая голова гордо поднята. Было в нем что-то львиное — действительно, у тепло натопленной печки грелся «светский лев». По-видимому, у него дома печи топить было нечем, и позиция у большой кафельной «голландки» была для него самой желанной. Он стоял, прислонясь к ней спиной, иногда подбрасывая монокль в воздух и ловя его ловким движением брови. Он закладывал руки за спину и покачивался, ни на минуту не прерывая легко бежавшей речи.

Вот что мне удалось запомнить. Основой хорошего тона Стахович считал полную свободу в поведении. С его точки зрения, свободны в этом были только аристократы и… крестьяне. Аристократы благодаря знаниям правил поведения, крестьяне благодаря неведению об их существовании. Больше всего грешит против правил интеллигенция, которая что-то слышала о них и делает вид, что знает.

{55} — Например, — говорил Стахович, — если у человека, знающего правила «хорошего тона», развязался шнурок на ботинке, то он, не прерывая разговора, поставит ногу на стул и, не стесняясь, завяжет его, в то время как несчастный интеллигент будет мучиться, отворачиваться, искать укромного места и, краснея, где-нибудь в углу, кое-как завяжет узел шнурка. Не зная, куда девать руки, интеллигент кладет локти на стол, создавая одно из самых отвратительных нарушений манеры держать себя в обществе.

Человек «хорошего тона», входя в какое-нибудь общество, должен несколько задержаться при входе, оправдывая эту задержку протиранием пенсне или поправлением прически и т. д. В это мгновение он составляет план действий. Например: сначала подойдет к хозяйке, поздоровается с ней, затем ограничится общим поклоном и отойдет к группе своих близких знакомых.

Стахович держал себя так, что мы невольно чувствовали себя сидящими в светской гостиной. Он не мог сказать ничего грубого, все было облечено в изысканную форму, и даже его печальный каламбур — «Раньше я был очень богат, а теперь стал очень небогат» — звучал беззлобно, без сожаления о прошедшем. Мягкий и плавный жест его белых аристократических рук как бы подчеркивал, что он отбросил мысль о ценности богатства в данный момент (очевидно, и в этом тоже был «хороший тон»).

На вопрос о том, что самое трудное в «хорошем тоне», он ответил:

— Обед у посла. Я бы сейчас, пожалуй, уже не смог, наделал бы много ошибок. Да… Забыл.

Затем он перешел к практическим упражнениям:

— Вот вы на балу. Пригласите даму танцевать.

После того как мы все нерешительно посмотрели друг на друга, встал наш главный герой, красавец Ю. А. Завадский. Легким движением он поправил свои длинные кудри (тогда это было так!), одернул длинную, сшитую из белого одеяла с красной каймой артистическую блузу, оттопыренные карманы которой были полны тонко очинёнными карандашами (с карандашами он не расстается и сейчас) и записными книжками, подошел к одной из студиек и пригласил ее танцевать. Девушка встала, взяла Завадского под руку, и он повел ее к двери, за которой шел воображаемый бал. Перед дверью {56} он остановился, пропустил свою даму вперед и вышел вслед за ней.

— Недурно, — сказал Стахович, удивленно разглядывая красный узор на блузе Завадского (костюмы наши в то время с точки зрения «хорошего тона» оставляли желать много лучшего!) — Вы сделали только одну ошибку: если вы ведете даму под руку, надо идти в дверь первым. Вот если вы шли просто, то тогда вы должны были бы пропустить даму вперед.

Тут уж мы осмелели, пробудилась активность и начались общие упражнения. К сожалению, Стахович вскоре заболел, уроки прекратились, а потом мы узнали, что он повесился на кухне в своей квартире.

Однажды мне поручили привезти в студию два мешка картошки. Мне следовало, взяв ручные салазки, отправиться по указанному адресу и на этих салазках тащить мешок по улицам. Я возмутился: таскать картошку — ведь это же унизительно для будущего героя-любовника, каким я себя считал. Но, узнав, что картошка нужна для студийной вечеринки и что женская часть студии будет печь из этой картошки пироги, я «остыл» и к назначенному сроку выполнил поручение.

Вечером собрались принаряженные студийцы, а один из них — Юра Серов, сын художника В. А. Серова и внук композитора — появился даже в смокинге с белым цветком в петлице. В жарко натопленном фойе на большом столе стояли пироги из картошки и чай, увы, без сахара. Пришел Вахтангов, и вечер начался.

Когда чай был выпит и пироги съедены — они показались всем, а в особенности мне (ведь это я доставил картошку!) очень вкусными, раздались звуки рояля, и все закружились в танце. Затем музыка смолкла, и оживленные разгоряченные молодые люди перешли в фойе. Там поэт П. Г. Антокольский (он учился в студии в то время и впоследствии довольно долго работал в Театре имени Евг. Вахтангова), читал свои новые стихи. Павел Григорьевич читает звонким голосом, темпераментно, сам волнуется и захватывает слушателей. Его любят и просят читать без конца, называя то одну, то другую его вещь.

{57} Затем мы просим нашего студийца А. М. Азарина показать духовой оркестр. Он, выстукивая по оконному стеклу, как по барабану, очень смешно изображает военный оркестр, идущий по улице. Азарий Михайлович Азарин перешел вскоре во Вторую студию, а затем — в Первую студию МХТ, которая впоследствии называлась МХАТ 2‑й, и стал ведущим актером этого театра.

Талантливый Юра Серов под смех и аплодисменты пародирует походку, манеру держаться, говорить некоторых из старших студийцев.

Евгений Богратионович в хорошем настроении, нарядный, смотрит на всех веселыми глазами. Он садится к роялю и начинает импровизировать. Его просят спеть. Он поет песенку кинто: сидит ленивый кинто, ему нечего делать, и он заунывно поет о том, что проходит перед его глазами.

Вот одни меринблюд идет…  
Вот другой меринблюд идет…  
Вот третий меринблюд идет…

И так долго, долго, пока не кончает:

Целый караван меринблюд идет.

Мы хохочем и горячо аплодируем. Он исполняет очень смешные песенки на стихи Н. Агнивцева о мадам Сантуцце, о влюбленном негре и негритянке, которые назначили ночью свидание и так слились с темнотой, что не смогли найти друг друга.

Затем весело поет пародию на шансонетку:

У Нины на камине  
Огромный фермуар.  
О, боже, за что же  
Ей подарил гусар?  
У Маньки на коленке  
Огромнейший рубец.  
О, боже, за что же  
Ее вкусил подлец?

Наконец Евгений Богратионович переходит в маленькое фойе. Он садится на диван, все рассаживаются возле него, и вновь начинается беседа о театре, прерываемая смехом и шутками. Часа в три Евгений Богратионович, отвечая на наши просьбы не уходить, говорит:

{58} — Уходить с вечера надо тогда, когда тебя еще просят остаться.

После его ухода мы еще долго танцуем, беседуем, смеемся, как того требует неугомонная молодость.

Наша труппа, побывав на гастролях в городе Веневе, привезла оттуда кое-какие продукты, и мы решили организовать студийную столовую Первые дни столовая кое-как разнообразила меню, но через несколько дней продукты, естественно, иссякли, и единственным блюдом в ней стала ржаная каша или, как мы ее называли, — ржа, сваренная на воде, без масла и соли. Есть ее было довольно трудно, но наша маленькая столовая была полна и во время обеда превращалась в подобие студийного клуба.

Здесь некоторые старшие студийцы позволяли себе откровенные разговоры, и я понял, что за время отсутствия Вахтангова, который тогда болел, студийная атмосфера начала разлагаться. Некоторые студийцы почувствовали себя завершенными, все умеющими актерами и считали, что им тесно в маленькой студии, что им нужен театр с большой сценой и зрительным залом. Они считали себя более авторитетными в вопросах искусства, чем их товарищи, их тяготила спаянность коллектива и необходимость считаться с мнением тех, кого они считали малоодаренными. Все это происходило, как мне кажется, главным образом из-за отсутствия самого Вахтангова.

Художественный совет студии раскололся на две части. Каждая считала себя настоящим советом, вывешивала на доске свои объявления, требовала признания — словом, атмосфера стала напряженной и неприятной. Нам читали письма Вахтангова, обращенные к недавно поступившим, в которых Евгений Богратионович напоминал, что мы еще не имеем права решать дела студии. Совет также получил письмо Вахтангова, но содержание его нам было неизвестно. Сущность разногласий между членами совета мне была непонятна, но для меня вопрос был прост: я хочу быть там, где Вахтангов и моя преподавательница Ксения Ивановна Котлубай.

По возвращении из больницы Вахтангов устроил собрание студии, на котором горячо и взволнованно говорил об искусстве. Было видно, что он глубоко, по-настоящему страдает {59} от раскола студии, от того, что вера в его учеников может быть поколеблена.

Любовь к Вахтангову растопила сердца, и ему удалось добиться объединения. Закончилось собрание тем, что взволнованный Евгений Богратионович, показывая на стенные часы, сказал:

— Теперь три часа. Через три года меня не будет.

Затем он ушел.

Мы остались подавленные его страшным пророчеством. Никто не мог поверить, что молодой Евгений Богратионович может скоро уйти от нас.

В объединенной усилиями Вахтангова студии началась подготовка к открытию Народного театра у Каменного моста, в котором должны были идти спектакли студии.

Здесь я получил свою первую роль. Это была небольшая роль полицейского в одноактной пьесе Грегори «Когда взойдет месяц».

Вот ее сюжет. Полиция ищет известного ирландского революционера, борющегося за свободу Ирландии. Один из полицейских ловит его, но революционеру удается пробудить в ирландце-полицейском национальное чувство, и он помогает ему бежать.

Роль старшего полицейского (ирландца) исполнял Л. А. Волков, революционера Н. О. Тураев, полицейского, преданного англичанам, — Л. В. Баратов, третьим полицейским, произносившим всего несколько фраз, был я. Ввели меня в спектакль с одной репетиции сами исполнители, и я начал играть, предоставленный самому себе. Репетиция происходила в фойе, декорацию я увидел только на спектакле. Все это напоминало тот случай, когда человека, чтобы выучить плавать, бросают в воду на глубокое место, надеясь, что он сам выплывет. Меня загримировали, я надел костюм полицейского — плащ и кепи, — и мы с Баратовым из люка поднялись на сцену, изображавшую набережную. Смысла происходящего я не улавливал и лишь старался услышать конец реплики партнера, чтобы не пропустить свой текст.

От этого первого выступления у меня осталось впечатление, что я более или менее владел собой и во всяком случае ничего не напутал. Но как играли мои партнеры и как воспринимала пьесу публика, — все это было как в тумане, осталось только чувство, какое бывает, когда удачно перейдешь {60} по узкому качающемуся бревну через глубокий овраг. Партнеры оценили мою игру покровительственно: «Молодец, ничего не напутал», — но удовлетворения я, естественно, никакого не получил.

На втором спектакле я уже был гораздо спокойнее, но мной овладела какая-то вялость, руки и ноги как свинцом налились, но, хотя я опять ничего не спутал, удовлетворения от «творчества» снова не получил.

Только через несколько спектаклей я начал понимать, хорошо ли прошла сцена и как слушал ее зрительный зал, было ли тихо или слышался кашель. Но опять-таки творческого наслаждения от пребывания на сцене, о котором я слышал от своих товарищей, я не получил. Мне никак не удавалось преодолеть какую-то апатию и тяжесть в руках и ногах. Я с удивлением вспоминал первое пребывание на сцене в день экзамена, когда мне было так легко и приятно во время этюдов.

Никаких замечаний по поводу моего исполнения я не получал и приписывал это тому, что, видимо, моя природная не которая медлительность удачно контрастировала с энергичным поведением обоих других полицейских. От этого, вероятно, получился образ человека, уставшего от ночного обхода и только мечтавшего о том, чтобы где-нибудь прикорнуть.

Среди одноактных пьес, составлявших спектакль, был «Вор» Октава Мирбо. … В квартиру богатого буржуа влезает через окно вор. Но это вор необычный, вор-джентльмен: он во фраке и белом галстуке (его играл Б. И. Вершилов), его сопровождает лакей (его играли в очередь А. М. Азарин и Л. В. Баратов) с изящным чемоданом, в котором находятся инструменты для взлома. Хозяин (Ю. В. Серов) просыпается, ловит вора и посылает за полицией. Он удивлен необычным видом вора и начинает расспрашивать, кто он такой. Вор оказывается светским человеком; он бывает в том же аристократическом клубе, к которому принадлежит хозяин, и у них много общих знакомых. В завязавшейся беседе вор очаровывает хозяина остроумием и манерами. Хозяин велит подать вино и завязывается непринужденная болтовня, в которой гость знакомит хозяина с последними светскими новостями. Когда с большим опозданием приходит полицейский, хозяин уже позабыл, зачем он его позвал. Полицейский рвется арестовать вора, за которого он принимает хозяина (ему, конечно, {61} не приходит в голову, что вор — это джентльмен во фраке). Хозяину приходится извиниться перед полицейским за напрасное беспокойство и дать на чай. Полицейский, ничего не понимая, уходит.

Однажды, на выездном концерте, основной исполнитель роли полицейского заболел, и мне пришлось без репетиции экстренно его заменить. Теперь я уже решил сыграть усердного полицейского, готового без раздумий схватить того, кого ему укажут. Рисунка роли основного исполнителя я не знал и поэтому стал, как мог, приспосабливаться к происходящему на сцене. Запыхавшись, я вбежал в комнату и, решив, что хозяин дома — человек во фраке, откозырял ему и спросил, где вор. Не получив ответа, приготовился схватить хозяина, но, поняв, что человек в пижаме здешний, я стал искать, куда бы мог спрятаться вор, даже заглянул под диван. Когда хозяин стал уверять меня, что произошло недоразумение, я, согласно принципу полиции никому не верить, стал подозревать хозяина, но после хорошей мзды подобрел и ушел в прекрасном настроении. Во время этой сцены зрительный зал много смеялся, у меня было такое ощущение, словно меня куда-то уносит, и я ушел со сцены радостный и счастливый.

После этой экспромтом сыгранной роли ко мне как к актеру отношение изменилось; за мной стали признавать некоторые способности. Сам я, сравнивая роли двух полицейских, с которых началась моя артистическая деятельность, пришел к выводу, что в первом случае я на сцене старался говорить текст, а во втором — все время был занят делом, текст для меня стал естественным, апатия и тяжесть в руках и ногах исчезли. Значит, для того чтобы обрести верное ощущение на сцене, нести правду роли и получать удовлетворение от творчества, нужно быть занятым делом. Так я на заре моей актерской деятельности на практике познал один из основных принципов системы Станиславского.

# **{****62}** Третья студия МХАТ Раскол. Н. Симонов и Б. В. Щукин держат экзамен. Отрывки. «Пир во время чумы». Замечания Вахтангова. Вахтангов — актер. Зарплата Евгения Богратионовича. «Покинутая». «Литература». «Понимать на сцене — значит сделать». «Принцесса Турандот» Шиллера. С. М. Волконский. «Чай и сахар». В. Э. Мейерхольд. Рыцарский темперамент. К. С. Станиславский. «Начнем с походки и дикции». Поклоны. Плащ. Борьба. Лестница голоса. «Пророк». «Юлий Цезарь».

{63} Весной 1919 года половина старших студийцев (среди них были Ю. А. Завадский, Л. А. Волков, Ю. А. Серов, Б. И. Вершилов, П. Г. Антокольский, Е. А. Алеева и другие) заявила о своем уходе. Спектакли распались. Да и кроме того, так как Народный театр находился в стороне от населенных кварталов и посещаемость в связи с этим была небольшой, он прекратил свое существование.

Но закрытие театра не означало закрытия студии. В том же 1919 году и в следующем, 1920‑м, вместо ушедших влились новые силы из студий, в которых преподавал Вахтангов. Был объявлен прием, давший очень талантливое пополнение. Пришли из Мамоновской студии О. Н. Басов, И. М. Толчанов, О. Ф. Глазунов, Е. В. Ляуданская; из Шаляпинской — Р. Н. Симонов, М. Ф. Некрасова. Н. П. Яновский; из студии Гунст — В. В. Балихин, В. А. Попова; из киностудии Чайковского — А. Д. Козловский, В. Ф. Тумская, Н. М. Горчаков. Были приняты по экзамену Б. В. Щукин, Ц. Л. Мансурова, И. М. Кудрявцев, Т. М. Шухмина. Н. П. Русинова, Л. П. Русланов, А. О. Горюнов, В. И. Москвин, М. Д. Синельникова, А. И. Ремизова, Е. Г. Алексеева и многие другие.

Мы стали называться Третьей студией МХТ.

Мне запомнилось, как держал вступительный экзамен в студию Р. Н. Симонов. Он читал стихотворение Василия Каменского «Перс с коврами». Перс ходит по дворам и торгует коврами. Его не покидает мысль о любимой девушке, ради которой он ведет трудную скитальческую жизнь вдали от родных мест. Для Симонова это стихотворение было полно драматического содержания. Бродячий торговец стоит посреди двора и, зазывая покупателей, нараспев расхваливает свой товар. Но ни одно окно не отворяется, коврами никто не интересуется, и невеста так же далека от него, как была раньше. Он снова пробует хвалить свой товар, но голос его звучит уже не так бодро: очевидно, никакой надежды продать свои ковры в этом дворе у него уже нет. Он сдерживает готовые набежать слезы и уходит. Уходит, полный надежды, что ему повезет в следующем доме. По мы знаем, что счастье далеко от него, что в другом дворе повторится то же самое. Р. Н. Симонов создавал великолепный образ несчастного, но не теряющего надежды человека. Впоследствии он с этими стихами не расставался долго, с огромным успехом читая их с эстрады в концертах.

{64} Б. В. Щукин на одном из занятий показал церковного певчего, лениво поющего на клиросе «господи, помилуй». Ему скучно, к тому же к нему привязалась муха. Не переставая петь, он отгоняет ее. Но муха неотвязно кружит вокруг него. Тогда, продолжая петь, он начинает ее ловить. Наконец муха поймана, он прислушивается к тому, как она жужжит в кулаке, затем, все так же не переставая петь, с наслаждением отрывает ей крылья и бросает, облегченно заканчивая «господи, помилуй».

Все это Щукин делал мастерски и с огромным юмором.

Студия ожила, наливалась силами, вновь зазвучали ее этические принципы, развернулась учеба, вернулся здоровым и начал работать Евгений Богратионович.

Вот часть замечаний Вахтангова после просмотра отрывков, приготовленных новыми студийцами.

*1920 год. 6 марта*.

Отрывки из «Росмерсхольма» Ибсена. Роомер — И. М. Толчанов, Кроль — О. Ф. Глазунов.

Я ничего не понял. У Толчанова — холодок, маска не только лица, но и души. Вы угоняете свой темперамент куда-то в пятку. Ведь когда сдерживают темперамент, он идет все выше и выше. Все дело в том, что вы не знаете, в чем дело. Кроль — друг, ведет себя очень вежливо. У Глазунова все одна краска. Когда Ребекка уходит, он становится другим: «теперь давай разговаривать».

«Я пришел заставить его отказаться от Ребекки». Вас должен волновать успех или неуспех своего дела. Вы не следите за получаемым результатом. Сначала мне надо узнать кое-что. Начинаю выспрашивать. Это было? Ага — теперь мне все ясно. Видишь ли, первый раз она пришла и сказала мне то-то, второй раз — то-то. Кроль следит, вот Росмер заколебался. Жду — ведь я открыл ему глаза. Окончательного результата не ожидая никак. Неживой разговор, нет обмена мыслей, нет человеческой живости, нет кусков, задач. У Толчанова получается старец.

Так подробно вскрывает Вахтангов в своих замечаниях внутреннюю жизнь Кроля и подсказывает ему линию человеческого, а не актерского действия. Для нас становится ясным, что без желания достигнуть цели, без понимания важности для себя затеваемого дела нет подлинного действия. Без обмена мыслей нет борьбы за достижение своей цели. В этом {65} обмене мыслей необходимо понять, ради чего высказывает свою мысль партнер, и отвергнуть ее в противоборстве мнений. Надо неустанно следить за получаемым результатом — такой вывод делаем мы из замечаний Евгения Богратионовича.

*24 марта*.

Водевиль «Спичка между двух огней». Т. В. Берви, А. Т. Дорохина, И. М. Кудрявцев.

Берви и Дорохина — в ваших средствах сыграть эти роли. Кудрявцева можно принять только в тех местах, где он веселится сам, а не изображает веселье. Так как вы торопитесь, боитесь, не четки — ничего нельзя и требовать. Играйте в исполнительном вечере так, как есть, в ближайшее воскресенье. Не надо мастерства, надо только веселиться по-настоящему.

Вообще на нашу сцену смотрите как на опытную сцену.

*2 апреля*.

Сценка «Канун Нового года». Н. И. Сластенина и В. Н. Белянкин.

Я буду доволен, если увижу в отрывке, что вы пользуетесь свободой мышц, сосредоточенностью, вниманием, хотя бы в ущерб отрывку. Это так и должно быть. Эта вещь мне нравится. Ее можно играть замечательно. Это хорошо как упражнение. Тут можно быть свободным. Это диалог. Искусство диалога совсем особенное. Тут надо по-настоящему общаться, тут слова должны стать своими. У вас не хватает кусков. Вначале еще ничего, потом плохо. В этой вещи очень хорошо построен логический рисунок. Но играть его надо очень хорошо, чтобы слушали пятнадцать минут. Центр отрывка — ее рассказ. У вас это может пойти. Репетировать его надо как можно чаще и давать себе полную свободу. Эту свободу надо довести до виртуозности. *(Обращаясь к Н. И. Сластениной)*. Вы должны быть интересны, красивы.

Итак, мы понимаем, что в занятиях по мастерству актера мы не проходим ничего лишнего, ничего такого, что не пригодится нам в дальнейшем. Всем этим надо пользоваться на сцене и упражняться в момент исполнения отрывка до тех пор, пока это не превратится в бессознательную привычку и не будет проделываться автоматически, не мешая течению действия.

Затем надо твердо запомнить, что искусство диалога опирается на органическое общение и обогащение текста предлагаемыми {66} обстоятельствами и кинолентой видений. При этом необходимо довести общение и произнесение текста до виртуозной легкости.

### Высказывания о водевиле

*14 октября*.

После показа водевиля «Слабая струна». Т. В. Берви, Н. А. Введенская, А. Д. Козловский, Р. Н. Симонов.

В водевиле все должно быть сделано ювелирно. В водевиле — никаких пауз (если только пауза не играется). В водевиле интересно найти соответствие между внешним, внутренним и словами.

Водевиль — игрушка в руках судьбы.

В водевиле ничего нельзя не играть, потому что все сделано мастером. Все дело в беспрерывном ритме. Неловкость надо играть ловко.

Надо шалить ритмом, пропускать, хватать.

Когда нужно веселье на сцене, достигать его надо не улыбкой, а бодростью.

Я не был занят в «Пире во время чумы» Пушкина, который был взят Вахтанговым в качестве учебной работы в 1920 году, и мне пришлось продолжать учиться, сидя в зрительном зале и наблюдая за ходом репетиций и уроков, которые вел Евгений Богратионович. В этой работе Вахтангов искал приемов и принципов раскрытия и сценического воплощения пушкинской трагедии.

Вахтангов чувствовал, что эта трагедия не терпит украшательств, а также не вынесет бытовых подробностей или исторической реконструкции. Отсюда в его плане возникло понятие «статуарности» и «скульптурности». На сцене скелеты домов и стол, освещенный факелами. Люди за столом в неподвижности. Небольшое движение — это уже поворот всей мизансцены.

Особое внимание Вахтангов уделял игре рук. Руки закрывают лицо, руки судорожно схватывают стаканы, руки выявляют состояние пирующих. В этой неподвижности ярко играют взгляды людей, которые чувствуют близость смерти. Вахтангов искал выражения атмосферы этого страшного последнего пира людей, которые пытаются избавиться от страха смерти. К этому выражению он шел постепенным путем, ища органического нахождения этого состояния.

{67} *23 февраля*.

Сначала он начал работать «Пир» на сцене, потом за столом, говоря: «Сегодня будем заниматься мыслью, текстом. Попробуем читать весь текст и будем выбирать важные слова. Будем только серьезны. Ищите в неподвижности. Можно найти позу на час».

Л. П. Русланов читает монолог Молодого человека, стараясь сохранить неподвижность. У него красивый, хорошо поставленный голос и отчетливая дикция. Он ищет легкость и звучность пушкинского стиха.

Почтенный председатель! я напомню  
О человеке, очень нам знакомом,  
О том, чьи шутки, повести смешные,  
Ответы острые и замечанья,  
Столь едкие в их важности забавной,  
Застольную беседу оживляли  
И разгоняли мрак, который ныне  
Зараза, гостья маша, насылает  
На самые блестящие умы.

Вахтангов делает ему следующее замечание:

— Отбросим особенности пушкинского стиха, чеканку текста, оживим сначала только мысль. Надо найти задачу. Первая часть монолога молодого человека обращена к председателю, вторая — ко всем. Скажите только мысль, без всяких украшений, но с общением, иначе мысль не передастся. От окраски слова «напомню» все и пойдет. Надо сделать ударение на «оживляли».

Задача: Зову к бодрости. Я не могу больше молчать.

Действие: Я напоминаю всем через председателя о том, что было.

Мысль — я не могу больше.

Передайте эту мысль только самыми важными словами. Попробуйте так: оглядите всех, примите их одеревенелость и захотите вывести их из этого состояния. На этом и говорите ваши слова.

Русланов пробует выполнить данные ему указания. Вахтангов его останавливает.

— Вы не воспринимаете их состояние, они отдались обаянию смерти, и я не могу вывести их из этого. На этом и говорите ваши слова.

Затем Вахтангов обращается ко всем действующим лицам:

— Сначала приготовьте актерский аппарат. Лепите себя. На каждом лице нужно найти безумие. Сначала надо приготовить аппарат, потом внутреннюю жизнь. Надо найти безумие отчаяние, глаза, которые смотрят на вещи и не видят («Это не нужно больше»).

{68} Найдите себя скульптурно, без движений, скульптор вы сами.

Л. П. Русланов читает текст молодого человека, остальные исполнители пытаются реализовать данные им задания, но искомой атмосферы и нужного состояния не получается. Молодые студийцы не могут поверить в близость смерти и не взволнованы страхом близости к ней. Репетиция за столом перерастает в репетицию на сцене.

— Поищем этюдно. Дана тема — слов нет. Можно двигаться, ходить. Развертывайтесь, будьте художниками, ищите это безумие сами. Потом садитесь и говорите. Фантазируйте: ночь, улица, стоны, пустота, шепоты, хриплые голоса. Найдите, как пьют, ждут. Раскачивайтесь. Пусть сперва каждый сам по себе, потом соединитесь. Подумайте, что такое смерть. Сидят, пьют, стонут. Поговорите о другом («Господа, зачем я жил? — Отойди, не кричи, черт!»). Устройте танец. Ищите 40 градусов температуры. Не бойтесь говорить самые простые слова.

Исполнители ищут заданное им самочувствие, и через некоторое время мы, сидящие в зрительном зале, начинаем верить в подлинность атмосферы, царящей на сцене: тяжелое дыхание, хриплые голоса, воспаленные взгляды.

Вахтангов идет дальше к следующему куску пьесы:

— Хочется, чтобы председатель обнял Мери. Мери согласилась петь. Надо найти позу. Все слушают. Надо найти отчаяние в руках. Грубыми руками держать голову.

Тураев, теперь будем лепить из вас. Ваш актерский аппарат еще не готов. Не бросайте того, что вы нашли для председателя. Надо все у себя расслабить, это помогает.

Итак, начинаем кусок — когда все приготовляются слушать. Каждый делает движение к ней.

Далее на протяжении репетиции каждый исполнитель пробует закрепить найденное состояние, а затем репетиция прекращается.

*8 марта*. «Пир».

Замечания Вахтангова.

Начнем читать и будем искать мысль. Главная мысль, ради которой говорится период. Не внешне, а органически, по-театральному.

Выразите мысль, ради которой вы говорите. В жизни мы тонируем в зависимости от мысли, которую мы хотим выразить. Мысль и самочувствие дают чувство. На репетиции совсем не важно верное самочувствие. Репетировать надо с тем самочувствием, которое есть на самом деле. Может получиться не тот результат, но для репетиции это не важно. Пока {69} надо, чтобы каждый говорил органически. Мы за это время, во-первых, — на сцене — готовили актерский аппарат, во-вторых, искали 40 градусов температуры, в‑третьих, пробовали определять главную мысль, заключенную в тексте.

Теперь определим эту мысль всеми словами Пушкина.

Когда мы найдем состояние «Пира», когда слова пойдут легко, когда будет общение, только тогда мы начнем чеканить слова.

Мысль надо сначала ухватить, а потом начать ее говорить, не обращая внимания на слова. Тогда не будет штампа. «Нерв без мысли — пьяный. Дайте нерву верную мысль — будет верное чувство», — говорит Вл. И. Немирович-Данченко.

Ударение надо уметь располагать. Чтобы театрально выразить мысль, надо делать ударение на словах, которые лучше всего выражают эту мысль.

Л. П. Русланов читает свой монолог. Вахтангов его останавливает:

— Призывать к бодрости — это не значит самому быть бодрым, бодриться. Когда мысль выражается только мыслью, без всякого отношения и действия, — получается протокол.

В Камерном театре получается чтение, потому что они не действуют.

*13 марта*. «Пир» (на сцене).

Сначала приготовьте актерский аппарат, найдите нужное состояние, петом фантазируйте.

Л. П. Русланов произносит монолог молодого человека.

— Русланов, у вас нет отношения к Председателю. Действуйте на пирующих всем своим существом. Да будет так, — безнадежная торжественность. Русланов, вы не выжидаете внутренне, а просто делаете паузы. Надо вливаться в них. Вам должно стать страшно от их неподвижности. А всем — надо взывать к председателю.

На сцене можно использовать все: что-то упало, надо сыграть.

*(Обращается к Н. О. Тураеву)*. Попробуйте звать все общество к просьбе о пении Мери. Председатель должен с самого начала уйти в мысль о любимой. Коснуться до этого он не разрешает никому. «Эта песнь мне нужна, чтобы быть опьяненным. Я общаюсь с могилой. Я не хочу сейчас крика, шума. Хочу молчания». Под этим мрак, огонь, безумие.

Тишину надо видеть и слышать. Окрик подчеркивает тишину. Надо сделать ее беспощадной и все время ждать ее разряжения.

Председатель: первое — не отрывайте меня, дайте мне побыть в себе. Для того чтобы сохранить молчание, мне и нужна эта тихая песнь, поэтому я призываю просить ее всех остальных и их движение и заставляет Мери петь.

{70} «Чтоб мы потом…» — это ко всем. Я всех призываю слушать и обещаю дальнейшее. После песни Мери Председатель сам ломает свое молчание и хочет говорить тост. Надо чувствовать себя перед лицом смерти — все. Надо найти ритм, чтобы слова пошли сами. Каждый должен оберегать себя от всего — от чумы.

Можно говорить очень медленно, но все-таки держать в голове мысль. Дверь надо будет снять. Простенок можно будет обратить в фонарь. Низ окна будет закрыт людьми. Весь низ будет затемнен. За окном — черный бархат. Дома вдали — как скелеты. На сцене хочется факелов, колеблющегося пламени. «Пир» должен идти в пушкинской рамке.

Замечания и требования к актерам в «Пире во время чумы» были предельно ясны, но в то же время ставили пред исполнителями очень трудные задачи, над которыми приходилось неустанно работать, чтобы приблизиться к той сценической атмосфере, которую искал Евгений Богратионович.

Для нас, сидящих в зрительном зале, было видно, кто из исполнителей органически нашел нужное состояние и кто еще им не овладел. Сидя в зале, я пытался проигрывать это состояние так, как если бы мне пришлось репетировать на сцене.

Из репетиций «Пира» я сделал следующие выводы: во-первых, каждое состояние должно быть подготовлено изменениями против обычного состояния в моем актерском аппарате соответственно предлагаемым обстоятельствам сцены. В соответствии с теми событиями, которые совершаются в пьесе, меняется ритм моего дыхания, тембр голоса, жестикуляция, позы, движения, взгляд. Кроме того, эти внешние изменения должны опираться на перемену внутренней жизни, соответствующую моему отношению к событиям пьесы. Если внешние изменения состояния не возникли сами собой от причин внутренних, то их можно создать при помощи актерской техники Впоследствии это состояние Вл. И. Немирович-Данченко назвал «физическим самочувствием».

Я понял, что для выражения атмосферы сцены необходимо всегда искать соответствующее состояние и уметь подготовить к нему свой актерский аппарат. Правда, я не имел возможности проверить это практически под наблюдением Евгения Богратионовича и не был уверен в том, правильно ли я это делаю, но продолжал самостоятельные упражнения в поисках состояния.

Во-вторых, я понял, что каждый монолог должен быть {71} окрашен одной центральной мыслью, которая придает ему соответствующую окраску. Например, Вахтангов определил центральную мысль в монологе молодого человека в «Пире», как «Я не мо‑огу бо‑ольше». Если определить это как крик отчаявшегося человека и пронизать им весь монолог, то он получит окраску, соответствующую событиям атмосферы пьесы.

«Сначала мысль надо ухватить, — вспоминаю я указание Вахтангова, — а потом начать ее говорить, не обращая внимания на слова». Этот прием первоначального освоения текста, при котором студиец не думает о том, как ему окрасить слова, позволяет освоить органическое, естественное звучание стихотворного монолога и выявляет его внутреннюю сущность через основную, главную мысль.

«Чеканка» текста, то есть процесс нахождения сценической словесной формы, — этот период остался впереди, но до него Евгений Богратионович не дошел, ибо репетиции «Пире» прекратились из-за его болезни.

Но высказывание Вахтангова о том, что в «Пире во время чумы» он шел «от текста к мысли, а от мысли к чувству», открыло для меня пути его работы над этой пьесой и поиски ее звучания. Он искал способы и приемы для нахождения формы, выражающей данную пьесу. Для другой пьесы и форма искалась бы по-другому. Здесь Вахтангов пытался вскрыть по-своему индивидуальность автора, стиль и жанр пьесы, звучание актеров и, главное, современное отношение к драматургическому материалу, и найти это решение на основе совершенной актерской техники. Вот почему он говорил, что вокруг каждой новой пьесы нужно «создавать студию» для овладения элементами мастерства, необходимыми для данного спектакля.

Я видел Вахтангова-педагога и Вахтангова-режиссера, и мне захотелось увидеть Вахтангова-актера. С большим трудом я попал на спектакль Первой студии Художественного театра «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу, в котором Вахтангов играл Текльтона. В центральных ролях были замяты такие замечательные артисты, как М. А. Чехов и Г. М. Хмара, но меня, естественно, больше всего интересовал Вахтангов.

Первое появление Евгения Богратионовича на сцене сразу приковывало внимание зала. Скрипучий голос, сутулая фигура {72} и пронизывающий взгляд заставляли верить в сухость и черствость хозяина дома, для которого единственно святое в мире — это деньги. Его влюбленность в мисс Мэй была страшна тем, что в нем появлялись какие-то человеческие черты, которые еще более оттеняли жестокость и самодовольство. Особенно врезались мне в память его громадные серые глаза, во взгляде которых была и влюбленность, и торжество обладателя, и любезность благодетеля, и скрытая угроза, когда он, уверенный в победе, многозначительно произносил: «До свидания, мисс Мэй!» Меня поразила выразительность, с которой он передавал характер, наполненный самыми противоречивыми чувствами: весь характер был сконцентрирован в одном взгляде. Я понял, что такое перевоплощение. И я вместе со всеми зрителями восторженно аплодировал Вахтангову.

Замечательным исполнителем роли Фрезера в пьесе «Потоп» Бергера был Чехов. Вахтангов был режиссером этого спектакля и вторым исполнителем Фрезера. Чехов очень смешно играл разоряющегося, терпящего убытки еврея-биржевика. Он удивительно тонко передавал акцент речи, а характерная жестикуляция его была чудо как точна. Но мне кажется, в этой роли его больше увлекали юмористическая философия неудачника и щедро продуманные характерные детали. У Вахтангова же образ был серьезней, глубже, его Фрезер больше мучился от неудовлетворенности жизнью, неудачи раздражили и ожесточили его так, что он готов возненавидеть весь мир.

Увидев это создание Вахтангова, я еще точнее понял, чего, какой правды он добивался от нас на репетициях.

В его поведении на сцене не было ничего «актерского», наигранного, никакого любования собой. И того же он требовал от нас — той же подлинной артистической скромности, которая была у него.

Успех, который он имел как артист, режиссер и руководитель, обожаемый своими многочисленными учениками, он рассматривал как доверие к нему и призыв к тому, чтобы творить, идти дальше, разведывая новые пути в искусстве. Нас покоряло и заражало его стремление к самосовершенствованию.

Вот запомнившийся мне случай, в котором, как мне кажется, ярко раскрылись некоторые черты характера Евгения Богратионовича. Однажды в доме, где жил Вахтангов, перестали топить. Студия поручила мне отнести ему небольшую {73} железную печку (почему-то называвшуюся тогда «буржуйка»), На санках я доставил печку на квартиру Евгения Богратионовича. Когда я внес ее в его холодную столовую, он сидел в пальто и завтракал. На столе перед ним лежал небольшой кусочек масла и несколько ломтиков белого хлеба, который тогда выдавался только больным по рецептам врачей. Я поставил печку и поздоровался. Евгений Богратионович внимательно посмотрел на меня — вид, наверное, у меня был неважный: я здорово подголадывал в те времена, — и смущенно сказал:

— Я ем масло и белый хлеб, потому что мне врачи прописали… У меня язва… Позвольте предложить вам ломтик…

Я, естественно, отказался, но он стал настаивать и отпустил меня только тогда, когда я шутя сказал, что студент-медик не может отнимать у больного его лекарство.

Не знаю, кто из нас был больше смущен во время этого разговора. Мне казалось, что Евгений Богратионович в то время вообще решал для себя вопрос, имеет ли он право не разделять со всеми тяготы, которые переживала защищавшая свою революцию молодая страна.

Мне вспоминается еще один случай, происшедший позднее, вероятно, в 1921 году, незадолго до открытия театрального помещения студии. На заседании «Центрального органа» (так назывался тогда художественный совет студии) стоял вопрос о зарплате Вахтангова. Член правления, ведавший финансовыми делами, Н. О. Тураев назвал сумму зарплаты. Евгений Богратионович подумал и резко ответил: «Нет, не согласен!» При нашем отношении к нему мы готовы были санкционировать любую сумму, какую он назовет. Но меня, помню, удивило, что Вахтангов стал «торговаться».

— Я буду получать у вас ровно столько, сколько получаю в Первой студии! — сказал он и назвал цифру… вдвое меньшую, чем ему предлагали.

Когда его стали уговаривать, он отшучивался и все же настоял на своем. Думаю, что Вахтангов не считал себя вправе получать хотя бы приблизительно то, что получали Станиславский и Немирович-Данченко, и делал это искренне, без всякой рисовки и желания поразить нас своим бескорыстием.

Но чаще я видел Вахтангова борющимся, гневным и грозным, беспощадным ко всякой пошлости — театральной и жизненной, громовым голосом обрушивающимся на тех, кто проявил {74} бестактность, равнодушие к товарищам, беспомощность, неподготовленность к творчеству, зазнайство, забвение студийной этики. И виновника, каким бы милым и хорошим человеком он ни был, удаляли немедленно. Право на пребывание в студии надо было завоевать, признание приходило только в работе на сцене, только в процессе строительства студии.

Осенью 1919 года в студии снова закипела работа.

Я получил небольшую роль хозяина дома в водевиле «Покинутая», где главные роли исполняли О. Н. Басов и Е. В. Ляуданская. Этот прелестный и очень смешной водевиль они приготовили еще в Мамоновской студии, и меня быстро ввели в роль хозяина.

Начинался он словами Ляуданской: «Одиннадцать часов, я не могу больше ждать. Моя шляпа, мои перчатки!» Взволнованная женщина собиралась искать мужа, но муж вбегал еще более взволнованный. Это кассир банка, который растратил сто тысяч франков; его ищет полиция и ему необходимо немедленно бежать. Жена хочет бежать вместе с ним, но он требует, чтобы она осталась. Как только он, собрав вещи, бросался к выходу, жена преграждала ему дорогу и кричала, что она его не пустит, потому что поняла — он собирается бежать с женщиной, из-за которой растратил казенные деньги. Муж старается оправдаться и уйти, жена его удерживает силой, в порыве бешенства он ее душит, и она замертво падает. Муж, опомнившись, рыдает над трупом жены.

В это время раздается стук в дверь. Задушенная спокойно приподнимается, поправляет прическу и говорит: «Милый, кажется, стучат!» — Муж галантно помогает ей подняться с пола. Входит швейцар и просит их не шуметь, иначе хозяин откажет им от квартиры. Выясняется, что это актеры, которые репетировали сильную драму.

После ухода швейцара репетиция продолжается. Актриса начинает делать замечания мужу по поводу его игры. Тот в свою очередь тоже вносит поправки в ее исполнение. Между ними вспыхивает ссора, которая кончается тем, что муж начинает колотить жену. Раздаются крики «браво», «бис». Входят хозяин и швейцар, которые некоторое время наблюдали из-за двери за ссорой и приняли ее за репетицию пьесы. Хозяин просит сыграть всю пьесу целиком, смущенный муж не знает, что делать, но находчивая жена, чтобы избежать скандала, усаживает {75} хозяина и швейцара и начинает: «Одиннадцать часов, я не могу больше ждать!»

Когда Басов и Ляуданская играли первую часть, зрители морщились от плохой игры — так убедительно пользовались они всеми ужасными штампами «французской школы». Басов завывал, закатывал глаза, руки его дрожали, стакан воды стучал о зубы, он рвал на себе воротник, закрывал лицо руками и т. п. Зато во второй части зритель получал полное удовлетворение от непринужденной легкости, изящества и настоящего темперамента, когда они играли французских актеров в жизни.

Затем я получил школьную работу — барона в «Литературе» А. Шницлера.

«Литературу» работала с нами Софья Владимировна Гиацинтова, молодая, изящная, красивая актриса Первой студии МХТ. Это была ее первая педагогическая работа, она немного смущалась и этим нам особенно нравилась.

В этой одноактной пьесе были заняты И. М. Толчанов, Е. В. Ляуданская и я. Я играл барона, который собирается жениться на известной писательнице. У писательницы были когда-то романические отношения с бездарным писателем-прощалыгой, которые закончились тем, что она от него сбежала. Она издает эпистолярный роман, составленный из ее переписки с писателем. Бывший любовник нашел наконец сбежавшую возлюбленную, и тут выяснилось, что точно такой же роман издал и он. Из сопоставления романов всему свету станет известно об их прошлых отношениях. Находчивый барон, чтобы избежать скандала, скупает все экземпляры издания, сжигает их и получает возможность жениться на любимой женщине.

Начали мы с этюдов. Софье Владимировне нравилось, как мы делали этюды, но, когда мы перешли к тексту, она, видимо, испугалась, что мы не справимся, и за три дня до сдачи экзамена оставила нас совсем. Мы не пали духом и работали день и ночь. У Толчанова получился очень смешной образ ободранного и озлобленного литератора-неудачника. Мне все время казалось, что я такого знаю, но никак не мог вспомнить, где я его видел — таким живым, выхваченным из жизни создал его Толчанов. Ляуданская играла «вдумчивую», философствующую женщину, «знатока человеческого сердца», а я постарался сделать своего барона корректным, респектабельным, владеющим собой в самых трудных обстоятельствах.

{76} После экзамена, делая замечания, Вахтангов сказал:

— Я недавно видел эту вещь в исполнении артистов Малого театра, но вы сыграли гораздо лучше. У вас есть образы, и я вам поверил.

Такой похвалы мы, «брошенные», не ожидали, да и Софья Владимировна, узнав о такой оценке, была приятно удивлена.

Вскоре после этой работы меня зачислили в труппу студии. Хотя это случилось через год после моего поступления, я решил, что начальный период моей театральной учебы закончился, и я теперь, войдя в группу «старших», получил право на интересную работу в спектаклях студии. Сценического опыта у меня не было. В студию я попал в то время, когда начальная работа по овладению элементами системы велась с нами нерегулярно и внимание к нам, начинающим, отвлекалось то из-за раскола студии, то из-за, большой работы по открытию Народного театра.

Считалось, что я прошел первый курс, а на самом деле практически я усвоил немногое. В какой-то степени то, чего мы не успели пройти, восполнялось наблюдениями репетиций Вахтангова. Мне почему-то казалось, что я уже все понимаю. Однако разрозненные знания, полученные мною, конечно, не могли стать в моем сознании стройным учением.

Только через много лет открылся для меня смысл вахтанговского «Понимать на сцене — значит сделать». В то время я практически понимал, что такое свобода мышц и внимание, а подлинное общение возникало только случайно (как, например, вовремя показа «Литературы»). В других работах я лишь старался общаться, принимая это старание за настоящее общение. Я пялил глаза, изо всех сил пытаясь проникнуть в душу партнера, а на деле не понимал смысла его слов и отвечал тогда, когда слышал конец его реплики. Но во мне жила какая-то внутренняя линия, опиравшаяся на знание пьесы и обстоятельств, которая толкала меня на нахождение органичных мизансцен, интонаций, отношений и приспособлений, а вот от партнера я брал очень мало и, вероятно, мало ему давал. На сцене я вел себя мужественно, не торопился, не терял самообладания и умел найти выход из сценического положения. Все это обманывало и меня, и моих товарищей, и преподавателей из числа студийцев. Но с самим Вахтанговым работать мне еще не приходилось. Он часто болел и не приходил на назначенный {77} урок. Но студийцы не расходились — начиналась самостоятельная работа над отрывками, игрались этюды.

Однажды мы решили сыграть этюд, в котором были бы заняты все. В качестве единственного зрителя и судьи в зале оставалась лишь Е. В. Елагина.

Мы выбрали сказку «Спящая красавица» и решили сыграть на эту тему этюд в трех отделениях. Всем было дано большое время на подготовку. Выбирали костюмы, сговаривались о линии поведения. Мне досталась роль воспитателя принца. Я решил сыграть этакого ученого скептика. В первом отделении принцу рассказывали легенду о злой фее, усыпившей красавицу принцессу. Принц загорался желанием отыскать ее и снять заклятие. Я — философ и скептик — доказывал ему, что в наше время чудес не бывает, читал ему целую лекцию о том, что даже если бы это и было правдой, через триста лет принцесса и ее двор должны были бы превратиться в мумии, и категорически отказывался участвовать в этом безумном предприятии. Но затем боязнь навлечь на себя гнев короля заставляла меня переменить решение.

Во втором отделении мы попали в бедную избушку дровосека. На вопросы принца о спящей красавице дровосек отвечал, что ничего об этом не слышал. Деньги его не соблазнили, и я, поняв, что дровосек боится какого-то заклятия, рядом ловко поставленных вопросов, незаметно для него самого, выспрашивал, куда надо идти.

Третье отделение представляло собой дворец спящей красавицы. Когда мы с принцем входили в большой зал, я уверял его, что это всего лишь древний музей восковых фигур, превосходно сделанных. Принц, пораженный красотой принцессы, наклоняется, чтобы поцеловать ее, но я останавливаю его криком: «Ваше высочество, она вся в пыли!» Я достаю из походной сумки одеколон и тщательно оттираю лицо принцессы, принц ее целует и все оживает.

Как и полагается в сказке, импровизация закончилась внезапно вспыхнувшей любовью принца и принцессы.

Когда мы, возбужденные и довольные, пришли в зрительный зал, наш единственный, но требовательный зритель, к нашему ужасу, раскритиковал весь этюд за наигрыш и бессмысленное парение в облаках псевдовозвышенных чувств. Живой фигурой в этюде, по отзыву Елагиной, был лишь воспитатель принца.

{78} Эта похвала Елагиной, естественно, была мне очень дорога, и я стал анализировать свое поведение во время этюда. Я должен был сознаться себе, что, когда я был в спокойном, не напряженном, свободном состоянии, мне было легко и приятно на сцене, я верно оценивал происходящее и органично действовал. Но я не сумел найти верной реакции на такое событие, как чудесное пробуждение целого царства. Я не нашел ничего лучшего, чем прибегнуть к затасканному приему — упасть в обморок.

В тех этюдах, которые мне тогда приходилось играть, труднее всего давалось мне возбужденное состояние, и, сколько я себя ни раскрывал, меня хватало только на первые фразы. Я получил роль молодого фермера в пьесе Шоу «Разоблачение Бланко Поснета». Мне пришлось начать репетировать сразу на сцене. Молодой фермер в бешенстве вбегает на сцену и требует, чтобы Бланко вернул ему украденную лошадь. Я сосредоточивался за сценой, много раз повторял свой текст, и каждый раз моего волнения хватало только на несколько первых слов. После репетиции Вахтангов сказал мне:

— Вы были похожи на гимназиста, у которого украли велосипед, а не на ковбоя.

На этом «Разоблачение Бланко Поснета» кончилось, правда, не из-за меня (моя роль была слишком мала), а из-за неудачи центрального исполнителя. Это была моя первая репетиция с Вахтанговым, и она имела такой печальный результат. Больше мне ролей не предлагали, и мне ничего не оставалось, как снова учиться из зрительного зала, сидя на репетициях.

В это время одна из студиек принесла Вахтангову отрывок из «Принцессы Турандот» Шиллера. Вахтангову понравилась пьеса, и он решил ставить ее в студии. (Впоследствии, как известно, шла пьеса Карло Гоцци.) По-видимому, я намечался на центральную роль принца Калафа. Но судьба решила иначе. Я заболел тифом, лежал больше месяца в клинике и на другой день после выписки оттуда должен был уехать отдыхать.

Перед отъездом я зашел в студию, остриженный наголо, опираясь на палку, еле передвигая ноги. Во время урока зашел разговор о «Принцессе Турандот».

— Разве Шихматов пришел? — спросил Вахтангов.

Я с трудом поднялся со стула. Вахтангов внимательно посмотрел на меня.

{79} — Ну, Шихматова мы пока оставим в покое.

И я уехал в дом отдыха. А когда вернулся, репетиции «Принцессы Турандот» уже шли.

Мне дали роль Клитандра в «Жорже Дандене» Мольера. Пьесу ставил Василий Васильевич Лужский. Репетировали мы в чудесно отделанных комнатах особняка на Арбате, который к тому времени получила студия. В большом зале, где помещалась картинная галерея, случился пожар, галерею вывезли и начали переделывать этот зал под театральное помещение. Готова была только «малая сцена» с зрительным залом человек на сто, на которой мы продолжали репетиционную работу. Лужский, исходя из этого помещения, заказал художнику Иванову декорации «под фарфор» — ему хотелось, чтобы казалось, будто на сцене ожившие фарфоровые статуэтки.

Вот тут нам пригодились уроки Станиславского и его показ «мольеровских» поклонов и походки.

Басов в роли Жоржа Дандена был маленьким, толстеньким, неуклюжим, полным юмора и наивности. Его характер выявлялся в простодушной хитрости крестьянина, надеявшегося всех обмануть, но оказавшегося обманутым другими. Чета Сотанвилей (Н. О. Тураев и Е. В. Елагина) была воплощением светской напыщенности и самовлюбленности. Оба они были рослые, занимали на сцене много места, им было тесно во дворе Дандена, их широких жестов и громких голосов хватало на то, чтобы занять собой все пространство сцены и оттеснить Дандена на задний план. Анжелика — Ц. Л. Мансурова была очень хороша собой, темпераментна, ей хотелось жить, красоваться, чувствовать себя центром общества и, конечно, иметь возлюбленного, как было положено неписаными правилами хорошего тона той эпохи. Клитандра Лужский лепил как опытного обольстителя, знающего все способы, какими можно увлечь женщину.

Лужский очень много показывал, играл за нас всех. Его огромное актерское обаяние и авторитет заражали нас, и мы увлеченно старались повторять во всех подробностях то, что он показывал. Особенно хорошо он показывал любовные сцены между Анжеликой и Клитандром. Делая какой-нибудь жест или движение, он приговаривал:

— Вот так Шихматов ущучивает Мансурову, а потом вот так.

Время было голодное, в середине репетиции Василию Васильевичу {80} подавали чай с повидлом и несколько бутербродов. Он с удовольствием пил чай, с трудом растягивая крохотную порцию повидла на весь стакан и приговаривая: «Я ведь сластена». Затем поправлял свое знаменитое пенсне и с новой энергией начинал показывать новые куски пьесы.

Вахтангов снял спектакль после первого показа. Причиной явилось то, что Евгений Богратионович, искавший в каждом спектакле живую современную мысль, не мог примириться с отвлеченной стилизацией «под фарфор» и, несмотря на то, что спектакль прошел слаженно и хорошо и что Басов превосходно играл Дандена, рассматривал такую постановку как возвращение к старому в искусстве.

Лужский занимался с нами увлеченно, отдавая нам много сил, и мы чувствовали себя перед ним очень неловко. Когда я спросил Вахтангова о моем исполнении, оказалось, что я играл не то. Клитандр — молодой человек, обуреваемый страстями, а я был опытным обольстителем, довольно спокойным и внутренне не волновался. Опять эти страсти, которые у меня не получаются!

Мне пришлось встретиться в работе с бывшим князем С. М. Волконским, увлеченным теориями Дельсарта и Далькроза. В то время Станиславский очень интересовался его законами речи, и Вахтангов пригласил Волконского к нам в студию для преподавания.

На первый урок Волконский явился в элегантной гимнастерке какого-то странного цвета электрик, в солдатских обмотках и бутсах. Широкий кожаный пояс висел на нем, как обруч, и каждую минуту был готов упасть на пол. Высокий и худой, он напоминал Дон-Кихота лихорадочным блеском глаз, черными усами и остренькой бородкой. В работе он был нетерпелив, легко раздражался и сердился, если ученик сразу не мог выполнить какого-либо упражнения.

У него был чудесный камертон для узнавания интонаций, идущих вверх или вниз: «чай и сахар». Слово «чай» в этой фразе вы произнесете непременно с интонацией, идущей вверх, а слово «сахар» непременно с интонацией, идущей вниз. Поэтому Волконский во время упражнений, указывая рукой то вверх, то вниз, повторял: «Чай, сахар, сахар, чай».

Его правило: «на родительный падеж падает ударение» — верно и имеет громадное значение при разборе текста. Он {81} научил нас в работе над стихом и прозой отделять главное предложение от придаточного, то есть вести линию действия или рассказа, не пробрасывая характеристики, но оттеняя их интонацией. Для этого он держал в руке коробку спичек, делая жест во время произнесения главного предложения, во время придаточного сбрасывал коробку на стол и вновь поднимал ее, возвращаясь к главному. Надо сказать, что такой прием очень содействовал выразительности интонаций и помогал выделять главное в больших монологах.

Большим препятствием в нашей работе явилось то обстоятельство, что наш педагог вначале заинтересовал нас своими находками и выведенными им правилами, но потом стал деспотически втискивать в рамки этих своих правил любую речь, не считаясь с образом и характерностью. Его показы были безжизненны и не заражали.

Однажды он устроил в студии свой творческий вечер. Рассказывал о законах речи, а затем, аккомпанируя себе на рояле, продекламировал: «Я вас любил: любовь еще, быть может…» В заключение, приняв позу, подобающую автору «выразительного человека», он прочел монолог Ипполита из «Федры», старательно показывая все красоты «выразительного слова». Он был взволнован, слезы обильно текли по его щекам и усам, капали на пол, но никто этим чтением захвачен не был: талантливый составитель правил, увы, не имел актерского дарования и справедливость их сам доказать не мог.

Вскоре после этого вечера Волконский прекратил занятия, а затем эмигрировал за границу. Во время наших гастролей в Париже в 1928 году он писал рецензии, хваля «Турандот», но сетовал в этих статьях на упадок театрального образования в Москве. По-видимому, он счел, что с его отъездом в Москве высокое театральное искусство преподавать больше было некому.

Но я вспоминаю его с благодарностью: он все же научил меня сознательно группировать слова по смыслу и отделять эти группы паузой, научил брать дыхание и читать стихи с ощущением строки, рифмы и «прилипанию» прилагательного к существительному.

Через некоторое время в Москве появился Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он, кажется, в Ростове-на-Дону был арестован белыми и впоследствии освобожден Красной Армией. {82} Как он сговорился с Вахтанговым о встрече, я не знаю, но в студии был объявлен доклад В. Э. Мейерхольда и содоклад В. М. Бебутова на тему об актерских амплуа.

Мы ждали прихода Мейерхольда в передней, чтобы проводить его на малую сцену. Дверь отворилась и вошел согбенный старичок в шляпе с мягкими полями, в профессорском пальто с пелериной, опираясь на толстую суковатую палку. Здороваясь и пожимая нам руки, он слабым голосом говорил: «Видите, совсем стариком стал, ставить ничего не хочу, теперь лекции читаю, профессором заделался». Затем сел за столик на сцене, вытащил ужасающей, совершенно неправдоподобной толщины тетрадь и действительно начал читать скучную лекцию на тему о том, как неправильно у нас определяется амплуа и какие открытия в этой области он сделал. Например, он открыл, что по амплуа Арбенин не «герой», а «inconnu» («незнакомец»). Неизвестный из «Маскарада» — роль, требующая не злодея, а подлинного героя.

Мы скучали и жалели, что знаменитый Мейерхольд, о котором рассказывали столько интересного, так состарился и не будет больше ставить.

Каково же было мое удивление, когда через некоторое время я увидел Мейерхольда помолодевшим, в кожаной куртке и фуражке с красной звездой. Мейерхольд смотрит «Чудо святого Антония» и очень хорошо принимает спектакль, особенно отмечая режиссерскую работу Вахтангова.

Еще в Мансуровской студии Вахтангов сказал мне однажды:

— Покажите темперамент, хоть самый неприятный, не бойтесь — мы его облагородим! Вам надо ввернуть штопор в спину. Возьмите сцену дуэли Эусебио и Лисардо из «Поклонения кресту» Кальдерона.

Я прочел отрывок, он действительно требовал испепеляющего темперамента, новее, к кому я обращался с просьбой быть партнером, пугались трудностей, и я так и не смог организовать эту самостоятельную работу.

В то время студия переживала еще одну детскую болезнь. Одна из групп, целиком влившаяся в Мансуровскую студию, считала себя самой достойной взять в свои руки наиболее крупные и интересные работы и, критикуя всех остальных, требовала, чтобы Вахтангов строил будущий театр, опираясь главным образом на нее. Члены этой группы требовали, чтобы {83} совет студии был составлен исключительно из них, чтобы Вахтангов дал им гарантию, что будет строить свой театр с ними. Евгений Богратионович довольно мягко предлагал им вернуться обратно в свою студию, помещение которой еще сохранилось за ними, и строить там свой театр так, как им хочется.

Страсти разгорались. Кто-то подверг сомнению художественную беспристрастность Вахтангова, обвиняя одного из «стариков» в попытке получить главную роль в «Разоблачении Бланко Поснета», так сказать, с заднего крыльца.

Вахтангов отвечал твердо. Но куда девался его гневный темперамент. Я все время хотел выступить и призвать собрание к художественной честности и отказу от эгоистических мотивов, но разволновался, выступить не успел, и, когда собрание кончилось, выскочил на улицу. В это время из двери вышел Вахтангов. Я подбежал к нему и, вероятно, очень взволнованно сказал (а может быть, и закричал):

— Евгений Богратионович, я вам не верю!

Мой порыв был так неожидан, что Вахтангов переспросил:

— Что?

— Я вам не верю!

Вахтангов гневно повернулся, стукнул тросточкой о тротуар и крикнул:

— Ну и уходите.

— Нет, уйти я от вас не могу. Но почему вы так спокойно слушаете людей, которые хотят только ролей для себя? Почему вы их не разгромите. (Несколько дней назад Вахтангов обрушился на меня за маленькое опоздание, я очень серьезно воспринял его «разнос».)

Я продолжал горячо говорить о состоянии этики в студии. Вдруг Вахтангов заговорил со мной серьезно и нежно:

— Именно теперь в меня поверили… Государство отпускает деньги, нам дают помещение. Я знаю, как смотрят Станиславский и Немирович на моих учеников. И Вахтангов начал успокаивать меня.

На другой день я подошел к нему и извинился за вчерашнюю глупую сцену.

— А у вас, оказывается, есть-таки рыцарский темперамент, — улыбаясь, сказал мне Вахтангов, давая понять, что инцидент ликвидирован. Впоследствии оказалось, что это бурное объяснение мне было даже зачтено, как сдача «темпераментного» отрывка.

{84} В 1920 – 1921 годах были организованы лекции Константина Сергеевича Станиславского по системе для Третьей Студии МХАТ (так с 1920 года стала называться студия под руководством Вахтангова), студии под руководством Чехова с Армянской студии и др. Группа Третьей студии была самая многочисленная и сильная по составу, поэтому Константин Сергеевич главным образом занимался с нами.

Вспоминаю первое занятие.

В довольно большом фойе собрались студийцы, некоторые актеры МХАТ. Ждали появления Станиславского (мне предстояло увидеть его в репетиционной обстановке в первый раз). Все, настроенные празднично, торжественно сидели на скамьях и стульях, расставленных по стенам фойе, оставляя середину свободной. Наконец, кто-то прибежал и шепнул: «Приехал, раздевается». Прошло еще несколько минут, все встали, дверь открылась, и вошел статный седой, красивый, громадный человек в сюртуке, в полосатых брюках, нависавших на небольшие, хорошо начищенные сапожки. Он прошел красивой, плывущей походкой через фойе к столику, специально для него приготовленному.

Константин Сергеевич был в хорошем настроении, часто проделывал губами такое движение, будто только что позавтракал. Окинув ласковым и любопытным взглядом аудиторию, он спросил:

— Ну‑с, чего же вы от меня хотите?

Мы заявили, что аудитория готова заниматься всем, чем он захочет.

— В таком случае начнем с походки и дикции, — сказал Константин Сергеевич.

Мы ожидали, что перед нами раскроются некие углубленные тайны системы, а оказалось, что нам расскажут и покажут, что такое правильная походка (это, вероятно, нужно и для «Венецианского купца» Шекспира, которого, как говорили, согласился ставить Константин Сергеевич. Итальянскую часть пьесы должна была играть Третья студия).

Станиславский вышел на середину фойе и начал показывать, из каких движений складывается классическая походка, Рассказывал, что раньше военным из аристократов для выработки плавной и величественной походки ставили на погоны по стакану с водой и приучали ходить так, чтобы вода не проливалась. Сам он владел походкой артистически, можно {85} было только любоваться его плавным, легким, молодым и вместе с тем величественным шагом, когда он без устали показывал секреты классических движений. Затем мы стали пытаться освоить новые для нас приемы.

Вначале мы почти на каждом уроке занимались походкой и классическими поклонами, которым обучал нас Станиславский.

Первый поклон был «рыцарский». Рука мужчины сжата в кулак и подана даме тыльной стороной кверху. Дама кладет ладонь на кулак и должна держаться довольно крепко, ибо рыцарь широким поворотом ведет ее к королю. Остановившись в гордой позе, рыцарь срывает шляпу и, наклонив голову, прикладывает шляпу к сердцу, приветствуя своего сюзерена. После поклона еще более гордая поза, ибо рыцарь тоже феодал. Дама кланяется, взявшись пальчиками за края платья и низко приседая на «заднюю» ногу (то есть на ту ногу, которая оказалась сзади).

Далее шел «поклон придворного кавалера», более позднего времени, гораздо более изысканный и манерный. Поклон был разделен на три позиции, перо шляпы обязательно слегка подметало пол, голова склонялась очень низко; когда поклон будет окончен, голова поднимется очень высоко, шляпа ловким жестом будет водружена на место и поправлена небрежным шлепком. Другая рука в это время опирается на эфес шпаги, а глаза ищут, к чему можно придраться — малейшая небрежность послужит поводом для вызова на дуэль.

Затем следовал «мольеровский» поклон. Станиславский взял в руки высокую тоненькую трость. Держа ее двумя пальцами, он бросал далеко вперед ее нижний конец и шел, пока трость не становилась вертикально, затем снова выбрасывал вперед нижнюю часть трости, шел, ставил ее вертикально на землю и обходил, делая поворот. Все это проделывалось так величественно важно и серьезно, что перед нами возникала фигура маркиза времен Людовика XIV, избалованного, галантного и в то же время заносчивого и самоуверенного. Выразительным у Станиславского было обыгрывание предмета. Палочка маркиза в его руках была и тростью и символом величия.

Показывал он также, как надо обращаться с плащом. Плащ такая же верхняя одежда, как современное пальто. Поэтому неверно думать, что его всегда следует надевать так, {86} чтобы складки декоративно ниспадали с плеч. В него можно кутаться, иногда он просто лежит на одном плече, подобно тому, как сегодня в жаркий день бывает небрежно наброшено на плечо пальто. Но самое интересное в показе Станиславского было то, как материя продолжала в воздухе ту линию движения, какую наметила рука, и как красиво и непринужденно ложились складки материи, когда он заворачивался в плащ или бросал его.

Далее Константин Сергеевич рассказывал нам о сценической борьбе. Сценическая борьба или драка, по сути, несколько напоминает упражнение на поднимание тяжестей в беспредметных действиях. Если в сценической борьбе мы будем прилагать необходимую силу и бороться по-настоящему, то на это смотреть будет неприятно. Кроме того, актеры так устанут, что дальнейшие сцены им будет трудно играть с нужным наполнением. В сценической борьбе участники должны угадывать ту степень силы, которую им намечает партнер, и повторять ее своим телом. Например: я сижу на корточках. Мой партнер, хватает меня за шиворот и делает вид, что поднимает. Я должен своим телом угадать, сколько энергии он прилагает, и подняться так, как если бы он поднимал меня с определенной силой. Предположим, что в ответ я его толкаю (опять-таки, конечно, не прилагая настоящей силы, а делая это по принципу беспредметных действий). Он угадывает мое намерение и отлетает так, как если бы я его толкнул с определенной силой.

Для начала Константин Сергеевич сам показывал нам, каким образом осуществляется сценическая борьба, а затем под его наблюдением мы стали овладевать этими принципами, и борьба стала очень увлекательной, открывающей огромное количество очень интересных физических приспособлений. Такую борьбу можно поставить и найти в ней характерные особенности, выявляющие сценический образ.

За всеми этими показами Станиславского чувствовалась громадная работа над собой и тщательно взвешенный отбор того, что надо взять из театральной культуры западного театра, чтобы идти дальше. Действительно, без всего этого нельзя было начинать работу над Шекспиром. Без предварительной разминки актерского аппарата молодым артистам трудно было бы ощутить эпоху.

Итак, работа над собой началась. Я прислонялся всюду, {87} где мог, к ребру двери, чтобы проверить, прямо ли я держусь, по улице ходил, отталкиваясь большими пальцами ног, и, казалось, поистине летал, обгоняя всех прохожих. Ассистент Станиславского С. И. Хачатуров, руководивший практическими занятиями, отметил мои успехи в походке и поклонах. Действительно, я начал чувствовать непрерывную линию движения и пластического жеста, основными правилами которого Станиславский занимался с нами очень подробно.

Константин Сергеевич рассказывал об актерах театра ремесла. Один провинциальный актер, всегда играя только под суфлера, не утруждал себя чтением тех пьес, которые ему приходилось исполнять. Иногда, по окончании спектакля, отыграв роль и разгримировываясь, он говорил товарищам: «Хорошую пьесу мы сегодня играли. Надо будет ее прочитать». Однажды ему очень понравился большой монолог, который ему подавал во время действия суфлер. Он разыгрался и произносил слова пьесы с большим воодушевлением. Правда, он заметил, что партнерша смутилась и отошла к краю сцены, но этот отход только придал ему больше жара. Наконец суфлер подает ему слова: «Я ношу под сердцем твоего ребенка!» Только тут актер понял, что он сыграл монолог своей партнерши, героини пьесы.

— Он, — смеясь, продолжал Станиславский, — был очень опытным актером и тут же нашел выход из положения: закатил истерику и «умер». Дали занавес. А был всего только третий акт. Расходясь, зрители недоумевали: «Какая странная пьеса».

Продолжая занятия и говоря о подтексте, Константин Сергеевич рассказывал о другом провинциальном актере, который старался сыграть внешний, поверхностный смысл произносимых слов. В одной пьесе ему попался текст: «Я вспоминаю ряд длинных, длинных дней и коротких вечеров». Он проговаривал эту фразу, подчеркивая невероятную длину этих дней: «дли‑н‑инных дней», а слова «коротких вечеров» произносил с невероятной быстротой, чтобы подчеркнуть их быстротечность. Таким образом фраза теряла всякий смысл из-за «играния отдельных слов», не связанных единой мыслью.

Далее Константин Сергеевич рассказал нам о законах голосовых повышений и понижений в монологе. Можно произвести впечатление большого темперамента, если последовательно подниматься по линии своего голосового диапазона {88} вверх. Для того чтобы это повышение оказалось еще более сильным, нужно в середине монолога оправдать понижение голоса — тогда будет легче снова подниматься вверх по лестнице своего голосового диапазона. Константин Сергеевич предупредил нас, что никогда не следует стучаться в самую высокую ноту своего голоса. Тогда может получиться впечатление беспомощности. Всегда следует оставлять маленький запас — это придает голосу силу и уверенность.

На одном из занятий Станиславский вдруг сказал:

— Теперь поговорим о дикции. Может быть, кто-нибудь прочтет стихотворение?

Наступила неловкая пауза. Станиславский обвел ободряющим взглядом молчаливые ряды студийцев, ему улыбались, но смельчаков не находилось. Наши молодые герои, очевидно, боялись рисковать. Наконец пауза стала невыносимой, надо же кому-нибудь принести себя в жертву, и я поднялся со стула. Времени на подготовку у меня не было, какое-то чувство подсказывало мне, что читать декадентов не стоит, а Пушкин, как назло, вылетел у меня из головы, и я вспомнил только «Тучки небесные» Лермонтова. Трусить было уже поздно, и я смело начал, чувствуя на себе перекрестный огонь взглядов всех четырех студий. Когда я закончил, Константин Сергеевич сказал довольно строго:

— Гм, гм… У вас недурной голос, но это стихотворение для упражнения не годится. Не прочтет ли еще кто-нибудь?

По проторенной дорожке выступил Кудрявцев из студии Чехова и начал читать стихотворение Игоря Северянина:

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж.  
Королева играла в башне замка Шопена,  
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

А потом отдавалась, отдавалась грозово,  
До рассвета рабыней проспала госпожа.  
Это было у моря, где волна бирюзова.  
Где ажурная пена и соната пажа.

Константин Сергеевич стал разбирать это стихотворение с точки зрения голосовых повышений и понижений. Текста он не запомнил, да он его и не интересовал, ему важно было показать нам, что такое «голосовой загиб». И он начал:

{89} «Королева играла в башне замка Шопена» (на Шопена сильный «голосовой загиб»). А потом она делала то-то (повышение), затем она сделала то-то (Повышение) и, наконец, она проделала черт знает что (самая высокая нота). Затем Константин Сергеевич довольно спокойно произносит: «Это было у моря».

По-видимому, ему было трудно говорить о законах речи на незнакомом материале, и он стал читать «Пророка» Пушкина. Потом я слышал, как он читал на концерте в день открытия нового помещения нашей студии в 1921 году. Там он боялся за текст, его несколько смущала незнакомая акустика, и чтение прозвучало не так захватывающе, как на уроке. На уроке он начал, опираясь на столик, затем двинулся вперед, перед его удивленно-близорукими глазами появился серафим, этот серафим переродил его и сделал новым человеком-пророком, который принял на себя миссию «глаголом жечь сердца людей». Эта вещь была проработана, и в ней были органичны и незаметны «голосовые загибы», повышения и оттяжки.

В дальнейшем Константин Сергеевич перешел к разбору построения монолога пушкинского «Скупого», шекспировских монологов и сам читал нам этот монолог, потом речь Брута из «Юлия Цезаря», которого играл в спектакле МХТ. А затем стал читать и разбирать речь Антония.

В сцене у праха Цезаря мы все изображали толпу, перед которой Брут говорит свою речь, и помогали Константину Сергеевичу своим общением. (Кстати, здесь мы проходили все десять номеров жизни толпы.) Станиславский решительно и убежденно отстаивал перед нами необходимость смерти Цезаря для защиты свободы Рима.

В его монологе было два места, которые он очень высоко поднимал. Первое: «… не потому, что я любил Цезаря меньше, чем он, а потому, что я Рим любил больше». Здесь Константин Сергеевич подводил максимальную силу звука к слову «Рим», вкладывая в него весь свой патриотизм и стремление к свободе. Вторым кульминационным моментом была фраза: «Но он был властолюбив, и я убил его». Здесь Константин Сергеевич снова вкладывал всю силу звука в слово «властолюбив», оттеняя всю ненависть, которую он испытывает к тирании.

Но все же мне казалось, что Станиславский находился под влиянием старого рисунка роли Брута, раскрывающего {90} этот характер как прямолинейный и смелый, но несколько ограниченный, недостаточно чувствующий, что такое горячая, самозабвенная любовь к свободе, которая могла роднить благородного республиканца Брута с русскими декабристами.

В монологе Антония из «Юлия Цезаря», который, как мне казалось, больше нравился Константину Сергеевичу, было разнообразие красок, действия и бесконечный простор для понижений, повышений, пауз, выделения главного, поисков форте и пианиссимо.

Станиславский начинал, глядя на брошенный на землю плащ, которым было покрыто тело Цезаря. Его лицо было печально, по щекам текли слезы, и он, казалось, желал только одного — попрощаться с умершим другом, когда тихо начал свою надгробную речь:

«Римляне, друзья, сограждане! Я Цезаря пришел похоронить, а не хвалить…»

Каким искренним признанием звучало в начале речи: «А Брут бесспорно честный человек!» И как он начинал сомневаться в этом, гнал от себя сомнения, потом, опровергая свое первое утверждение, уничтожающе говорил: «Боюсь, что этим повредил я честным людям… его убийцам. Да, боюсь, что так».

И, наконец, описывая ужасное убийство Цезаря, кричал: «Кровавая измена торжествует!» Хитрый и ловкий Марк Антоний сумел поднять народный мятеж против Брута.

Вся сцена велась Станиславским на предельной искренности, ни разу он не выдал своих намерений и только тогда, когда мятеж начался, облегченно сказал себе: «Мятеж, ты на ногах, свое стремление направь, куда угодно».

После нескольких занятий, когда наше воображение было разогрето, пути и способы работы над собой были указаны, Станиславский предложил нам сыграть этюд на тему: «Маскарад в Венеции».

Нас было много, быстро были организованы костюмы, разноязычная толпа студийцев объединена одним тарабарским языком: «ляля, ляля…» Организовались группы нищих, гуляк, солидных матрон, матросов и т. д.

Этюд с самого начала увлек всех своим многолюдней, разнообразием и пестротой. Я начал преследовать в толпе незнакомку под маской, которая очень ловко убегала от меня. Но я все-таки ее находил, и когда она, побежденная, наконец, {91} моим упорством, заговорила со мной и готова была приподнять уголок маски, чтобы показать свое лицо, я гордо уходил от нее к компании пьющих молодых людей. Довольно основательно «нагрузившись», мы сели в «гондолы», составленные из перевернутых табуреток, запели песню и стали задевать катающихся. С подсказки Константина Сергеевича я стал перепрыгивать из одной «гондолы» в другую, нечаянно «упал в воду» и «уплыл» на лестницу, откуда мог наблюдать за этюдом как зритель. Все фойе кишело народом, звучало «ляля, ляля», у всех появилась быстрая южная жестикуляция, говор. Довольный Станиславский возвышался у окна и с улыбкой смотрел на нас. Урок кончился.

На следующем уроке Константин Сергеевич вызвал желающих играть этюд. Этюд заключался в том, что группа молодых людей играет в кости. Я вышел в числе этой группы Во время игры мы устроили ссору, во время которой довольно ловко и темпераментно объяснялись на тарабарском языке. Эту ссору мне удалось утихомирить, и я легко обыграл расстроенных партнеров. Затем мы отправились пропивать мой выигрыш в ближайшую остерию.

На этих захватывающе интересных уроках Станиславский познакомился с составом учащихся студии, и роли в «Венецианском купце» он предполагал распределить так: Бассанио — Завадский, Порция — Мансурова, Шейлок — актер из другой студии, роль Лоренцо намечалось дать мне. Но, к сожалению, работа не успела начаться — наступила весна, пора было ехать на гастроли.

Наступил день последнего занятия. Прозвучали последние слова Константина Сергеевича, подводившего итог почти годовой работе.

Мы торжественно поднесли Константину Сергеевичу подарки. Он и не глянул на них:

— Гм, гм… Для меня самым лучшим подарком будет, — обратился он ко всем, — если вы летом будете заниматься сами и осенью вернетесь с хорошей походкой и дикцией. — И он стал прощаться.

К великому сожалению, эти занятия больше не возобновились.

# **{****92}** Первые спектакли «Чудо святого Антония» и «Свадьба». Два варианта. Этюды. Импровизации. Четкость. «Следующий спектакль мы будем ставить на “мазне”». Мои полицейские. Исполнители «Чуда». Замечания Вахтангова. Б. В. Щукин — Дымба. Фальшивое веселье. Дымба — Р. Н. Симонов. По Волге и Каме. Я выиграл бритье. Василий Каменский. Опять с одной репетиции. Не Шиллер, а Гоцци.

{93} Я хочу рассказать сейчас об интереснейших, с моей точки зрения, репетициях спектакля «Чудо святого Антония» Метерлинка. Но прежде чем приняться за это, я считаю уместным для удобства изложения напомнить читателю содержание этой забытой теперь пьесы.

… Мадемуазель Ортанс умерла, оставив наследникам два миллиона франков. Служанка Виржини моет пол в прихожей Из‑за сцены слышны голоса родственников, объедающихся на поминальном обеде.

Вдруг приходит человек в рубище и, назвав себя святым Антонием, заявляет, что хочет воскресить умершую. Родственники мадемуазель, оторвавшись от куропаток, пытаются при помощи кюре удалить Антония, но у них ничего не выходит По совету доктора, они все же допускают Антония в зал, где лежит покойница.

К ужасу наследников святой Антоний действительно воскрешает умершую. Все в панике разбегаются. Воскресшая, увидев человека в рубище, требует, чтобы позвали полицию Антоний отнимает у нее голос, и она перестает говорить. Родственники предлагают Антонию деньги за воскрешение, но он отказывается. Приходит полиция и арестовывает Антония Его уводят, а мадемуазель Ортанс снова умирает, вызывая фальшивые сожаления наследников.

На одной из репетиций Вахтангов нашел удивительно яркое театрально выразительное решение сцены воскрешения святым Антонием умершей тетушки. Когда Антоний простирал руки к умершей и приказывал: «Мадемуазель Ортанс, возвратись и встань!», умершая чихала и медленно приподнималась, удивленно глядя на многочисленных родственников, Те замирали, не сводя глаз с воскресшей, затем раздавался истошный женский крик… И вся масса родственников в панике, не смея проронить слово, бросалась бежать, натыкаясь друг на Друга, слышался только топот ног и стук падающих стульев.

Студийцы, радуясь удачно найденной сцене, окружили Вахтангова и на перебой делились своими впечатлениями, но Вахтангов вдруг остановил разговоры и сказал:

— Да, да, так было на Тверской[[5]](#footnote-6), когда конная жандармерия разгоняла студенческую демонстрацию, в которой {94} я участвовал. Все происходило молча, никаких криков, только топот бегущих ног, цокот копыт, свист и удары нагаек.

— Что же было с вами?

— Какой-то доброжелатель открыл ворота, и я успел вбежать во двор…

«Чудо святого Антония» имело два режиссерских варианта. Первый (1918 года) был решен приемом реалистической комедии; во втором же идейным стержнем стало изобличение буржуазной морали через гротеск. В «Свадьбе» Чехова, поставленной примерно в то же время, изобличались мещанство и пошлость. Поэтому не случайно впоследствии эти две пьесы были объединены в один спектакль.

Одним из приемов, найденных для «Чуда», была предельная четкость мизансцен и поведения каждого персонажа. В массовой сцене движение переливалось от одного действующего лица к другому, и последний ставил точку каким-нибудь характерным жестом. Образы, точнее сказать — фигуры родственников, искались прямо на сцене. Средств у студии в то время не было, и костюмы приходилось изобретать. Вахтангов, как он выражался, «лепил» образы, то есть искал и подсказывал исполнителям прическу, грим, костюм, характерную манеру держаться и т. д. Здесь и проявилась великолепная вахтанговская интуиция, которая так часто наталкивала его на замечательные театральные находки.

После выпуска «Чуда» на одном из диспутов режиссер Н. М. Фореггер пренебрежительно заявил:

— Ну, тут все просто. Режиссер, согласно мхатовской традиции, взял журналы того времени и скопировал костюмы.

К сожалению, Фореггер не понял, каким чувством формы нужно обладать, чтобы, не имея никаких средств, создать костюм, который исторически точно и психологически верно характеризовал бы данный образ. Когда в 1928 году, во время гастролей Театра имени Вахтангова в Париже, мы играли «Чудо», критика отметила «великолепное изображение типов французской провинции». Такой отзыв французской критики, скупой на похвалы по отношению к иностранному театру, да еще исполняющему французскую пьесу, стоит очень многого. Добавлю, что Вахтангову никогда не приходилось бывать во французской провинции. (Интересно, кстати, Вахтангов говорил, что по какому-нибудь одному предмету он может восстановить быт, манеру поведения людей данной эпохи; и можно {95} было быть совершенно уверенным, что это будет сделано с полной художественной и исторической убедительностью.)

В своих режиссерских показах Вахтангов тоже с удивительно тонкой, чуткой интуицией умел понять и подсказать актеру те краски и приспособления, которые помогут именно этому исполнителю сыграть данную роль. Другому исполнителю он показал бы иначе. Мне случалось видеть замечательные показы знаменитых режиссеров, но в этих показах актеру предлагалось скопировать режиссера. Вахтангова же копирование совершенно не устраивало, и он показывал то зерно, ту основу, из которого должна вырасти роль после самостоятельной работы актера.

Нахождению верной атмосферы спектакля помогал творческий принцип Вахтангова: «создать студию вокруг каждой пьесы, которая работается». «Создать студию» — это значило организовать специальные занятия, необходимые для того, чтобы овладеть формой спектакля, роли. Для «Чуда» это были этюды, в которых принимали участие все. Ритм, оправданные задержки, скульптурность, игра рук (этим он особенно занимался с Б. В. Щукиным, игравшим кюре).

Одна из импровизаций была придумана на тему — что было бы, если бы в студию пришел сумасшедший святой Антоний. Евгений Богратионович сам начал играть этюд вместе с нами. Когда святой Антоний стал бегать по комнатам, а мы пытались его остановить, Евгений Богратионович вел себя, как судья на футболе: все вижу, но сам не играю. Этюд получился очень правдоподобным. Студийцы были по-настоящему испуганы приходом сумасшедшего, которого очень хорошо изображал Ю. А. Завадский, и никто не решался его выпроводить. Завадский носился по всему помещению студии, а мы не знали, как его угомонить. Этюд дал много материала для того, чтобы понять отношение родственников к приходу святого Антония.

В дальнейшем Вахтангов показывал ряду актеров манеру поведения, свойственную данному образу. Лакею — Р. Н. Симонову он показывал непрерывность хода (например, когда он несет поднос), хамство его подчеркивалось тем, что он салфеткой обмахивал ботинки и т. п.

Как я уже говорил, для «Чуда святого Антония» искалась предельная четкость. Как только кто-нибудь начинал говорить, {96} остальные замирали в выразительных, внутренне оправданных положениях. Движение перекатывалось вдоль всей группы родственников, и последний заканчивал его выразительной точкой. Черные фигуры родственников на фоне белых декораций еще более подчеркивали гротескную выразительность сцены. Святой Антоний и служанка Виржини были живыми простыми людьми на фоне алчного и хитрого мира наследников умершей тети. Это противопоставление еще более подчеркивало сатирическую направленность пьесы.

Если в первом варианте комнату умершей поливали сосновой водой, запах которой, когда открывали занавес, расходился по залу и передавал в буквальном смысле атмосферу похорон, то во втором варианте Вахтангов отказался от таких натуралистических приемов и воздействовал на зрителя совершенством найденной формы. Четкость была найдена для «Чуда».

— Следующий спектакль, — говорил Вахтангов, — мы будем ставить на «мазне».

Стремление идти вперед в театральном искусстве, чувствовать его «завтра», искать необходимую и неизведанную форму воплощения, быть устремленным в будущее — таким помню я Евгения Богратионовича, когда он широко открывал перед нами двери своей творческой лаборатории и начинал мечтать о путях театра.

И это основное в учении Вахтангова — найти форму для выражения современности: сегодня эта форма — гротеск для бичевания буржуазии, завтра, в «Турандот», — отношение к образу, радость победы, стремление дать отдых людям, вернувшимся к мирной жизни. («Не образы, а актеры, создающие образы, радость от мастерства», — говорил Вахтангов.)

«Форму надо сотворить» — вот это и осталось у меня как завет Вахтангова, как знамя движения вперед театра его имени.

Меня снова ввели с одной репетиции и снова в роль полицейского. На сей раз это была роль комиссара полиции в «Чуде». Роль небольшая: комиссар приходит, чтобы арестовать Антония. Последний спектакль я сыграл в тифу с температурой 40 градусов, а уйти нельзя, нет замены, да и не было вообще физически ни одного свободного человека.

Играли мы в Лефортове. Трамваи не ходили, и я, разгримировавшись и переодевшись после спектакля, побрел домой {97} на Девичье поле, в Неопалимовский переулок. Меня качало, как я дошел, не помню.

После моего выздоровления начались репетиции «Чуда». Ю. А. Завадский подготавливал спектакль к сдаче Евгению Богратионовичу. В сцену с комиссаром Завадский внес только один штрих. В какой-то момент комиссару начинает казаться, что перед ним настоящий святой, и он почтительно снимает перед ним цилиндр. Потом, однако, приходит в себя, соображает, что это все же бродяга, и велит его увести. По поводу снимания цилиндра Вахтангов сказал после показа:

— Непонятный театральный трюк… Если хотите, делайте. — Тем самым он оставил это на мое усмотрение. Я успел привыкнуть к «трюку», зрителем он принимался хорошо, и я его закрепил.

Накануне генеральной репетиции Евгений Богратионович репетировал выход комиссара полиции. Он вышел на сцену и стал показывать, как я должен играть этот кусок. Вахтангов показал нам жандарма, переодетого в штатское платье, внешне как будто вежливого и даже ласкового. Но глаза комиссара видели в каждом жертву, которую можно подвергнуть издевательскому допросу. Он улыбался, но эта мертвая «собачья улыбка», при которой глаза не смеются, а только скалятся зубы, как бы приоткрывала его истинную сущность.

Это был один из его лучших показов в студии. Восторгу нашему не было границ. Никому и в голову не приходило, что можно так глубоко вскрыть характер этого второстепенного персонажа, обобщив его до обличения нравов буржуазной полиции.

Естественно, что особенно увлечен был я. Следя за Евгением Богратионовичем, я старался не упустить ни одной мелочи, запомнить каждую позу, каждый жест, каждый взгляд. На генеральной репетиции я очень удачно повторил все показанное Вахтанговым. Товарищи меня очень хвалили. На замечаниях после репетиции, упоенный своим успехом, я сидел именинником и ждал, когда меня похвалит сам Евгений Богратионович. Но Вахтангов делал замечания другим, взгляд его скользил мимо меня… Обо мне он так и не вспомнил… Когда Евгений Богратионович вышел из комнаты, я пришел в себя и бросился его догонять.

— Евгений Богратионович! А как же я?..

{98} Он приостановился, взглянув на меня через плечо и небрежно бросил:

— Себя я узнал! — Затем ушел, оставив меня решать вопрос — может ли копирование, даже самое увлеченное, быть творчеством и не должен ли артист, даже самый молодой и неопытный, пытаться внести свое в создаваемую им роль.

К спектаклю я, снова взяв за основу то, что делал до режиссерского показа, переработал роль, взяв от показанного Вахтанговым главным образом внутреннюю сущность образа. Мой комиссар стал несколько более светским и обрел изысканные манеры.

После того как роль была переработана, Евгений Богратионович отметил мое исполнение положительно. Но с той поры я стал остерегаться считать работу законченной до придирчивой и самокритичной проверки. Так Евгений Богратионович излечил меня от самовлюбленности, от любования своими успехами.

Мне хотелось бы вспомнить о некоторых исполнителях «Чуда», чья игра мне понравилось.

Очень интересен был Ю. А. Завадский. От его святого Антония веяло большой внутренней собранностью, он с какой-то высшей мудростью смотрел на мелкие дела людей, был умен и благороден.

В первом варианте роль служанки Виржини с большой наивностью и простодушием исполняла Е. А. Алеева. Как только святой Антоний входил в дом, она сразу верила в его святость и вела себя так, как будто всю жизнь была коротко знакома со святым.

Виржини второго варианта, которую играла К. И. Котлубай, была маленькая старушка, она не сразу поверила, что перед ней святой, но потом, поверив, хлопотала о нем со всей энергией религиозного человека. Ксения Ивановна сомневалась в себе как в актрисе и после показа «Чуда» Станиславскому поехала его провожать, желая выведать, есть ли у нее артистические способности и стоит ли ей продолжать актерскую деятельность. Не знаю, чем кончился их разговор, во всяком случае, Ксения Ивановна продолжала играть Виржини, но новых ролей больше не брала и перешла на режиссуру.

{99} В первом варианте племянника Гюстава, главного наследника, отлично играл Ю. В. Серов. Он был законченным актером, и вскоре, после раскола студии, перешел в Первую студию МХТ. Затем он эмигрировал за границу, и недавно я прочел некролог, в свое время написанный о нем Шарлем Дюлленом, руководителем парижского театра «Ателье», где с большим успехом выступал Серов. Уехав за границу, он безусловно обеднил себя как художника — я уверен, он сделал бы в искусстве значительно больше, если бы остался в Москве.

Во втором варианте Гюстава играл О. Н. Басов. С моей точки зрения, это была самая выразительная фигура в спектакле. Маленького роста, живой как ртуть, веселый и насмешливый, он был олицетворением французского темперамента, который мгновенно вспыхивал, так же быстро угасал, чтобы через минуту вспыхнуть еще ярче. Как очаровательно смешно передавал он склонность к патетическому красноречию, к красивой фразе, которая тут же расходилась с делом, — он начинал торговаться с святым Антонием об оплате за воскрешение умершей.

Так же великолепно играл Р. Н. Симонов роль лакея Жозефа. От его героя веяло дешевым шиком. Прилизанные волосы, нафабренные усы, лаковые ботинки — все это выдавало стремление казаться интересным мужчиной. Но таскать подносы, выгонять святых — трудная работа, она снимала этот внешний лоск, и перед нами представал растерявшийся человек в помятой крахмальной рубашке с растрепанным пробором. Хам, который столкнулся с непонятным явлением и оробел.

Интересным исполнителем роли доктора был Б. Е. Захава. Он едко высмеивал «непререкаемый» авторитет доктора, его всезнайство. Его доктор не любит торопиться, ценит свои слова, свой диагноз произносит главным образом, имея в виду не больного, а аудиторию, которую надо поразить своим врачебным мастерством. У него было найдено интересное, скульптурное положение рук, когда он брал характерным, небрежным и профессиональным движением руку больного, чтобы прощупать пульс, а другой вытаскивал большие золотые докторские часы, которые должны увидеть все.

Роль кюре исполнял Б. В. Щукин. Его пухлый и благообразный священник говорил медовым голосом и обладал какими-то чрезвычайно мягкими движениями рук.

{100} Работа над выразительностью рук также была одним из элементов спектакля. Все персонажи проделали громадную работу по нахождению четких ракурсов тела («сценизм», как мы тогда говорили), оправданных, скульптурно выразительных остановок, пауз в движении. В результате всей этой работы спектакль получил яркую театральную форму, в которой можно было угадать творческий почерк его создателя.

Привожу — опять-таки в записи В. К. Львовой — замечания Е. Б. Вахтангова по поводу репетиций «Чуда святого Антония» на сцене.

— Евдокия Андреевна (Алеева) — Виржини. Забудьте, если возможно, что вы занимаетесь постановкой голоса — выходите из образа. У вас было много хорошего: верно обращаетесь с венками, хорошо облокачиваетесь на щетку от доверия к Антонию, хорошо спрашиваете: «Вы видели улицу?». Благословение Антония надо принимать искренне, просто. Вы можете сыграть лучше, чем в прошлый раз. Когда разошлись, вы могли делать что угодно — стали свободны. Была характерность, четкость.

Во втором акте — нехорошо место с очками — несерьезно, вдруг стали молодой. Надо найти отношение к Антонию, и тогда можно делать что угодно.

У Антония пропадает настойчивость. Я тоном речи хочу показать, что желание мое непреклонно.

В выходе родственников надо принести на сцену — сытость, покой, желудок, наполненный куропатками, довольство. На служанку Виржини темперамент придет сам, сдерживайте его, говорите на доброте.

Хочется, чтобы все были сыты, довольны, сосредоточены. Они не лгут, стоя у гроба. Думают о смерти. Идут слезы — но чувств нет. Вот столько-то дней я положил на это, а там дела. Обедать пора. Отдал долг усопшему, теперь можно идти. Садятся, уже едят. Жирные губы. Умершей не существует. Потихоньку пьют шампанское. Через полчаса все пьяно. Кюре что-то говорит. Все слушают почтительно. «Он сегодня в ударе», «Еще бы, где вы видели такие похороны?» И вдруг приход Антония.

Первая встреча с Антонием ироническая. Подозрительности не нужно никакой. Суть: верит одна Виржини и больше никто.

Надо играть добродушие. Выходят, а еще чувствуют вкус куропатки Антоний забавляет, можно его трогать. «Выгони его вон», — произносится покойно. Все легко, ведь есть же люди, они все сделают.

Добродушие доходит до того, что, выходя, Гюстав может напевать, ведь в голове миллион мыслей, еще дела, дела…

{101} Удивляться при виде Антония не надо. Буржуа вообще не удивляются. Во всем должна быть забота о самом себе. Гюстав (О. Н. Басов) выходит так, как будто ничего не произошло. Стоит и смотрит. Скучающий глаз. Думайте: «Ах, боже мой, как трудно жить!» Надо повесить палочку. Взять ее в руки и с ней подойти к Антонию. «Вы мне начинаете надоедать» — палочка вешается на вешалку. У Гюстава надо играть животик, короткие руки. Француз всегда пьян, чуть-чуть. У немцев только по воскресеньям можно напиться.

Лакей Жозеф (Р. Н. Симонов) при барине — был один. После ухода Гюстава — другой. Сначала обмахивается — ему жарко. После того как Жозеф не может вытолкнуть Антония, Гюстав, начиная ему помогать, засучивает рукава, приготовляется. Надо выталкивать делово. Когда не могут вытолкнуть Антония, удивление все возрастает. Темп меняется. Надо вытолкнуть скорее, скорее. Необходимо помнить, что руки грязные. Выталкивают серьезно, хлопотливо, как тащат бюро, полное книг. У вас нет оценки события после неудавшегося выталкивания.

В выходе родственников и гостей внимание на Антония. Вошли неторопливо, увидели, в какой обстановке находятся Гюстав и Ашиль (Н. О. Тураев). Спросили вежливо, спокойно, через небольшие паузочки. Каждая фигура имеет свою сцену тогда, когда она чувствует, что стала сценичной. «Нас ничто удивить не может! Мы в хороших отношениях с полицией!» — так думает каждый.

Не надо забывать, что мы богаты. Богатые все сытые и довольные. Бедных видят по воскресеньям.

В сцене нужно дать нарастание. Каждой из женщин себя показать — вот я, переглянуться.

У В. К. Львовой отношение — интересно. К Е. В. Ляуданской — опасливое. Надо играть то, что дает жизнь. Исчез Гюстав, мой Гюстав, приходится идти искать мужей. Когда жены пришли, мужчины молча на них смотрят: «О, еще женщины пришли!» На вопрос жены Гюстав молчит. Жена Ашиля к нему. Он — никакого ответа. Тогда женщины начинают осаждать Гюстава.

«Гюстав. Он хочет воскресить мадемуазель Ортанс.

Толпа. Что такое? *(Возмущенно замерли)*».

Это надо четко выдержать. Как будто обо что-то ударились. Но об этом быстро забыли и ведут себя делово, весело, как вошли. Группа, окружающая кюре, весела, гогочет. К Антонию отношение легкое. С этим легко разделаться. Затем зовут кюре: уже поняли, что готовится спектакль.

Разговор Ашиля с кюре все время принимается. Кюре комичная фигура — надо найти к нему отношение. Кюре, пытаясь выпроводить Антония: «Великий {102} святой Антоний!» В толпе родственников и гостей смех, но его убирают сейчас же. Когда все кланяются Антонию — сдавленный смех.

«Кюре. Покойная особенно почитала вас.

Толпа. Да, да, *(Смех, все уверены, что он сейчас уйдет. Кюре показывает на входную дверь.)*

Антоний. Нет, сюда *(указывает внутрь дома)*.

Толпа. Что такое? *(Все четко выпрямляются и становятся серьезными)*. Да, да *(серьезно и очень внимательно. Взоры родных и гостей обращаются к Гюставу с безмолвным вопросом — почему вы его не прогоните?)*.

Гюстав. У него колоссальная сила».

Толпа. Перелом. Не знают, как быть. Объект — Антоний, поворачиваются к нему. Затем совершенно серьезно позвали доктора.

Доктору (Б. Е. Захава) сначала к Антонию подходить не надо. Лучше играть опаску. Поменьше ерзайте. Больше глазок на Антония.

Первый акт заканчивается тем, что после исследования доктора, родственники решают допустить Антония к умершей. Второй акт начинается с того, что, войдя в комнату умершей, Антоний ее воскрешает.

Замечания по репетициям второго акта.

Метерлинк ввел чудо, и вот как это приняли люди.

Врач совершенно не верит: стыдно ведь, интеллигентные люди, в чудо поверить нельзя.

Гюстав. Молиться не могу, но живого святого я не могу вынести. Для нас он шантажист, выгоните его. Когда же произошло чудо, воскрешение мадемуазель Ортанс, — я не буду в этом разбираться. Знать, что это такое, я не хочу. Но отпустить его просто так нельзя. Много мы ему не дадим. Все, что здесь находится, ваше, но ведь вы этого не потребуете, вам это ни к чему.

Когда родственники убеждаются, что деньги Антонию не нужны, он становится для них очень милым. Начинают придумывать, что ему подарить. Предлагают со смущением. Ах, он не соглашается. Тогда: «Хотите с нами позавтракать? Нет?» — Он начинает надоедать. Лучше отправить его на кухню.

Говорят с ним, а главное — испорченная планка паркета. Этот человек тут, а я уже забыл о нем. «Но вот пол, пол… надо переделать». Все заинтересовались полом.

«Кресло не прикажете» — шутки буржуа. Речь Гюстава — самодовольство. Говорит, а глаз проверяет — хорошо ли сказал? Все звучит искренне. Он так говорит, чтобы Антоний сказал: «Ну что вы!..»

{103} Когда Гюстав говорит — «все ваше», он знает, что ничего не даст, потому это и говорится так легко. Вот эту атмосферу должны взять все гости.

Возмущенные буржуа вызывают полицию, чтобы увести Антония.

Только во время рассказа Гюстава бригадиру полиции (О. Ф. Глазунов) толпа начинает понимать смысл происшедшего. «Ну, конечно» и т. д. Гюстав кончает на общем говоре. Бригадиру снимать картуз, когда пьет вино.

После увода Антония тетушка опускается на подушки и снова умирает.

У всех все обвисло, стало ненужным. А? что? Обалдели. Тетушка опускается. Все смотрят, но никто ничего не понимает. Надо тут почувствовать на себе соскочившие галстуки, разбухшие воротнички и т. д. Надо распустить мышцы и захотеть о чем-то спросить, но язык не повинуется.

Еще в помещении Мансуровской студии начались репетиции чеховской «Свадьбы». Б. В. Щукину была поручена роль грека Дымбы. Я один из немногих, который видел его работу над этой ролью, потому что скоро Щукин стал репетировать Жигалова (которого и играл в спектакле), а грека поручили Р. Н. Симонову, и поэтому хочу рассказать об его исполнении.

Первое появление Бориса Васильевича было так убедительно правдоподобно и сочно, что я до сих пор помню эту полную фигуру в сюртуке, в белом в синюю полоску воротничке, и таких же манишке и вылезающих из рукавов круглых манжетах. Где Щукин достал такие манжеты, осталось тайной (может, сам терпеливо их разрисовывал), но от них веяло югом, солнцем, морем. На широком лице, украшенном большими черными, как смоль, усами, сияла добродушная улыбка. Дымба был счастлив от общения с такими замечательными людьми, ему так много надо было рассказать, но его ограничивает незнание русского языка, и то, что он не мог сказать словами, он договаривал глазами, улыбкой, руками. Открытая детская душа, добродушие чистого человека — вот что шло со сцены, когда Щукин репетировал грека.

Репетиции «Свадьбы» также начались с этюдов, с создания атмосферы свадьбы. Мы очень много танцевали, чтобы найти физическое самочувствие гостей, замученных танцами.

«Я хочу поставить “Чайку”, — писал Вахтангов. — Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить “Пир во время {104} чумы” и “Свадьбу” Чехова в один спектакль. В “Свадьбе” есть “Пир во время чумы”. Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу»[[6]](#footnote-7).

Затем планы Вахтангова изменились. «Свадьба» шла сначала в «Чеховском вечере», а потом была объединена в один спектакль с «Чудом святого Антония». Поводом для такого объединения послужило сходство режиссерских замыслов. В «Чуде святого Антония» Вахтангов сатирически, как он говорил, «бичевал буржуазию», в «Свадьбе» сатирически клеймил мещанскую пошлость.

«Свадьба» начиналась с показного веселья — кадрили, которой аккомпанировал унылый ремесленник-тапер в унылом зале кухмистерской, где каждый вечер, как по конвейеру, идут похожие одна на другую мещанские свадьбы. Гости как будто веселятся — ведь на свадьбе положено танцевать, с шиком выписывая кренделя, и громко смеяться, но все уже устали и с вожделением поглядывают на празднично накрытый стол.

На этой свадьбе все фальшиво — и веселье и любовь жениха и невесты. Брак совершен по грубейшему расчету, и новобрачный Апломбов (И. М. Кудрявцев) даже не дает себе труда притвориться влюбленным. Апломбов зол — его обсчитали. Он нудным, каким-то скрипучим голосом требует у тещи недоданные к приданому выигрышные билеты. Ребром ладони он стучит по спинке стула, грозно аккомпанируя каждому слову, и мы верим, что если билеты не будут отданы, то он свою молодую «с кашей съест».

Хитрая теща (Т. М. Шухмина) под видом хлопот по хозяйству старается увильнуть от объяснения.

Жигалов — тесть (Б. В. Щукин) боится своей напористой жены и после утомлений дня ищет удобного случая выпить раньше положенного времени. Оглядываясь, нет ли здесь жены, он подводит своего собутыльника грека Дымбу к столу и хмелеет после первой рюмки. Захмелев, он смеется и плачет, а кончает тем, что подозревает грека в жульничестве.

Дымба (Р. Н. Симонов) очень польщен приглашением на свадьбу. Большие, черные, похожие на маслины глаза грека {105} улыбаются счастливой улыбкой, ему кажется, что на чужой стороне он приобрел добрых друзей.

Круглолицая, засидевшаяся в девках новобрачная (М. Ф. Некрасова) важно сидит рядом со своим женихом и равнодушным голосом уверяет, что она «так счастлива».

Этой группе персонажей Вахтангов противопоставил некоторых действующих лиц, в которых исполнители приоткрывали тот уголок души своих героев, где теплятся человеческие чувства, заглушаемые этой отвратительной мещанской средой. Таким простодушным, наивно считающим, что только электричество знаменует собой прогресс человечества и его моральное очищение играл своего телеграфиста Ятя И. Н. Лобашков.

Акушерка Змеюкина в исполнении Е. В. Ляуданской, бурно требующая «поэзии и бури», также стремилась вырваться из нудного однообразия мещанской жизни.

Ревунова-Караулова играли обычно придурковатым стариком с громовым голосом. Но Вахтангов поручил эту роль О. Н. Басову — артисту с относительно слабым голосом. Басов как человек обладал какой-то удивительной детской наивностью и душевной чистотой. Среди фальши мещанского общества этот трогательный старый моряк, с восторгом вспоминающий о днях былой славы, оказался единственным человеком с честью и совестью. Когда он понял, что попал в положение нанятого гостя, подставного лица, глубокое негодование и вместе с тем сознание своего бессилия против подлого мещанского мира звучит в его словах: «Будь это порядочное общество, я мог бы вызвать на дуэль, а теперь, что я могу сделать?» В чудесно найденной Вахтанговым паузе, звучал его крик: «Человек, выведи меня! Человек!» Это был призыв к Человеку с большой буквы. Звучала печальная музыка, рыдала Змеюкина, растерянный шафер, пытаясь замазать неловкость, начинал штампованную речь.

Живая человеческая душа оскорблена мещанской пошлостью, нравственно изуродованными людьми, у которых нет чести и которые убеждены, что все на свете покупается. Так звучало вахтанговское решение «Свадьбы» Чехова.

Летом 1921 года студия отправилась в гастрольную поездку. Ехали мы без Евгения Богратионовича, так как он начал серьезно лечиться. Гастроли начинались в Нижнем Новгороде, {106} затем нам предоставили в качестве плавучей гостиницы пароход «Чердынь», на котором мы по Волге и Каме поплыли в Пермь. В репертуаре были «Чудо святого Антония», «Потоп», «Чеховский вечер» («Воры», «Юбилей», «Свадьба»). Веселой большой группой мы прибыли в Нижний Новгород. Играли в старом городском театре. Успех, несмотря на летнее время и жару, у нас был хороший.

Жили сначала в гостинице, а затем перешли на пароход «Чердынь», который ремонтировался в затоне недалеко от Нижнего. В помещении пароходного ресторана мы наладили общее питание. Дни, пока ремонтировался пароход, стали для нас днями отдыха (надо заметить, что, к нашему удовольствию, ремонт затягивался).

Во время обеда мы собирались в ресторане на носу парохода. Здесь царил Осип Николаевич Басов. Его остроумные и неожиданные реплики передавались на концы стола, и получалось так, что смех начинался в середине стола, где сидел Басов, затем добирался к концам и едва там замолкал, как в середине возникало что-то новое, и опять волны смеха, перекатываясь, наполняли кают-компанию.

Не могу не вспомнить два забавных случая, которые произошли тогда со мной.

Однажды я взял лодку и отправился на маленький островок посередине реки. Подплывая к островку, я увидел серых уток. Решив, что они дикие, я подкрался и поймал одну. Как только я ухватил добычу, раздался крик, и я увидел пожилого мужчину, который бежал ко мне с криком:

— Ты что уток воруешь?!

Я так растерялся, что выпустил утку из рук. Утки оказались охотничьи, подсадные, и владелец их никак не хотел поверить, что я принял их за диких.

— Да что вы, разве дикая подпустила бы так близко! — сказал он, с презрением глядя на такого профана.

Мое искреннее отчаяние наконец тронуло владельца уток, который оказался местным учителем, и он обещал не разглашать эту позорную историю. Но было поздно: когда я вернулся на пароход, все вокруг меня крякало и кричало: «Не трогайте меня, я не дикая!» Изводили меня довольно долго. А учитель оказался прекрасным шахматистом, страдающим от отсутствия партнеров, и мстил мне за уток почти в каждой партии…

{107} Второй эпизод. Чтобы как-то скоротать время, когда ремонтировался пароход, мы с нашим гримером сели играть в карты — в «шестьдесят шесть». Он считал себя очень большим специалистом, но мне повезло, и я выиграл у него право бесплатно бриться на все время поездки. На другое утро я пришел «получать» мой выигрыш. Гример покорно намылил мне щеки и отправился точить бритву. Однако при первом же его прикосновении я подскочил от боли. Он невозмутимо продолжал брить меня, и я еле‑еле дотерпел до конца этого мучительного процесса. Больше я, естественно, за своим выигрышем не являлся. А через некоторое время он сознался мне:

— Мы всегда так делали в парикмахерской. Если знаешь, что клиент не дает на чай, выйдешь, проведешь бритвой по дереву и начинаешь брить. Так он больше к тебе не придет.

Гример у нас был ярославец, а ярославцы, как известно, народ находчивый…

Наконец пароход отремонтирован, и мы поплыли вниз по Волге до Казани, в район голода, обрушившегося на приволжских крестьян. На каждой пристани толпились люди, которые куда-то ехали, бледные, изможденные, бросившие родные места. Много было татар, не понимавших по-русски и бросавшихся к любому пароходу. Когда выяснилось, что наш пароход не пассажирский, они снова садились на землю и, казалось, впадали в какую-то прострацию, измученные бесконечным ожиданием. Нам, естественно, было неловко перед этими людьми за то, что мы едем с таким комфортом, в каютах. Но, увы, мы ничего не могли поделать, лишь, как могли, делились нашими пайками, но, конечно, это была капля в море.

От Казани мы повернули вверх по Каме, направляясь в Пермь. Картины голода стали постепенно уходить. Капитан парохода, старый волгарь, благоволил ко мне и разрешал стоять рядом с ним на капитанском мостике во время вахты. Меня всегда удивляло, каким образом в беспросветно темную ночь он ориентируется на реке, как у себя в комнате.

— А вот проплавайте сорок навигаций — и вы все знать будете, — улыбаясь, отвечал капитан.

Во время одной из остановок все ушли на берег, а меня оставили дежурным. Я бродил по палубе, как вдруг услышал крик: «Леонид! Скажи скорей, чтобы меня вытащили».

Я глянул через борт и увидел Некрасову — нашу лучшую пловчиху. Решив искупаться, она бросилась в реку прямо {108} с парохода. Могучее камское течение стало уносить ее, и она еле держалась, уцепившись за нос соседнего парохода. Я бросился к капитану: «Спустите шлюпку!»

Капитан спокойно взглянул на Некрасову:

— Зачем шлюпку? Боцман, бросьте ей лаг.

Некрасову подтянули к трапу, она поднялась на «Чердынь» и только тут испугалась по-настоящему.

— Да, — сказал капитан, — тонут-то ведь как раз больше те, кто хорошо плавает.

— Как? — удивленно спросил я.

— Да, да, кто плохо плавает, не сунется, куда не надо, а хороший пловец на себя надеется и попадает в беду.

На одной из остановок к нам пришел в гости поэт и один из первых русских летчиков Василий Каменский. Он был тогда рыжеватым и уже несколько лысоватым блондином, хотя еще довольно молодым. Всем известны были его скандальные выступления вместе с Маяковским и Бурлюком в качестве пророков футуризма. Правда, то время, когда носили желтые кофты, ложки в петлицах вместо цветка и разрисовывали лица, уже ушло в прошлое, но желание пооригинальничать и фрапировать людей у Каменского осталось, и он в беседе с нами полностью его проявил.

Начал он с заявления:

— Пушкина я давно за пояс заткнул. Ведь у него только глагольные рифмы. — И прочитал свои «заумные» стихи

Згара амба. Згара амба  
Амба згар…

Затем он прочел свою поэму «Стенька Разин»:

Сарынь на кичку,  
Ядреный лапоть  
Пошел шататься  
По берегам.

Потом последовал целый ряд рассказов, основанных на том, что Пушкин был такой же рыжий, как он, Каменский. Однажды, с упоением рассказывал Каменский, в Кисловодске старый генерал, увидя его, остановился и воскликнул: «Боже, как вы похожи на Пушкина!» Это оказался внук великого поэта. А через несколько минут Каменский рассказал, как в Пятигорске к нему бросился какой-то человек с криком: «Боже, {109} как вы похожи на Лермонтова!» Это оказался, конечно, кто-то из родственников Лермонтова.

Рассказы о том, как он изучал летное дело во Франции, перемежались с чтением новых стихов. Внимание аудитории подогревало его, и он изобретал все новые и новые истории. Например, рассказал, как в Париже, когда он был в театре «Варьете», на сцену вышли три босоногие балерины. Они начали танцевать и побежали в зрительный зал по головам сидящих в партере, затем перебежали в бельэтаж и оттуда спрыгнули на сцену.

— Как же они бежали по головам сидящих? — спросил кто-то.

— Очень легко, — ответил, не смущаясь Каменский, — меня одна голой пяткой по лысине хлопнула, но совсем не больно.

Каменский остался ночевать в одной из кают. Под утро, проснувшись от гудка, он, выглянув в окошко, увидел, что проходит пароход «Василий». Он вскочил, мгновенно разбудил всех нас, и, указывая на пароход, сообщил:

— Вот, смотрите, — это в честь меня пароход назван.

Впрочем, женской половине студии он нравился…

Пароход все шел вверх по Каме и наконец привалил к пристани дачного поселка Курья, около Перми.

Сердечно попрощавшись с капитаном и командой, с которой успели сдружиться, мы взвалили на плечи чемоданы и поднялись по крутому, заросшему соснами берегу к дачному поселку.

Начали спектакли мы в Пермском оперном театре — здании старинном, видавшем виды, но содержавшемся в полном порядке. Из‑за отъезда Р. Н. Симонова мне пришлось здесь играть роль грека в «Свадьбе» (как всегда, с одной репетиции). Зритель меня принимал хорошо, по-видимому, замена не очень снизила уровень спектакля, хотя роль сложна. Во всяком случае, я постарался передать доброту и наивность этого симпатичного кондитера.

Гастроли в Перми подошли к концу. Студии предстояло разделиться на две группы. Одна возвращалась в Москву, а другая со спектаклем «Потоп» ехала в Свердловск и Челябинск. Один из исполнителей Бира в «Потопе» должен был {110} ехать в Москву, другой заболел. На эту роль назначили меня. Так как все знали, что у меня хорошая память, мне сказали: репетировать будем в дороге. Действительно, репетировали мы в поезде, изредка отрываясь, чтобы полюбоваться изумительно красивыми горными пейзажами (ехали мы по горнозаводской ветке — путем более дальним, но красивым).

В Свердловском оперном театре мне была дана репетиция в день премьеры. Все обошлось благополучно. Театр был полон, успех большой. Я, к счастью, ничего не напутал.

Для меня это было большим экзаменом; в первый раз в хорошей большой роли, в большом красивом театре (кстати, скажу, что впоследствии меня перевели в первый состав этого спектакля). На другой день ко мне пришли два молодых свердловских режиссера (один из них был Иван Александрович Пырьев) и начали расспрашивать, как я работаю над ролями. Но, к сожалению, тогда у меня самого еще не было стройного представления о системе в работе над ролью, и мой рассказ вряд ли мог их удовлетворить.

Обстоятельства сложились так, что мне пришлось задержаться в Свердловске, так как я вызвался завершить кое-какие административные дела, начатые и недоделанные одним студийцем. Видимо, я успешно справился, так как результатом явилось то, что меня вдруг, уже в Москве, избрали в центральный орган студии — художественный совет. Это дало мне возможность присутствовать при зарождении творческих проектов Вахтангова и чаще его видеть.

Вспоминаю, что однажды Евгений Богратионович пришел на заседание, чтобы отказаться от постановки «Принцессы Турандот» Шиллера.

— Не знаю, ради чего ее ставить? Играть серьезно эту китайскую сказку о жестокой принцессе никому не нужно, — сказал он.

Вахтангов медленно обвел нас внимательным взглядом. Наверное, он прочел в наших глазах мольбу, надежду, а главное — уверенность в том, что его интуиция, его творческое воображение подскажет ему верное решение, и он не оставит этой работы.

Как мы ни уговаривали его, он не соглашался. Тогда Ксения Ивановна Котлубай умоляющим голосом сказала:

— Евгений Богратионович, пофантазируйте!..

{111} — А что если попробовать так?.. — проговорил он в задумчивости. И он стал постепенно развертывать перед нами план иной постановки, план, который тут же и рождался. Контуры этого плана становятся все яснее, ненужное отбрасывается, реплики учеников помогают ему создать стройное целое, и к концу заседания новый общий план постановки «Турандот» готов. Этот план требует пьесу не Шиллера, а Гоцци, не серьезную сказку, а комедию дель арте, играть, так сказать, актеров, разыгрывающих перед зрителем веселое представление. В общем, рождается замысел жизнерадостного брызжущего радостью, изяществом, музыкальностью, ритмичностью спектакля. И вероятно, в этом замысле был в какой-то степени выражен самый дух студии, дух веселья, изобретательности, шутки и молодого задора, который воспитывал в нас Вахтангов.

# **{****112}** На большой сцене Открытие. Концерт. К. С. Станиславский. М. А. Чехов. А. И. Южин. «Мне бы очень хотелось играть Калафа». Репетиции «Турандот». «Страдайте, проваливайтесь, но пробуйте». Экспозито. Премьера. Пластика. Ф. И. Шаляпин. Смерть Евгения Богратионовича Вахтангова.

{113} В студии полным ходом шли последние приготовления к открытию большой сцены на триста мест. Мы мыли полы, обивали дерюжкой небольшой просцениум. Зал был белый, стулья также белые. Программа открытия: 1) «Чудо святого Антония» (этот спектакль и чеховскую «Свадьбу» мы заранее показали Станиславскому, которому они понравились); 2) Концерт: К. С. Станиславский, А. И. Южин, М. А. Чехов, Е. Б. Вахтангов и Зоя Лодий.

Надо сказать, что великолепные залы особняка были предназначены для фойе. Зритель входил в большой отделанный мрамором подъезд, поднимался по мраморной лестнице, украшенной статуями, приводившей к мраморной колоннаде, дверь из которой вела в зрительный зал и в очень большое так называемое красное фойе, отделанное красным деревом в славянском стиле, с высокими массивными, покрытыми художественной резьбой дверями. Огромные диваны, стоявшие по стенам, были также резные. По другую сторону зрительного зала было голубое фойе, отделанное знаменитым мебельщиком Фишером в стиле библиотеки Ватикана и сплошь покрытое толстым голубым ковром. Голубые гобелены, резные камин и диваны оттеняли прелесть отделки.

«Чудо» подходило к концу, когда поехали за Станиславским. Его привезли уже к началу антракта. Константин Сергеевич разделся, и мы повели его наверх. На стене лестничной площадки было огромнейшее зеркало. Константин Сергеевич принял зеркало за дверь и решительно шагнул вперед. Мне удалось вовремя его схватить, иначе было бы разбито зеркало и, вероятно, сам Константин Сергеевич получил бы серьезные ушибы. Я твердо взял Станиславского под руку и повел его дальше по лестнице, а он рассмеялся и сказал:

— Что это вы меня как архиерея под руки ведете?

Он читал монолог «Скупого рыцаря» Пушкина и, видимо, остался недоволен собой, потому что, сойдя со сцены, все спрашивал:

— Что это у вас акустика какая-то странная?

Нам чтение Станиславского очень понравилось, но зрительный зал, который горячо его встретил, проводил действительно холодновато. Потом Александр Иванович Южин читал монолог Фамусова. Дикция у него была уже немного старческая, но читал он горячо и имел успех.

Больше всех понравился нам Михаил Александрович Чехов {114} в рассказе А. П. Чехова «Свидание хотя и состоялось, но…». Это была настоящая стихия комизма.

Вахтангов читал «Бродягу» Мопассана, читал хорошо, романтично и характерно. Концерт закончила Зоя Лодий — горбатая женщина с ангельским голосом.

После концерта Южин за кулисами беседовал с нами. Сидя глубоко в кресле, плавно жестикулируя округлой фамусовской рукой, он говорил:

— Я игрок, иногда я ночи напролет провожу за картами, но только раз, в начале моей службы в Малом театре, я опоздал на репетицию на 10 минут. Старики театра ждали и не начинали репетировать. Когда я пришел, они не сказали мне ни слова упрека, и репетиция началась. Мне стало так стыдно, что я дал себе слово никогда не опаздывать в театр и репетировать в полную силу, хотя, — заметил он с улыбкой, — иногда приходилось являться прямо от карточного стола, ни минуты не спавши, да еще после крупного проигрыша.

Потом много говорил о значении слова для актера и рассказал, что готовит свои роли во время отпуска летом в лесу, потому что там можно читать полным голосом, отрабатывая каждый звук.

Проводили мы уважаемого артиста бурными аплодисментами и, оставшись в своем кругу, обменивались впечатлениями об открытии, которое показалось нам удачным и многообещающим…

Начались спектакли, играли мы «Чудо» и Чеховский вечер. В то же время шли полным ходом репетиции «Турандот».

Однажды, провожая Вахтангова домой, я сказал ему о том, что мне очень хотелось бы играть Калафа. Евгений Богратионович ответил, что мне следует выучить текст, так как, если потребуется срочная замена, меня введут в работу. То, что Евгений Богратионович смотрит на меня как на возможного исполнителя роли Калафа, меня, естественно, очень ободрило.

Об интереснейших репетициях «Турандот» уже много написано. Однако я все же попытаюсь дополнить кое в чем эти описания. Я видел их из зрительного зала, и они мне хорошо запомнились. Я помню огромный, упорный труд, благодаря которому была достигнута легкость исполнения, так пленявшая зрителя в «Турандот».

Позволю себе вспомнить репетиции, когда Вахтангов ставил перед исполнителями ролей масок итальянской комедии — {115} Панталоне — И. М. Кудрявцевым, Тартальей — Б. В. Щукиным, Труффальдино — Р. Н. Симоновым и Бригеллой — О. Ф. Глазуновым — задачу во что бы то ни стало рассмешить всех находящихся в зрительном зале. Любым способом. Сначала наши «маски», вдохновленные этой интересной задачей, с искренним темпераментом и подкупающей непосредственностью импровизационно сыграли несколько забавных сцен, но скоро изобретательность стала иссякать, веселость угасла. Испуганные молодые артисты пытались что-то делать, но завладеть вниманием заскучавших зрителей не удавалось. Эти неудачи задавили в них последние остатки импровизационного самочувствия, непосредственности, ими овладело какое-то отчаяние — играть больше было невмоготу.

Но Вахтангов был неумолим: страдайте, проваливайтесь, но пробуйте. Вновь и вновь придумывались какие-то сцены, вновь и вновь скучали и морщились от ужасных, натянутых острот студийцы, сидевшие в зале. Однако вдруг то тут, то там прорывалась иногда живая реплика, удачный каламбур. Правда, пропорция была, как у Маяковского: на тысячи тонн словесной руды грамм истинного юмора. Но так или иначе дело начало подвигаться, актеры поверили в себя, почувствовали природу юмора своих образов и постепенно приобрели то импровизационное самочувствие, которое легло в основу их исполнения.

Вахтангов работает с Константином Яковлевичем Мироновым, играющим Измаила. Он объясняет исполнителю, что его персонаж — актер итальянской труппы, которому поручена роль Измаила, и играет он сильную трагическую сцену. Это близкий друг казненного принца, пытавшегося разгадать загадки принцессы Турандот. Выходит он на сцену сразу после казни. Его скорбь глубоко трагична, глаза полны слез, отчаяние не имеет предела.

В своих показах Вахтангов всегда исходил из индивидуальности данного актера, подсказывая ему ту внутреннюю сущность, то зерно роли, которое этому актеру было органично близко. Другому актеру он подсказал бы другое. Его помощь заключалась в том, чтобы натолкнуть актера на самостоятельное творчество. Другие замечательные режиссеры, которых мне приходилось видеть на репетициях, показывали актеру его сцену так, как они сами ее сыграли бы, и предлагали исполнителю повторить их рисунок и образ. Цель же вахтанговского {116} показа заключалась в том, чтобы расшевелить в актере те его особенности, которые нужны ему для самостоятельного нахождения данного образа.

Но возвратимся к Измаилу. На сцене занавеска, перед ней небольшая площадка. Евгений Богратионович появляется перед занавеской и кланяется зрителю. Сейчас актер начнет трагический монолог. После поклона Вахтангов ловким движением поднимается на площадку, вынося вперед ладонь правой руки и неся, как он говорил, «слезы на публику».

Мастерство актера театра комедии дель арте, как он показывал, заключалось в способности мгновенного переключения из одного состояния в другое. Если актер должен зарыдать, то его мастерство в том, чтобы слезы были искренними и оправданными. Никакого представления, изображения чувств допускать нельзя. И Вахтангов показывал, как это происходит. После актерского поклона его глаза сразу наполнились слезами, голос зазвучал скорбно, и сцена оплакивания погибшего друга зазвучала с подлинно драматической силой Он взывал ко всему миру, обвиняя принцессу в нечеловеческой жестокости, бросал портрет Турандот, топтал его ногами и, закрыв лицо плащом, шатаясь, уходил со сцены. В этом показе Вахтангову удалось еще уловить южный итальянский характер трагического темперамента, который рвется наружу, отчего всем видно горе этого человека.

Евгений Богратионович искал самочувствие актера, который, легко и искренне отдаваясь охватившему его чувству, играет сильную трагическую сцену, а отыграв, мгновенно так же легко сбрасывает с себя трагический груз этой сцены, садится отдыхать и наблюдает за игрой товарищей, с удовольствием поедая брошенный ему апельсин.

Нахождению импровизационного самочувствия помог дирижер Московского цирка итальянец Эспозито, которому первоначально была заказана музыка к «Турандот». Музыки он не написал, хотя пьеса ему очень понравилась. Придя к нам, он вспоминал, как видел у себя на родине представление комедии дель арте.

Маленький, кругленький, он закатывал глаза и так весело смеялся над тем, что вспоминал, что, глядя на него, мы тоже не могли удержаться от смеха. Евгений Богратионович на эту беседу пришел несколько позже и по своему обыкновению скромно сел у выхода, сделав нам знак, чтобы мы не обращали {117} на него внимания. Он наблюдал, как Эспозито, заливаясь смехом, вспоминал о каком-нибудь трюке итальянского актера. Эта брызжущая жизнерадостность много дала исполнителям для понимания природы итальянского темперамента.

Шли упражнения по игре с аксессуарами. Студийцы под руководством Симонова, которому Вахтангов поручил вести занятия, тренировались в прыжках на покатую площадку. Надо было мягко и беззвучно прыгнуть на носок и плавно поставить ступню. Затем учились разбрасывать материю и так ловить ее, чтобы складки мягко и красиво ложились на руку.

Щукин жил в помещении студии и работал по ночам на полутемной сцене, разрабатывая плавность движений, выразительность рук и итальянское bel canto. Он поражал нас в одной из сцен шуточным рассказом о том, как он якобы учился петь у какого-то итальянца. При этом он брал ноту, как заправский итальянский тенор, и «выносил» ее на рампу. На самом же деле Щукин вместе с нами учился у Митрофана Ефимовича Пятницкого — энтузиаста русской песни, чьим именем назван сейчас известный всему миру вокальный коллектив.

Сам Пятницкий учился у итальянца Эверарди и повторял его слова: «Ставь звук в маску, а диафрагмой веди, как смычком. Голос должен быть “голова на грудь”. Пятницкий считал, что постановка голоса должна быть ближе к природе и говорить надо “как корова мычит — му… му… или как продавец кричит — уголья… уголья…”, и из этого вырастет: “Я то‑от, которому внимала…” (Демон»). Митрофан Ефимович дал нам представление о маске и диафрагме, о тайне владения голосом. Этот замечательный музыкант был самым лучшим преподавателем постановки голоса, с каким мне приходилось встречаться в театральной работе. Он чувствовал природный голос ученика и без насилия умел укрепить его. Евгений Богратионович, приглашая его, говорил нам:

— Пятницкий самоучка, он сам до всего дошел, поэтому он сумеет объяснить другим, что надо делать.

Репетиции «Турандот» продолжались. Все чаще во время работы Евгений Богратионович ложился от боли на стулья и доставал коробочку с какими-то пилюлями, при виде которых Котлубай складывала умоляюще руки и говорила: «Не надо». Но Евгений Богратионович только махал рукой, улыбался, глотал таблетку и продолжал репетировать.

Незадолго перед окончанием репетиций «Турандот» здоровье {118} Вахтангова резко ухудшилось, и в студии был устроен консилиум профессоров. О результатах консилиума Евгений Богратионович рассказывал так:

— Странно, что они у меня ничего не нашли, ведь вот же опухоль, я ее прощупываю, а они не могут найти. Рассматривают фотографии на стенах и ничего не находят.

После консилиума нам, старшим ученикам, сообщили, что у Евгения Богратионовича рак, операцию уже делать нельзя, и дни его сочтены. Евгений Богратионович как будто это чувствовал и торопился с окончанием работы, не обращая внимания на свое ужасное состояние. На последней репетиции он сидел с температурой 39 градусов. На плечи была наброшена доха, голова стянута полотенцем, но воля требовала одного: сегодня кончить. И последний прогон был проведен. Кончили к утру. Евгений Богратионович поехал домой, слег и больше не видел своего творения.

Самоотверженная работа умиравшего Вахтангова над «Турандот» была подвигом в искусстве, была поразительным примером победы воли над болезнью, примером мужества, примером ответственности художника перед современностью, зрителем и театром, в котором он хотел «оставить частицу самого себя».

Итак, наступил день показа «Турандот» артистам Московского Художественного театра и К. С. Станиславскому. Уже после первого акта стал ясен громадный успех. Станиславский в антракте поехал на квартиру к Вахтангову. Ему было понятно волнение Евгения Богратионовича. Антракт был длинный — ждали возвращения Станиславского. Наконец он вернулся, спектакль пошел дальше и закончился триумфальным успехом. Так же хорошо прошла и премьера. «Турандот» как-то сразу приобрела огромную известность, даже стала своеобразной модой. Вальс А. Д. Козловского и Н. И. Сизова из «Турандот» игрался всюду, появились духи «Турандот» и т. п.

Жена Евгения Богратионовича, Надежда Михайловна, просила меня как медика делать ему впрыскивания, и я регулярно приходил к Вахтангову. Я рассказывал ему, как проходили спектакли, кто был в числе зрителей, как играли актеры и т. п.

Однажды Евгений Богратионович сказал:

— Вот я лежу, все время смотрю на узор занавески и думаю, хорошо было бы поставить спектакль на узорах. Актерская {119} игра — как узор, декорация — на узорах. Вот встану, попробую.

Когда я однажды пришел в студию после суточного дежурства в университетской клинике (я не оставлял занятий на медицинском факультете), ко мне подбежала Анна Алексеевна Орочко.

— Где ты пропадаешь? Тебя уже сутки ищут. Заболел Юра Завадский и тебе надо срочно вводиться в Калафа. Спектакль через два дня.

Через десять минут я уже репетировал. Мне надо было выучить текст и одновременно внести что-то свое в роль, чтобы не копировать слепо рисунок первого исполнителя. Я понимал, что если буду стараться играть так же, как он, меня ждет поражение. У меня нет такой красоты и изящества, какой обладал Завадский, но есть какие-то свои качества — известная мужественность, сила, а главное, звучный голос, в котором, однако, были и мягкие ноты. Режиссура, желая сохранить все найденное Вахтанговым, втискивала меня в рисунок, интонации и позы Завадского, а я, покорно повторяя, примерялся все же — как бы сделать по-своему.

В день спектакля я надел фрак и поехал к Евгению Богратионовичу, чтобы показать, как он на мне сидит. Вахтангов оглядел меня.

— Ну что же, — сказал он, — фрак сидит прилично. Всю роль играйте ради сцены, где Калаф закалывается.

Я поехал в студию. Надо сказать, что роль я провел без запинки, по-своему, не повторяя ни одной интонации Завадского, кроме одной, точно установленной Вахтанговым: «Иль Турандот, иль… смерть!»

Прием у зрителя был такой же, как и на спектаклях с основным исполнителем. После окончания спектакля в коридоре меня ждали все участники, наградив дружными аплодисментами.

Для меня это было громадной проверкой. Я понял, что могу играть большую роль и верно охватить и передать все переживания своего героя.

Из‑за позднего времени я не решился беспокоить Евгения Богратионовича. Однако, как оказалось, напрасно, так как на другое утро на доске висела записка Вахтангова, обвиняющая меня и Котлубай в том, что мы не зашли к нему вечером и не рассказали, как прошел спектакль.

Когда я пришел к нему, он сказал:

{120} — Я уже имею отзывы о вашем исполнении. Смотрел Борис Михайлович Сушкевич и сказал мне, что не было заметно, что вы играли экспромтом. Теперь поработайте над ролью самостоятельно и просите, чтобы вас время от времени назначали играть. А там я встану и доработаю с вами роль.

Второй спектакль прошел для меня значительно труднее. Правда, я снова ничего не напутал, но не было той радостной волны, которая несла меня на прошлом спектакле. Все было проще, тяжелее, чувствовалось, что в некоторых сценах зритель покашливает, и я никак не могу взбодрить себя до нужного состояния. Особенно трудно мне было мягко двигаться. Резкие, сильные спортивные движения выходили у меня хорошо, а мягкие, плавные грузно и напряженно.

И я решил учиться пластике. Сначала я пошел к Е. Г. Алексеевой, но вскоре перешел в группу к Александру Александровичу Румневу — артисту Московского Камерного театра, который, великолепно двигаясь сам, отлично преподавал пластику. Румнев взял меня в старшую группу. Там во время упражнений я встал за сильной балериной Верой Духовской и повторял ее движения. В помещении, где мы занимались, было холодно, ниже нуля, но тем не менее мы были босиком и в трусиках. Румнев начинал с такого быстрого темпа и такой сильной нагрузки, что через пять минут всем становилось жарко. Повторяя за Духовской пластические движения, я начал понимать природу жеста и пластики. Движение у меня стало как бы перекатываться по всему телу, жест стал мягким и получил рисунок. То, что говорил нам К. С. Станиславский на уроках пластики о жесте, приобрело для меня теперь практическое значение. Я почувствовал законы равновесия и ракурса.

Когда я снова попросил назначить меня играть, самочувствие у меня было совсем другое. Я уже мог, как говорится, «протанцевать роль», ее пластическое выражение для меня стало реальным в мелочах. Мне было приятно сделать жест, который переливался по руке, и кончики пальцев мягко заканчивали его. Мне было радостно прыгнуть мягко, почувствовать, как я приземлился на носок, и упругим движением всей ступни опустить свое тело на площадку. Я мог поклониться, став на колено, затем встать и выпрямиться, а голова гордо ставила точку, заканчивая движение.

Почти каждый урок пластики давал что-то новое, что хотелось перенести в роль. Появилось у меня также чувство аксессуара {121} я почувствовал, как легко надо держать рапиру, как она продолжает линию жеста, как ею можно выразить то, что хочешь. Портрет Турандот для меня стал портретом любимой, и я держал его так легко, что мне было удобно любоваться им.

Когда появилась мягкость движения, фрак стал сидеть как влитой, фалды не болтались, манжеты не вылезали, жилет оставался на месте, а складки пелерины, изображавшей плащ, красиво повторяли линию движения. Все это я теперь проделывал сознательно, получая творческое наслаждение. Так я познал, что такое поэзия движения, и догонял своих товарищей, которые нашли все это в процессе репетиций.

После смерти Вахтангова, когда мы играли «Турандот» на сцене Художественного театра, Вл. И. Немирович-Данченко назначил меня очередным исполнителем роли Калафа.

В конце апреля 1922 года мы, студийцы Третьей студии МХАТ, пригласили Федора Ивановича Шаляпина на спектакль «Принцесса Турандот».

За ним поехали. Актеры довольно долго не начинали спектакль, так как Шаляпин опаздывал. Наконец ждать дальше стало невозможно, и спектакль начался.

Я ожидал Федора Ивановича в голубом фойе, чтобы тихонько провести его на место. Вскоре он приехал, но провести его незаметно оказалось невозможно, так как его громадная фигура привлекла внимание зрителей и в зале началась овация. Действие прекратилось. Федор Иванович раскланивался и жестами показывал зрителям, что надо продолжать спектакль. Он сел, и действие пошло с того места, на котором было прервано.

Спектакль прошел великолепно. Федор Иванович очень много смеялся и аплодировал.

После спектакля мы все собрались в голубом фойе. Шаляпину принесли книгу почетных посетителей, в которую он записал: «*Ваш спектакль — это благоуханный сад, который покоряет очарованием молодости*». Он похвалил почти всех исполнителей, а особенно отметил, как он сказал, «изумительную» постановку Вахтангова.

Затем Федор Иванович беседовал с нами, много рассказывал о своей театральной юности.

— Вот Мамонт Дальский, — говорил Шаляпин. — Он приезжал {122} на гастроли в первом классе, а его труппа — в четвертом. Все были так плохо одеты, что пробирались в театр не через главный выход, а по путям через товарную станцию.

Сам же Дальский, для рекламы, шел с оркестром музыки по главной улице. Впереди оркестр, сзади Дальский в цилиндре. Так два раза — вперед и назад. «Трагик приехал!» Вечером во время представления «Гамлета» один из актеров его труппы, играющий могильщика, был простужен, у него болят зубы, подвязана щека. Он делает вид, что копает могилу.

Шаляпин, кряхтя, показывает, как этот актер обходится с лопатой. Суфлер ему подает текст. Шаляпин, изображая старого суфлера, подносит ладонь ко рту и громко шепчет: «Она утопилась». Могильщик, продолжая орудовать лопатой, смотрит на суфлера, ничего не понимая. Суфлер подносит обе руки ко рту и громко кричит: «Она утопилась по доброй воле!» Наконец до могильщика доходит смысл текста, и он торжественно произносит: «Она… Это… утопилась в водопроводе». Из‑за кулис раздается громовой голос Дальского: «В каком водопроводе?»

Шаляпин замечательно показал и старенького суфлера, вылезающего от старания из своей будки, и простуженного актера, который не помнит своей роли и совершенно равнодушен к словам, едва выходящим из его уст. Его так мучит зубная боль, что все остальное ему не важно, и даже порция спиртного не может привести его в равновесие.

Далее он вспомнил об одном итальянском трагике, которого видел в спектакле. Этот трагик так любил паузы, что нетерпеливый итальянский зритель, желавший знать, чем кончится сцена, кричал ему: «Скорее!» Трагик бросал играть и, обращаясь к самому нетерпеливому зрителю, произносил: «Если ты, мерзавец, будешь меня прерывать, я еще пять минут буду держать эту паузу». Затем, как ни в чем не бывало, продолжал свою роль.

Шаляпин сначала изобразил, как этот трагик многозначительно и бессмысленно проигрывал свои паузы, а затем сыграл целую сцену, показывающую, как артист подносит сам себе корзину цветов. Он выходит кланяться, а в это время из оркестра выдвигают корзину. Трагик ее сначала не замечает. Корзина высовывается больше.

— Это мне? — удивленно спрашивает трагик. Корзину ставят на сцену.

{123} — Это мне? Не может быть! — Он отступает и не рискует взять корзину. Затем растроганный трагик посылает поцелуи зрителям и, схватив корзину, рыдая, уходит за кулисы.

Мы восторженно принимаем замечательный показ и горячо аплодируем великому артисту.

Наш восторг разогревает Шаляпина, и он разыгрывает перед нами сценку, как провинциальные актеры выступают на эстраде. Один из них, читая «Братьев-разбойников», оговорился и вместо: «Нас было двое» — прочел: «Нас было трое. Брат и я», — нисколько не смутившись, актер добавляет от себя: «… и еще какой-то неизвестный».

Совсем развеселившись, он показывает, как «рубашечный герой» читает в концерте драматическое стихотворение «Венгерский граф». Сына должны казнить, и мать условилась с ним, что наденет белое платье в том случае, если казнь будет отменена.

Шаляпин читает это стихотворение в образе «рубашечного героя», и перед нами возникает расходившийся приказчик. Его тон настолько не соответствует революционному содержанию стихотворения, что, когда он произносит:

Зачем же в белом мать была?  
Да из боязни,  
Чтоб сын не дрогнул перед казнью —

мы смеемся и награждаем эту сатирическую шутку дружными аплодисментами.

Через некоторое время Шаляпин стал серьезен и прочел монолог Сальери из «Моцарта и Сальери». Его могучий голос, замечательная чеканная, выразительная дикция, точная лепка фразы, яркая мысль и умение ее донести, поражают своим совершенством и законченным мастерством. Перед нами неистовствует злобная зависть, наполненная свирепым, беспредельным темпераментом. Мы сидим, стараясь не пропустить ни слова. Этот монолог — еще одно доказательство того, что его драматический талант был не меньшего масштаба, чем оперный.

В заключение встречи Шаляпин подошел к роялю и, аккомпанируя себе, спел «Глядя на луч пурпурного заката». Его бархатный, могучий, неповторимый голос льется, и мы наслаждаемся этим интимным, непринужденным, камерным в полном смысле этого слова, исполнением замечательного романса.

{124} Провожая его, мы все высыпали на улицу. Он стоит могучий, громадный, как скала, и говорит:

— Не провожайте меня, вы простудитесь.

Подъезжает извозчик. Шаляпин садится, занимая все сиденье, и кляча трусцой увозит великого артиста в темноту ночных переулков Москвы.

В один из весенних дней 1922 года, Надежда Михайловна Вахтангова позвонила в студию и сообщила, что Евгению Богратионовичу очень плохо. Мы, «старики» (я уже стал «стариком»), немедленно пошли к нему. Евгений Богратионович лежал в постели. Ласково посмотрев на нас, он сказал:

Вы можете пойти погулять по дворцу…

Через несколько минут он сообщил нам, что ему поручена очень важная миссия. Мы поняли, что Евгений Богратионович в бреду. Но в этот бред вкрапливалось живое отношение к каждому из нас. Минутами сознание возвращалось к нему, потом он снова начинал бредить. Иногда этот бред был насыщен таким вахтанговским, всеми нами любимым юмором, что мы и смеялись и плакали в одно и то же время.

Вошел профессор Виноградов, лечивший Евгения Богратионовича, посмотрел на нас, окружавших своего учителя, и пробормотал: «Непорядок, непорядок». Но никто не обратил на это внимания. Он постоял некоторое время и вышел в соседнюю комнату. Евгений Богратионович продолжал шутить, потом неожиданно повернулся к открытой двери, в которой никого не было, поднял руку и страшным голосом крикнул: «Стоп!» Мы все оцепенели от ужаса, казалось, что Евгений Богратионович останавливает свою смерть.

— Сергей! — Он подозвал тринадцатилетнего сына. — Выстоишь?

— Выстою, папа, — ответил мальчик и сдержал слезы.

Евгений Богратионович откинулся на подушку и захрипел. Потом вытянулся и замолчал.

Мы замерли. Вошел профессор Виноградов, приложил трубку к сердцу и сухо сказал: «Скончался»…

В голубом фойе студии, утопая в цветах, стоял гроб с телом нашего учителя. Все фойе было в цветах, особенно было много сирени, которую так любил Вахтангов.

{125} Вся театральная Москва побывала у праха Вахтангова — Художественный театр, его студии, Малый, Мейерхольдовский… Чехов, Станиславский, Мейерхольд (молва прочила его в руководители осиротевшей студии).

… Мы несли гроб на руках до самого Ново-Девичьего кладбища.

Огромная процессия направилась сначала по арбатским переулкам к квартире Вахтангова, где сделала минутную остановку. Впереди, без шляпы, с развевающимися по ветру седыми волосами, опираясь на палку, шел Станиславский. Его величественная фигура, лицо его, полное скорби, говорили о том, какую великую потерю понесло театральное искусство. Вахтангов был связан со многими студиями, имел громадное количество учеников и почитателей, поэтому траурный кортеж растянулся на несколько кварталов. Все движение было остановлено, и открытый гроб, поднятый руками учеников, медленно продвигался по улицам Москвы.

На Ново-Девичьем кладбище Константин Сергеевич первым бросил горсть земли в могилу. Когда могила была засыпана, Станиславский попросил оставить его на некоторое время одного у свежего холмика…

Евгений Богратионович Вахтангов был человеком, смотревшим далеко вперед, видевшим будущее искусства и отчетливо осознававшим его великую, новую миссию. Он был человеком, умевшим сплотить театральную молодежь вокруг больших вопросов жизни театра, человеком, преданным идее, видевшим свою задачу в том, чтобы передать молодежи тот факел творчества, который он, как эстафету, получил от своих учителей — К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Л. А. Сулержицкого. Будучи художником с яркой индивидуальностью, он рассматривал занятие искусством как служение народу, и эта высокая цель определяла его художественные стремления. Весь его талант, вся интуиция, все увлечения были направлены на поиски новых путей в искусстве как отражения новой жизни. Высокий гуманизм, любовь к людям, борьба за их счастье были той основой, из которой рождались новые театральные формы.

С этим вопросом тесно переплетались вопросы овладения высшим театральным мастерством, той театральностью, которую {126} Вахтангов никогда не отрывал от реализма системы Станиславского.

Революция — так чувствовал тогда Вахтангов — должна предъявить театрам свои требования. Актеры должны суметь отбросить натуралистическую шелуху мелкого подражания жизни, откинуть ложную патетику псевдоромантизма, должны стать истинными мастерами театральной формы, мастерами движения, мастерами словесного действия, должны владеть юмором и драматической наполненностью, должны беспредельно отдавать себя театру, найти свое место в революционном преобразовании жизни.

Вахтангов не признавал творчества без горения, без увлечения, без отдачи себя. Он ненавидел дилетантизм, равнодушие, инертность. Его формула: «автор — театр — современность» и сейчас является основой деятельности театра его имени. От художественных и идейных запросов современности зависит выбор пьесы и ее решение на сцене Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова.

Заветы Евгения Богратионовича определяют те этические нормы, на которых построена жизнь коллектива театра его имени. Вахтангов научил нас рассматривать искусство театра как искусство коллективное, основанное на ансамбле единомышленников, в котором обязательно талантливое и тщательно отделанное исполнение всех ролей, даже самых маленьких. Сплачивают этот ансамбль единые художественные устремления. В нас была воспитана ответственность за каждое хотя бы самое кратковременное появление на сцене. Вахтангов говорил нам о радости, какую мы должны испытывать, играя в спектакле в строю своих единомышленников по искусству, когда ты играешь не роль, а всю пьесу — спектакль. Это вовсе не означает нивелировки актерского творчества — наоборот, индивидуальность еще ярче проявляется, если есть противопоставление красок в процессе выявления сквозного действия пьесы. Но вместе с тем этот вахтанговский закон означает нетерпимость к премьерству и зазнайству, которым иногда так легко заражаются молодые актеры. Воспитание художественного вкуса и такта в поведении было постоянной заботой Вахтангова в работе со студийцами. Он научил своих учеников всем сторонам театральной деятельности как художественной, так и административной — начиная от рабочего на сцене или дежурного за кулисами, до руководящих постов. После его {127} смерти наш театральный корабль, оснащенный всеми необходимыми знаниями, мог продолжать свое плавание по пути, начертанному его руководителем.

Воспитание коллектива для Вахтангова было воспитанием и раскрытием каждого человека в отдельности. Он умел найти особый подход к каждому, его методы художественного воспитания были бесконечно разнообразны и основаны на глубоком знании и угадывании индивидуальности каждого из студийцев. Поэтому каждый из нас всегда чувствовал, что Евгений Богратионович держит его в сфере своего внимания.

Сам Вахтангов на протяжении тех немногих лет, что я его знал, рос и стал законченным мастером, который должен был сказать свое слово в искусстве. Помню, как однажды он признался нам: «Раньше Константин Сергеевич заканчивал и выпускал мои постановки, а теперь я чувствую, что сам могу окончательно отделать и выпустить свой спектакль».

Л. А. Сулержицкий, выпуская вахтанговскую постановку «Потопа» Бергера, говорил Евгению Богратионовичу на репетиции: «Женя, сидите и молчите. Вам все равно не будет нравиться, как я переделываю вашу работу». А позже Станиславский принимал без поправок последние спектакли Евгения Богратионовича, отдавая должное самостоятельному творческому почерку своего ученика, «надежде русского искусства».

У Вахтангова было еще одно неоценимое свойство, обогащавшее его как режиссера. Он мог начать смотреть пьесу глазами непосредственного зрителя, откинув требования режиссера, педагога, руководителя. Возможно, что это замечательное свойство и помогало ему создавать спектакли, столь глубоко трогавшие души зрителей.

Спектакли, созданные Вахтанговым, — это блестящие страницы истории советского театра, и его завет творить вместе с народом, творящим Революцию, и мечты о возвращении в театр подлинной театральности определили многие достижения Театра имени Евг. Вахтангова.

# **{****128}** На гастролях и дома Киев и Харьков. «Принцесса Ерундот». Бир в «Потопе». Дело за режиссурой. Петроград. Ю. М. Юрьев. Эстония. Туманная дымка. Швеция. Мы горим. «Wie hoch steht der Dollar». Мы разорены. Художественный театр дает нам деньги на обратный путь. Возвращение. «Женитьба». Мистика и чертовщина. А. Д. Попов. Спектакль «Комедии Мериме».

{129} Через несколько дней после похорон Вахтангова, в начале июня 1922 года, студия в полном составе выехала на гастроли в Киев и Харьков.

В Киеве мы играли в помещении знаменитого Соловцовского театра. Репертуар состоял из «Чуда святого Антония», «Свадьбы», «Потопа» и, конечно, «Принцессы Турандот», имевшей сразу же ошеломляющий успех.

Этот успех сейчас же использовал Киевский театр миниатюр, поставивший пародию на наш спектакль под названием «Принцесса Ерундот». Пародия была, по-моему, не очень остроумной, хотя там и были смешные места. Неправомерность создания пародии на «Турандот», с моей точки зрения, заключалась в том, что в нашем спектакле мы сами использовали прием пародии в изящной, забавной, шаловливой пантомиме цанни. Киевская публика валом валила и на «Принцессу Турандот» и на «Принцессу Ерундот».

Я играл Вира в «Потопе», а в «Турандот» — мудреца дивана, так как Калафа мне там не давали.

В роли Вира я, по-видимому, имел успех, во всяком случае, об этом позволял думать следующий забавный случай.

На следующий день после очередного спектакля я зашел в какую-то парикмахерскую. Намыливая мне лицо, мастер внимательно вглядывался в меня.

— Ви приезжий! — уверенно сказал он. И пояснил: — По акценту я уже угадываю, что ви из Москвы. А раз ви из Москвы, то наверное из Третьей студии МХАТ, что у нас играет. Ага, ви артист, я угадал. Интересно, что ви там играете?

Мастер несколько раз обходит меня, разглядывая со всех сторон.

— Я там все посмотрел. Аи, хороший театр! Так, стойте, кого же ви играете? Одну минуточку! А! Ви играете Вира в этом, в «Потопе». Так как же ваша фамилия? Ой, у меня осталась программа.

Роется в карманах и достает программу.

— Ви Шихматов! Ой, роль у вас получилась типично…

И он продолжал меня брить, закончив свою «рецензии» на мое исполнение и на наши спектакли только тогда, когда я, расплатившись, вышел.

Помню я и грустный случай. Осип Николаевич Басов получил известие, что его жена неудачно разрешилась от бремени и ребенок, появления которого он с таким трепетом ждал, {130} умер. Горе его, его беспокойство за жену были беспредельны. Однако вечером ему предстояло играть толстенького веселого француза Гюстава в «Чуде святого Антония».

Нам казалось вечером, что веселый смех зрителей, которые отлично принимали спектакль, причинял особые страдания нашему товарищу. Мы его очень жалели, за кулисами были нежны и оберегали от лишних разговоров в антракте, когда он, сняв сюртук, садился, неподвижно глядя в одну точку, лишь оттирая салфеткой пот со лба. Неумолимо прозвучал звонок, начинался следующий акт. Гример поправил грим, Басов снова вышел на сцену, и зритель снова смеялся.

Наш умный остряк гример Иван Васильевич, разбитной ярославец (помните, как я выиграл у него бесплатное бритье?), глядя из-за кулис на сцену, улыбнулся грустной улыбкой и сказал: «Да, вот оно! Смейся, паяц…»

… Перемена впечатлений, успех у зрителя, молодость — все это начинало сглаживать боль утраты. В театре полно, спектакли идут великолепно, отношение зрителей замечательное, рецензии хорошие.

Нам начинало казаться, что жизнь идет так же, как и при Вахтангове, ведь он все равно, вероятно, с нами в поездку не поехал бы. Правда, нам приходилось думать о том, кто будет определять теперь художественное лицо студии.

Во всяком случае, мы получили богатейшее наследство: здание театра, талантливую труппу, молодую режиссуру и спектакли (эти спектакли еще долгие годы делали полные сборы).

Теперь дело за молодой режиссурой!

Вскоре студия выпустила спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского в постановке Б. Е. Захавы. Несмотря на то, что в этой постановке прекрасно играли Б. В. Щукин (Барабошев) и И. М. Толчанов (Грозное), спектакль не поднялся выше среднего уровня и не пользовался успехом.

Весной 1923 года Н. О. Тураев предложил организовать заграничные гастроли студии. Он бывал раньше в Швеции (где, между прочим, и познакомился с Вахтанговым, путешествовавшим в качестве туриста) и теперь поехал туда в качестве так называемого «передового». Вернулся он оттуда, сняв {131} на свой страх и риск, без гарантии, театры для гастролей в Стокгольме и Гётеборге, где в то время проходила Всескандинавская выставка. Начать поездку мы должны были в Петрограде, затем Ревель (Таллин), дальше Швеция, Германия, Австрия, Чехословакия. В общем планы были обширные, но, к сожалению, как потом выяснилось, Тураев организовал гастроли несколько непродуманно, без достаточного финансового обоснования.

Итак, мы приехали на месяц в Петроград. Первые представления «Турандот» в Суворинском театре имели грандиозный успех, и мы с особым наслаждением играли перед замечательным, много видевшим петроградским зрителем.

Мне было особенно приятно быть в своем родном городе, повидать родителей, побродить по тем местам, с которыми были связаны детские воспоминания, пойти в гимназию, где прошла моя юность.

В один из свободных вечеров я пошел в бывш. Александринский театр на «Мещанина во дворянстве».

В антракте мне удалось познакомиться со знаменитым артистом Ю. М. Юрьевым (в то время он был директором Александринки). Меня провели в его огромную артистическую уборную. Все, что я увидел там, поразило меня. У дорогого, стильного гримировального столика в кресле, развалясь, сидел Юрьев. Стоя на коленях, портниха завязывала ему банты на чулках, парикмахер, вежливо изгибаясь, осторожными движениями поправлял грим. Несколько сзади, в поклоне стоял человек в толстовке, с портфелем под мышкой и о чем-то ему докладывал. Юрьев, слегка повернувшись, широким движением протянул мне руку, извинился, что занят, и предложил сесть. Слушая доклад, он, прищурив глаза, следил за гримом в зеркале.

Наконец гример удалился, человек с портфелем, закончив свои дела, тоже вышел, и Юрьев обратился ко мне.

— Вы давно в стюдии? — спросил он, странно произнося слово «студия».

— Три года.

— У вас красивый голос.

Я что-то смущенно пробормотал в ответ. Влетела женщина — помощник режиссера:

— Юрий Михайлович, третий звонок!

Юрьев лениво поднялся, и мы вместе направились к двери.

{132} — Очень рад был с вами познакомиться, пожалуйста, заходите, — как-то растягивая слова, произнес он.

— Юрий Михайлович! Ваш выход! — вновь раздался испуганный возглас помрежа.

Юрьев, не торопясь, оглянулся:

— Сейчас!

— Юрий Михайлович, на сцене пауза! — почти плача сказала женщина.

— Ничего…

И Юрьев неторопливо пошел на сцену.

Это поразило меня. Я впервые видел «настоящего премьера», и его какая-то аристократическая важность и самовлюбленность поразили меня. Ведь мы были воспитаны в строгих студийных правилах, опоздание на выход было одним из самых серьезных нарушений дисциплины. Если, не дай бог, такое случалось, мы пулей летели на сцену. А тут?.. Зритель может и подождать любимого актера… Такое не умещалось в моей голове!

Между прочим, подобная барственная вальяжность Юрьева была очень органична, когда он играл Арбенина в лермонтовском «Маскараде». Верилось, что перед нами опытный светский лев. Часть роли Арбенина Юрьев играл великолепно. Но когда дело доходило до сильных драматических сцен, мне казалось, что у него нет подлинного трагического темперамента и Он заменяет его внешним изображением сильных чувств. Его реплика: «Вы дали мне узна‑ать все мммуки а‑ада, и этой лиш‑шь недостает‑т‑т!» — для меня была образцом пустой, не наполненной чувством формы.

Юрьев был великолепным актером театра представления. Красивая внешность — фигура, прекрасное лицо, — гибкий голос, аристократические манеры, свободная небрежность в читке стиха, изящный жест, а в трагических сценах… «мышечный» темперамент. Обаяние в кусках спокойных и… фальшь в сильных местах. Впрочем, на петроградского зрителя, воспитанного на театре представления, он сильно действовал, и по окончании спектакля хор молодых голосов, заглушая аплодисменты, с восторгом кричал: «Юрьева!»

В спектакле «Мещанин во дворянстве» чудесным исполнителем роли Журдена был Кондрат Яковлев, актер с громадным юмором и темпераментом, который произвел на меня огромное с впечатление еще в роли Кочкарева в годы моей юности. В спокойной {133} роли Доранта Юрьев также был на высоте. Спектакль был поставлен художником А. Н. Бенуа и звучал очень интересно.

«Маскарад» в постановке Мейерхольда — огромное событие в истории Александринского театра. Замечательное оформление А. Я. Головина вливалось в архитектурный стиль зрительного зала Александринского театра, романтический стих Лермонтова полноценно звучал со сцены, и общая атмосфера драмы захватывала зрителя, несмотря на, с моей точки зрения, подчеркнуто «театральное» исполнение Юрьевым роли Арбенина в трагических местах. В спектакле поражала (надо сказать, редкая для петроградских театров тогда) тщательная проработка текста, мизансцен, музыки и тонное режиссерское решение лермонтовской драмы…

Закончились последние приготовления к отъезду в буржуазную Эстонию. Вот мы в поезде. Граница — и нас встречают эстонские солдаты в английской форме, с английскими винтовками. В Таллине жилищный кризис, гостиницы заняты, и актеров размещают на частных квартирах. Мы с П. Г. Антокольским поселились у помощника директора винно-водочного завода.

Наш хозяин очень любезен и использует нас еще в качестве… дегустаторов. Каждое утро он является к нам с новыми ликерами и настойками, предлагает попробовать и высказать свое мнение. Вечером после спектакля он ждет нас и заставляет пробовать новые смеси. Мы навеселе с утра, к спектаклю отходим, а вечером опять достаточно веселы… Отказать нашему хозяину просто нет возможности — он обидчив. Поэтому приходится пить… Пусть читатель не делает поспешных выводов! Да, да! Ни я, ни Антокольский не находили в этом никакого удовольствия. Сейчас я могу это утверждать, не боясь прослыть ханжой.

Чтобы спастись от неприятного угощения, я решил однажды прийти домой так поздно, чтобы хозяин уже лег спать. Однако это не спасло меня от очередного угощения. Хозяин, споив Антокольского, поджидал меня у столика, уставленного новыми комбинациями ликеров и настоек. Я как подопытный кролик безропотно принял назначенную мне порцию алкогольного яда.

Так или иначе, по этой причине или за давностью времени, но воспоминания о Таллине для меня окутаны некоей туманной {134} дымкой. Помню только, что с огромным успехом прошла «Турандот» и что «Чудо святого Антония» и даже «Правда — хорошо, а счастье лучше» также имели хороший прием.

На пароходе «Калевипоэг» мы отплыли наконец в Швецию. Таллинский рейд потонул в туманной дымке (впрочем, не в той ли «туманной дымке», в которой повинен наш гостеприимный хозяин?..).

Спектакли в Стокгольме начались в помещении «Svenska theater», старом здании, с плохими артистическими уборными и «дачной» канализацией. Было странно видеть в стране новейшей техники, лифтов, телефонов, автомобилей такое допотопное театральное оборудование.

Представлять нас шведскому зрителю в «Принцессе Турандот» был приглашен знаменитый шведский актер Гёсте Экман. Высокий, золотые волосы, классическая линия лба и носа, замечательно очерченный рот, широкие плечи, тонкая талия, длинные ноги — он был воплощением мужественной красоты викинга. Я видел его в кино. Это был очень талантливый актер. Примечательно в его творчестве было то, что, несмотря на свои великолепные внешние данные, которые, казалось бы, позволяли ему всегда, во всех ролях оставаться самим собой, он умел, даже больше, — любил брать характерность. Он был беспредельно обаятелен в мужественности и смелости.

Выйдя в «Турандот» на парад, мы увидели партер, ослепляющий белизной фрачных манишек и сверканием бриллиантов на декольтированных женщинах. (Боюсь, что наши фраки потускнели перед фраками зрителей.) Ложи и балконы были пустоваты. Тут и обнаружился административный просчет Тураева. Лето, все на дачах. Кто же пойдет в театр, кроме небольшой группы избранных любителей искусства? Мы играли в Стокгольме неделю при прекрасных рецензиях и… тихих сборах, которые едва дали нам возможность выехать в Гётеборг, где проходила выставка.

Перед отъездом красавец Гёсте Экман устроил нам прощальный обед. Затем нам устроили прием на частной квартире какие-то шведы, хорошо говорившие по-русски.

Хозяева просили Антокольского прочесть свои стихи. Он прочел стихи, написанные в Стокгольме. Одно из них кончалось словами: «Чтоб Швеции крепче спалось!» Эта концовка не понравилась хозяевам, они качали головами, и наконец один из них сказал: «Вы не правы, Швеция не спит». Но нельзя {135} было не согласиться с Антокольским — Швеция тогда, если не спала, то дремала в своем сытом благополучии, и мировые социальные потрясения ее не беспокоили.

Во всяком случае, мне показалось, что величайшие достижения мировой культуры мало воздействовали на эту «провинциальную» столицу, равнодушную к художественной жизни. Только кино привлекало тогда массового зрителя (отчего и кинотеатров было поразительно много). Надо сказать, что шведское кино тогда было худшим изданием американского и немецкого.

Поезд с бешеной быстротой примчал нас в портовый Гётеборг, второй по величине город Швеции.

Гётеборг провинциален, дома невысокие, широкие бульвары, густо покрытые цветущей сиренью. Прекрасный громадный парк, в котором пасутся на свободе олени, а в бассейнах плавают тюлени и моржи.

Играем мы в театре, находящемся недалеко от выставки. Театр небольшой, на премьере очень мало публики. Когда мы вышли перед занавесом на парад в «Турандот», Басов ободряюще прошептал нам:

— Ребята, не бойсь! Нас больше!

Тут снова сказался просчет Тураева. Тысячи людей идут мимо нас на выставку, где есть вечерние развлечения, а к нам попадают единицы. Мы «горим»!

И действительно, мы «горели». Из‑за отсутствия средств мы жили на каком-то старом пароходе, превращенном в гостиницу. Да и оттуда нас в конце концов выселили за неуплату.

Под конец нашего пребывания в Гётеборге наше положение стало не на шутку трудным. Спектаклей мы уже не играли, так как публика к нам просто не ходила, вещи наши были «арестованы» на пароходе за неуплату, а нам надо было еще изыскать возможность добраться до Берлина, где должны были продолжиться наши гастроли. На помощь пришло наше посольство в Швеции, выделив нам необходимую субсидию.

Наш путь лежит к южному порту Швеции Троллеборгу. Поезд подошел к пароходу-парому, и вагоны въехали в его брюхо. Нас поместили в каюты, и паром отчалил. Через четыре часа мы добрались до немецкого порта Засниц. Здесь поезд снова встал на твердую землю, и мы поехали по Германии через озера, которые поезд пересекал также на паромах. Но {136} эти паромы были уже не закрытые, как первый, а открытые, устроенные в виде железнодорожной платформы.

И вот Берлин…

Германия переживает лихорадку инфляции. Марка безудержно падает, доллар по отношению к ней так же стремительно летит вверх. На улице у доморощенного телескопа, через задранную кверху трубу которого за небольшую мзду можно полюбоваться лунным ландшафтом, слышим горькую остроту: «Wie hoch aber steht der Dollar?». («Ну, как высоко стоит доллар?»).

Инфляция — источник многих трагедий. Старики, владеющие домом, который является единственным источником их существования, получают предложение продать его за высокую цену. Они соблазняются, продают дом, кладут деньги в банк, а через несколько дней марка падает в сотни раз — и они разорены.

Инфляция оказывает свое пагубное влияние и на немецкие нравы — в Германии начинается воровство (которое до тога было, что называется, говоря современным языком, «чепе»), множится мошенничество и т. п.

В Берлине голодновато. В столовых кормят старой картошкой на суррогатном масле.

… В противовес нашим творческим делам в Швеции в Берлине все у нас идет хорошо. Играем в прекрасном Лессингтеатре. Зал переполнен, зрители отлично принимают «Турандот». Судя по реакции зала во время действия, в театре много людей, понимающих русский язык. По всему видно, что наши гастроли вносят свежую струю в театральную жизнь Берлина, новизна театральной формы отмечается восторженными рецензиями берлинских газет, бесконечными вызовами зрителей.

Итак, театр полон, сборы великолепные… а денег у нас по-прежнему нет. Дело в том, что вечером банки закрыты, за день марка катастрофически падает, и сбор, который по вечернему курсу равен, скажем, 1000 долларам, утром равен всего 250. Нам выдают только на питание, поэтому, как и в Швеции, у нас нет денег для знакомства с музеями и театрами. (Кстати сказать, драматические театры летом закрыты, и мы все равно их видеть не можем.)

В городе рабочие волнения и стачки — бастует метро, разносятся слухи о всеобщей забастовке, и хозяйки про запас наполняют ванны водой.

{137} Берлин 1923 года с его оживленным движением, большим количеством машин на широких улицах, с диковинным тогда для нас метро, красивыми зданиями и дворцами — настоящая столица. Я был второй раз в Берлине. Первый раз я был до войны 1914 – 1918 годов проездом — два дня, сопровождая больного отца на курорт. Мне было тогда лет тринадцать, но я отлично помнил высокомерных германских офицеров в белых перчатках, с моноклем в глазу, горделиво волочащих сабли в блестящих ножнах по камням тротуаров. Помню парад гвардии перед дворцом кайзера. Солдаты шли церемониальным маршем, глаза зрителей блестели восторгом от созерцания своей военной силы.

Теперь все изменилось. Германия — побежденная держава. Версальский мирный договор поставил ее на колени. На улицах уже нет блестящих офицеров, и только внимательный глаз увидит под штатским костюмом иного прохожего, шагающего фланирующей походкой, военную выправку. Немцы обеднели. Говорят, что только богатые иностранцы с крепкой валютой могут купить в Берлине все.

Марка все летит и летит вниз, без удержу, теперь доллар стоит миллион марок…

… Наши гастроли в Берлине пришли к концу. Мы должны ехать в Мюнхен, а оттуда в страны «с крепкой валютой» — Австрию и Чехословакию. Куплены билеты, вещи отправлены на вокзал, но тут мы получили известие, что Мюнхен не дает нам визы на въезд в Баварию — реакционные власти запретили наши гастроли.

Положение наше стало трагичным. Поездка срывается, денег на возвращение в Советский Союз нет. На наше счастье, в санатории под Берлином отдыхала после американской поездки группа артистов Художественного театра во главе с К. С. Станиславским. Мы обратились к ним за помощью. Станиславский устроил нам свирепый разнос за мальчишество и поездку без гарантии, запретил дальнейшие гастроли и дал денег только на возвращение домой. Эти деньги мы должны были отработать в Москве, играя «Турандот» в помещении Художественного театра, который снова собирался ехать в Америку. Так мы и сделали, возвратясь в Москву.

Возвращение в Москву было приятным и радостным. Наконец-то мы дома, в своих стенах, в своих квартирах. Зал всегда заполнен доброжелательными советскими зрителями. {138} Чувствовалось, что московская публика полюбила наш театр.

Студия вовсю репетировала «Женитьбу». Ю. А. Завадский искал в «Женитьбе» какую-то «гоголевскую чертовщину». Декорации были сделаны так, что при освещении сзади они становились прозрачными и за стенами комнаты возникал как бы потусторонний мир. Кочкарев был наделен способностью уходить в одно место и тут же появляться в другом. Для этого ему было придано два двойника. Когда Подколесин выпрыгивал из окна, оставив на подоконнике только фуражку, все действующие лица под похоронную музыку ходили с этой фуражкой по сцене, разыскивая его. Актеры играли великолепно (в спектакле был очень сильный состав: Подколесин — О. Н. Басов, Кочкарев — И. М. Кудрявцев, Яичница — О. Ф. Глазунов, Жевания — Р. Н. Симонов, невеста — В. Д. Бендина, сваха — Е. Г. Алексеева, Степан — Б. В. Щукин). Но как ни смешно играли актеры, вся эта чертовщина, прозрачные, «мистические» декорации, печальная музыка заставляли недоумевать зрителя, пугали его, и ему было не до смеха.

В течение всей зимы мы занимались актерским мастерством и работали над этюдами. Студия играла «Турандот» в помещении Московского Художественного театра («отыгрывая» те деньги, которые были нам даны в Берлине).

Однажды заболел Ю. А. Завадский. О. Н. Басов позвонил Вл. И. Немировичу-Данченко.

— Как быть? — спросил он. — Боюсь, что спектакль состояться не может.

— Почему? — спросил Владимир Иванович.

— Заболел Завадский.

— А дублера у него нет?

— Есть, но мы считаем его недостаточно подготовленным.

— Текст знает? Мизансцены знает?

— Да.

— Пусть играет, я его посмотрю, — распорядился Владимир Иванович.

И я получил известие, что по указанию Немировича-Данченко должен играть Калафа.

Вероятно, волнение, во много раз возросшее на сцене Художественного театра, помогло мне, и спектакль прошел довольно-таки благополучно. Во всяком случае, через день я с {139} радостью узнал, что Владимир Иванович официально назначил меня очередным исполнителем роли Калафа.

В тот год к нам в студию пришел в качестве актера и режиссера Алексей Дмитриевич Попов.

Первой его работой был спектакль, составленный из четырех комедий Проспера Мериме — «Рай и ад», «Карета святых даров», «Африканская любовь» и «Женщина-дьявол». Режиссер задумал спектакль как площадное представление. На бочках были укреплены подмостки, на которых и происходило действие. На пол с них спускались две широкие доски. Эти доски помогали создать необходимые для характеристики места действия намеки. Поднятые и скрещенные, они напоминали стены шатра в «Африканской любви», в «Рае и аде» они служили лестницами, ведущими в дом доньи Ураки, и т. д.

Я получил в комедии «Рай и ад» (вторым режиссером был Н. М. Горчаков) интересную роль дона Пабло — пылкого испанского офицера, ненавидящего попов и написавшего памфлет на святую церковь. Фра Бартоломео (его превосходно играл И. М. Толчанов), исповедник возлюбленной Пабло — донны Ураки (ее также чудесно играла Ц. Л. Мансурова), оклеветал Пабло, сказав, что любимый изменил ей. В пылу ревности она предает Пабло в руки инквизиции. Мучимая ревностью, донна Урака приходит к Пабло в тюрьму, чтобы узнать всю правду. Когда ей становится ясно, что духовник обманул ее, она убивает фра Бартоломео и бежит со своим возлюбленным.

Когда мы показали свой «Рай и ад» студийцам на генеральной репетиции, все очень смеялись и хвалили нас, исполнителей. Но вот наступил день премьеры. «Рай и ад» идет первым. Мы с Мансуровой начинаем. Все как будто идет так, как шло на удачной генералке, но… никакой комедии у нас не получается. Очевидно, мы от волнения несколько сникли: все почему-то идет очень серьезно, и зрительный зал слушает нас молча и холодно. Мы это чувствуем и еще больше сникаем. В общем, вместо комедии мы играем драму и проваливаемся.

Спектакль в целом выручает «Карета святых даров», в которой с блеском играет Р. Н. Симонов.

Играем несколько вечеров подряд с ощущением проваленных ролей. Нет комедии! Наконец на одном из спектаклей я решил как-то отрешиться от всего и просто играть в свое удовольствие. {140} И вдруг роль зазвучала как комедийная, в зале послышался смех. Этот смех подбодрил всех нас, и появилось то легкое озорство, которое придавало комедийное звучание на первой генеральной репетиции.

Что же произошло? На репетициях было найдено комедийное самочувствие — когда актер полон энергии, когда ему самому смешно от того, что он делает, и он достаточно весел, чтобы заражать зрительный зал энергией и весельем. Из‑за неопытности мы не сумели закрепить и не научились вызывать по заказу это родившееся случайно комедийное самочувствие. На премьере от страха перед зрителем комедийное самочувствие перешло в драматическое, а с ним играть комедию невозможно. Этот незамеченный нами переход из мажорного строя в минорный и явился причиной провала «Рая и ада» на премьере. В рецензии было написано, что «исполнители были ниже сценической площадки». Когда же прошел страх первых спектаклей, когда мы осмелели, комедийное самочувствие вернулось к нам, наш «Рай и ад» стал идти под смех зрительного зала.

Из этого я понял, что многого в театре еще не знаю и не умею фиксировать найденное на репетициях. Кроме того, я понял, почему я так струсил на первых спектаклях. То была боязнь зрительного зала. Когда мы преодолели ее, к нам пришел успех.

Как я уже говорил, в спектакле «Комедии Мериме» блистательный успех имел Р. Н. Симонов, игравший вице-короля в «Карете святых даров». В этой роли, видимо, прозвучали отклики работы Рубена Николаевича с Михаилом Александровичем Чеховым над ролью князя в «Дядюшкином сне» Достоевского. Вахтангов пригласил Чехова для работы над этим спектаклем. Но, к сожалению, Чехов занимался немного. (Не могу, кстати, не вспомнить здесь следующий эпизод: встретившись как-то со мной в дверях, Чехов согнулся в три погибели в поклоне и старческим голосом проговорил: «Извините, что я попался вам на дороге». Мне показалось весьма странным его поведение, и только потом я сообразил, что он, очевидно, репетировал какую-то роль.) «Дядюшкин сон» не был осуществлен, но Р. Н. Симонов с успехом использовал тот творческий материал, который он накопил в работе с М. А. Чеховым, для создания роли вице-короля — такого же рамоли, развалины, как и герой Достоевского.

{141} В «Африканской любви» ярко блистали своими актерскими данными и прекрасным, поистине «африканским» темпераментом, О. Ф. Глазунов и В. В. Куза.

В «Женщине-дьяволе» особенно выделялся А. О. Горюнов, создавший образ сластолюбивого и хитрого монаха.

Спектакль «Комедии Мериме» показал нам, что в студии есть силы — актерские и режиссерские — и что наши сомнения по поводу режиссуры после смерти Е. Б. Вахтангова, к счастью, не получили подтверждения. На сцене студии появился спектакль, в котором снова зазвучала молодая и озорная веселость, так заражавшая зрителей в «Турандот». Коллектив снова поверил в свои силы и жаждал работы.

# **{****142}** Театр имени Евг. Вахтангова Ташкент. Айседора Дункан. «Лев Гурыч Синичкин» — первая постановка Р. Н. Симонова. Нам помогает В. Э. Мейерхольд. «Виринея». «Марион Делорм». Режиссура Р. Н. Симонова. В. Э. Мейерхольд опять у нас на репетиции.

{143} Большим испытанием для студии явилось предложение МХАТ о вхождении всего коллектива Третьей студии в состав Художественного театра.

По возвращении из Америки Художественный театр стал испытывать нужду в молодых силах. Руководство театра предложило Первой студии войти в его коллектив, но Первая студия, выросшая к тому времени и окрепшая как театральный организм, отказалась. Тогда МХАТ решил соединить в своих стенах Вторую и Третью студии. Вторая студия согласилась и целиком влилась в МХАТ, а наша Третья студия раскололась: часть решила отказаться от лестного предложения и продолжать дело Вахтангова, а часть (тут были Ю. А. Завадский, В. Д. Бендина, Н. И. Сластенина, А. Д. Козловский, В. А. Орлов, И. М. Кудрявцев, А. Н. Грибов, А. О. Степанова и другие) согласилась и вместе с составом школы при нашей студии перешла в Художественный театр.

Я тоже получил приглашение Владимира Ивановича перейти в МХАТ, где мне было предложено играть Молчалина. Но я все же отказался — мне очень дорог был наш театр, и я хотел продолжать дело Вахтангова.

Однако Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко и Константину Сергеевичу Станиславскому очень хотелось получить ряд актеров Вахтанговской студии, и они применили по отношению к нам крайние меры. Пользуясь положением директоров МХАТ, они хотели лишить нас нашего помещения. В ответ на это мы вышли из состава студий МХАТ и стали именоваться Студией имени Евг. Вахтангова.

Положение оставшейся группы в материальном отношении было очень трудным. Для поправки дел были организованы летние гастроли по Волге небольшим составом. Был 1924 год. Мы поехали в Саратов со спектаклями «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Женитьба», «Потоп» и «Комедии Мериме». После Саратова играли в волжских городах, подвигаясь вниз по реке.

С «Женитьбой» произошла удивительная метаморфоза.

Вместо просвечивающих декораций мы сделали простой павильон, убрали похоронную музыку, двойников и прочие трюки. Осталась великолепная игра актеров. Спектакль шел при бурных взрывах смеха и аплодисментах, зрители визжали, буквально выли от восторга. Комедийная стихия Гоголя ожила {144} в искусстве таких актеров, как О. Н. Басов, Е. Г. Алексеева, М. Ф. Некрасова, О. Ф. Глазунов, Р. Н. Симонов.

После этих гастролей часть нашего состава вернулась в Москву, а остальные отправились с теми же спектаклями (кроме «Принцессы Турандот») в Ташкент и Самарканд.

Ташкентский зритель принимал наши спектакли очень хорошо, хотя на финансовой стороне студии этот успех, к сожалению, никак не отразился. Конечно, как мы впоследствии поняли, вечная наша нужда в те времена происходила исключительно из-за неверного административного руководства нашими гастролями.

Одновременно с нами в Ташкенте гастролировала знаменитая Айседора Дункан. Это была уже не та молодая, стройная, сложенная, как богиня, танцовщица-босоножка, которая пленяла весь мир. В это время ей было уже за сорок, она заметно пополнела, хотя фигура ее все еще сохраняла красоту линий. В ее танцах почти не было собственно танца. Дункан больше ходила под музыку с поднятой рукой, шепча какие-то слова. Финалом ее концерта был танец «Интернационал». Она ходила под музыку «Интернационала» энергичным ритмичным шагом, как бы призывая кого-то на борьбу, а рука ее с двумя вытянутыми пальцами дирижировала пением воображаемой толпы. Под финальные звуки музыки артистка бежала в глубину сцены, обнажала левую грудь, как бы символизируя этим кормящую мать, вливающую силы в народную стихию…

Успешно проведя гастроли в Самарканде, труппа Вахтанговской студии вернулся в Москву.

### «Лев Гурыч Синичкин»

В сезон 1924/25 года студия начала работу над старинным водевилем Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Постановку поручили Р. Н. Симонову. Срок выпуска спектакля минимальный — полтора месяца. Куплеты и вставные сцены пишет Н. Р. Эрдман, тогда молодой сатирический писатель. Синичкина играет Б. В. Щукин, Ветринского — О. Н. Басов, комика на театре — А. О. Горюнов, Лизаньку — В. Г. Вагрина, Сурмилову — А. А. Орочко, Борзикова — Л. П. Русланов, Зефирова — К. Я. Миронов, Пустославцева — В. В. Балихин, Помрежа — Б. М. Шухмин. Я получил роль Чахоткина, первого любовника на театре с куплетом:

{145} — В одиннадцать сказали проба,  
А вот теперь почти уж час!  
— Ты что за важная особа?  
*(Вставляет в куплет стихотворную реплику антрепренер Пустославцев)*  
— Я, сударь, попросил бы вас  
Меня не волновать сейчас.

Больше в роли текста не было. По молодости лет я сначала хотел было отказаться, но, к счастью, вовремя удержался от такого шага — ни от каких ролей в театре отказываться нельзя.

Начались веселые творческие изобретательные и остроумные репетиции, полные неожиданностей и интересных находок.

Щукин был настоящим «благородным отцом» из Костромы — трогательным и вместе с тем очень смешным. Откинутые назад плечи, гордый постав головы, все это соединялось с обвислыми щеками и старческой дикцией. У него дрожала нижняя челюсть, когда он произносил свои драматические реплики в сцене репетиции у Борзикова, слова у него то застревали во рту, то неожиданно вырывались в «роскошных» штампованных актерских завываниях. Синичкин у Щукина был очень опытным актером, играющим, как играли в глухой провинции, со всеми приемами старого театра.

С замечательным юмором играл Борис Васильевич в сцене у Борзикова кусок, когда Синичкин «на всю катушку» показывает автору свое актерское умение, изображая смерть играемого персонажа, — показывает со всеми штампами старой провинции. Он бегал по сцене, изображая поиски спасения. Затем сам кричал: «Пам, пам!» — изображая выстрел. «Пуля» попала в него. Он поднимался на цыпочки, изгибался, высоко подняв руки, хватался за воображаемую рану и замирал. Потом с необычайной ловкостью падал плашмя на пол. Но тут сцена смерти еще не кончалась. Начинались «предсмертные судороги». Он корчился, судорога начинала бить пятку правой ноги. Наконец судорога прекратилась, и он, казалось бы, умер. Но нет: еще несколько легких движений пяткой — как бы прощанье с уходящей жизнью, и он вытянулся. Это была блестящая пародия на «мастеров» старого театра.

У Щукина было все в этой роли: он танцевал, чрезвычайно выразительно пел куплеты, играл в оркестре на барабане и тарелках. Его Синичкин насквозь знал театр, его интриги, он {146} бесконечно любил свою дочь и всю неисчерпаемую энергию свою употреблял на то, чтобы преодолеть препятствия на пути дочери к славе. Он обучал дочь игре на сцене, руководил ею и, подыгрывая ей в качестве партнера, плакал искренними слезами, а добившись успеха, ловко торговался с антрепренером.

В сцене у Борзикова Щукин, подлизываясь к автору, просил его встать, закладывал одну его руку за борт сюртука, в другую вкладывал шляпу и отводил руку назад. Затем, отойдя, кричал: «Пушкин! Пушкин на Тверском бульваре!» Когда, возмущенный лестью, Борзиков садился, Щукин «лепил» из него памятник Гоголю.

Щукин обладал замечательной способностью создавать образ живого человека, в существование которого зритель верил. Эта реалистическая убедительность достигалась его умением выбрать из жизни нужный для роли материал и поймать типическое, необходимое, наиболее полно выражающее художественный образ. В Синичкине он собрал множество сценических красок, рисующих этого посредственного актера, «мастера» сцены и ловкого изобретательного отца, делающего карьеру своей подающей надежды дочке.

Осип Николаевич Басов был замечательным князем Ветринским. Вот уж у этого маленького хорошенького гусара ветер в голове! Басов был актером, обладавшим необыкновенной наивностью, легкостью, и его Ветринский искренне влюблялся то в Сурмилову, то в Лизаньку. Николай Робертович Эрдман написал очень смешную вставную сцену Басову и Орочко — Сурмиловой. В этой сцене наивность и легкомыслие Ветринского сверкали полным блеском.

— Ты меня любишь? — спрашивала Сурмилова.

— Да!

— Как?

— Больше мамы! — мгновенно отвечал Ветринский, и этот детски наивный ответ звучал в устах Басова как самая серьезная клятва.

Эрдман написал также вступительное слово к сцене генеральной репетиции, которое произносил антрепренер Пустославцев — В. В. Балихин.

Это была пародия на псевдореволюционные выступления, которыми некоторые руководители театров, следуя моде, угощали зрителей генеральных репетиций.

{147} В старинных водевилях в куплетах обычно высмеивались современные недостатки. В «Синичкине» Эрдман также ввел современные шутки в куплеты. Например, Щукин пел куплет, в котором иронизировал по поводу одной пьесы наркома просвещения А. В. Луначарского, шедшей на московской сцене и не пользовавшейся успехом у зрителей.

Хоть молчит об этом пресса  
И партер взывает «бис!»,  
Это, Лизанька, не пьеса,  
А сплошной наркомпромисс!

Д. Т. Ленский ввел в свой водевиль пародию на современную ему мелодраму «Испанцы в Перу», с музыкой, индейцами и танцами. Эрдман же написал вместо нее пародию на примитивную современную революционную пьесу о Западе, которых немало было тогда на сценах московских театров: дочь миллионера влюблена в рабочего и бросает миллионы отца, чтобы заняться революционной борьбой. Я, как «первый любовник», получил в этой пьесе роль героя, Горюнов, как «трагик», роль отца-миллионера. Теперь текст моей роли несколько увеличился. Но образ? Каков мой первый любовник на театре? Ведь это водевиль. Надо найти смешные черты.

В моих воспоминаниях о героях-любовниках стоял Юрьев. Но в нем не было ничего забавного. Хотя?.. То, как он, не торопясь, прощался со мной с таким видом, как будто говорил: «На сцене меня подождут», — как будто подходит к моему герою. Вот, пожалуй, одна черточка, которая мне пригодится.

Стоит, по-моему, рассказать об одном эпизоде, который помог мне в работе над ролью любовника. В это время меня пригласили в «Межрабпомфильм» сниматься в массовой сцене игры в рулетку в Монте-Карло (русский великий князь, которого играл А. А. Гейрот, спускает здесь, в казино, последние деньги). Меня и моих товарищей по студии просили приехать во фраках из «Турандот» (это обстоятельство, по-видимому, и было главной причиной приглашения). Подойдя к игорному столу, мы, к нашему удивлению, увидели среди бутафорских золотых настоящие французские золотые монеты, взятые из Госбанка для съемки этой сцены — так сильно было в немом кино стремление к показу подлинности.

В перерыве между репетициями я вышел на площадку лестницы покурить, но мысли мои помимо воли обращались к {148} водевильному герою-любовнику. Вдруг два голоса привлекли мое внимание. Я не видел говоривших, но понял, что это провинциальные безработные актеры, подрабатывающие в массовых сценах в кино. Один голос был высокий и мягкий, принадлежал он, по-видимому, комику, другой — бас, пропившийся, пьяный, надтреснутый.

— Это было, — говорил бас, — когда мы снимались на эспадроне.

— На каком эспадроне? — спросил тенор. — На ипподроме!

— Все равно, на эскадроне, — заключил бас.

Я захотел посмотреть на говоривших, но они уже ушли.

Этот короткий разговор открыл мне двери в тот мир, который я искал. Мне сразу представилась комната, в которой жил мой герой-любовник. Она пустая, нетопленая, хозяйства нет никакого. Обед в дешевом трактире заканчивался партией на биллиарде, в которой мой герой, считающий себя великим игроком, проигрывает последние деньги. Затем он, пытается отыграться, не имея денег, и за неуплату бывает бит. Он умывается, прикладывает пластырь на синяк и идет на спектакль. Настроение у него редко бывает веселым. По большей части он в «меланхолии» и очень обидчив, особенно если кто-нибудь пренебрежительно отзовется о «святом искусстве». Считает себя крупным актером (не ниже Юрьева!), лишь превратностью судьбы попавшим в глухую провинцию. Моему замыслу помогли две случайности: однажды во время спектакля «Рай и ад» Мансурова нечаянно очень сильно ударила меня локтем в глаз. У меня посыпались искры, и мой несчастный глаз стал пухнуть и закрываться. На другой день у меня образовался огромный синяк. Как раз в это время я репетировал Чахоткина в «Синичкине», и синяк прекрасно охарактеризовал похождения моего героя. Когда прошел настоящий синяк, я стал рисовать такой же. В другой раз я случайно надел матросскую тельняшку под рыжий фрак, и она сделала меня похожим на тех актеров, которые, кокетничая, носили матросские форменки.

В начале картины мой герой шал на стуле, его будили, но разбудить не могли, затем его сбрасывали на пол, но он там уютно устраивался и продолжал спать. Наконец его встряхивали, и он, считая это непочтением к заслугам, начинал буянить. Появление антрепренера его укрощало.

{149} В сцене на театре шла пародия на только что входивший тогда в моду фокстрот.

Как-то на одном балу я увидел смешную пару, танцевавшую фокстрот. Он был высокий и худой, она — маленькая и полная. Ее голова уткнулась ему в живот, а его рука поддерживала сверху ее лопатку. Вспомнив эту пару, я подобрал себе партнершу небольшого роста, танцевал я на цыпочках, держа ее за шею. Как говорили, пара у нас с М. Ф. Некрасовой (она и была моей партнершей) получилась забавная.

Горюнову Эрдман написал очень смешную сцену. Трагик текста не знает, играет под суфлера и все время путает — вместо текста произносит ремарки и т. п. Например:

«Суфлер. Ремарка: лезет в окно…

Трагик *(в ужасе хватая себя за волосы)*. Ремарка лезет в окно!»

Шухмин играл помощника режиссера с огромными карманными часами, которые помогали ему следить за порядком. Опаздывает комическая старуха, и он с удовольствием записывает: «Со старушки штраф!» Он же с увлечением дает шумовые эффекты: стучит в железный лист, имитируя шум поезда, звуки выстрелов. Его помреж — мастер на все руки, он может и небольшую роль сыграть, и помочь режиссеру в массовой сцене, он же и мастер утихомиривать всякие внутритеатральные скандальчики, он же за шкалик водки, подаренный ему Синичкиным, спускает в нужный момент Ветринского в люк под сцену, избавив юную дебютантку от мстительного недоброжелателя, готового ее освистать. На лице его легкая улыбочка, когда он в подпитии, и театральный мир кажется ему родной стихией.

«Лев Гурыч Синичкин» был первой режиссерской работой Р. Н. Симонова в Студии Вахтангова. В этой постановке сразу развернулся его яркий талант: ощущение спектакля как целого произведения, великолепное чутье, которое позволило ему вести линию действия на нарастание, чувство водевильной формы, ритма, легкость, юмор, веселье, музыкальность, чисто вахтанговское умение находить общий язык с актерами, предоставление им полной свободы в пределах замысла, создание веселой творческой атмосферы на репетициях и импровизационного самочувствия на спектаклях.

Работа его с художником Борисом Робертовичем Эрдманом также дала прекрасные результаты. В чистых переменах {150} декорации под музыку менялись на глазах у зрителя. Из маленьких ящиков в ритм музыки вырастали громадные колонны, вся установка была легкой и жизнерадостной.

Симонов наслаждался стихией водевиля, на каждой репетиции он поражал нас своей выдумкой и сам радовался нашим находкам. Он умел из маленького намека, промелькнувшего у актера, вырастить выразительную сценическую краску.

Поскольку это была его первая режиссерская работа, он попросил Всеволода Эмильевича Мейерхольда помочь ему в выпуске спектакля. Мы показали водевиль Мейерхольду. Ему спектакль очень понравился. Особенно он отметил работу Щукина, Басова и Горюнова. Похвалил Б. М. Шухмина и сказал несколько хороших слов о моем герое-любовнике.

Так как в целом режиссерский план и его воплощение были им приняты, Всеволод Эмильевич стал работать только над сценой репетиции на театре. На нашей сцене была выстроена площадка, изображавшая сцену в театре Пустославцева. Перед ней был оркестр. Дирижера этого оркестра играл В. В. Куза. Всеволод Эмильевич замечательно показывал ему. Став у пульта, он взял в руку дирижерскую палочку. Голова его опустилась, он распластал руки, став похожим на огромную птицу, парящую над оркестром. Мощными взмахами он вытягивал громкое звучание из инструментов, иногда правой рукой усиливая звучание отдельных групп оркестра, а левой — приглушал другие группы. Но, главное, он слушал музыку, жил в ней и чувствовал себя волшебником, своей палочкой создающим дивную симфонию. Его показ неоднократно прерывался бурными аплодисментами студийцев.

Наша пародия на фокстрот была неорганизованна. Мы выходили в случайном порядке. Мейерхольд расположил нас в порядке нарастания. Сначала шла на зрителя пара, вроде бы ничем не приметная, затем посмешнее, а последней выходила наша с Некрасовой пара. В другой сцене Мейерхольд показал мне, как «шикарно» первый любовник сидит верхом на стуле. У меня была сценка, в которой я пробовал, как звучит у меня голос. Мейерхольд предложил мне пробовать голос, как пробуют итальянские певцы: «Ма, миа, миа мама». Я ухватил это, но произносил «ма, миа, миа мама» пародийно, проделывая голосом фиоритуру, напоминавшую мычание коровы.

В эту репетицию Мейерхольд украсил почти все роли новыми сценическими красками, не изменив ничего в решении {151} спектакля и ролей. Мы с благодарностью приветствовали его бескорыстную художественную помощь и долго аплодировали другу нашей студии.

Спектакль прошел с необычайным успехом под непрерывный смех зрительного зала. Я знал, что среди зрителей бывают истерики во время сильных драматических сцен, но об истериках от смеха я никогда не слышал. На первых спектаклях наибольший смех возникал во время представления пародии на западную пьесу. На одном спектакле зрители так смеялись и грохотали, что в зале возникли три истерики от смеха и всех троих вывели. Пародия била в самую точку и играли мы с заразительной веселостью, всецело отдаваясь стихии водевиля.

### «Виринея»

Наконец в студии появилась долгожданная советская пьеса — «Виринея» (инсценировка повести Лидии Сейфуллиной). Для исполнения ролей в этой пьесе в студии были великолепные актеры: Б. В. Щукин (Павел), Е. Г. Алексеева (Виринея), О. Н. Басов (старик), А. О. Горюнов (молодой солдат), Н. П. Русинова (Анисья) и другие.

Щукин снова поразил глубиной реалистического раскрытия образа. Павел — это солдат-большевик, только что вернувшийся с фронта в родную деревню. Борис Васильевич сам был на фронте в первую мировую войну, видел и знал солдат, просидевших всю войну в окопах. В его облике было множество характерных черт, заставлявших зрителя верить, что передним солдат-фронтовик. Складная, крепко сбитая фигура в расстегнутой шинели, в сдвинутой, не по форме, на затылок фуражке, руки, заложенные в карманы шинели, небритость. Но все это сочеталось в щукинском Павле с привычкой к военной аккуратности: пояс был туго подтянут, руки машинально оттягивали гимнастерку и заправляли в ровные складки на спине. В его повадке чувствовался хозяин, пришедший строить новую жизнь в деревне. Его умные небольшие темные глаза внимательно приглядывались к собеседнику. Это был руководитель, вожак, своим спокойствием и уверенностью в победе увлекавший за собой деревенскую бедноту. В этом образе бил ключом оптимизм победившей революции, радостное чувство созидания новой жизни.

{152} Когда Павел при первой встрече с Виринеей чинил разбитое мальчишками стекло в окне ее дома, особенно запоминались его руки. Это были руки человека, любящего работу и истосковавшиеся по ней. Как бережно брали эти руки стекло и как точно они его отмеряли, с каким удовольствием делали они эту домашнюю работу для мира, а не для войны, для себя, а не для хозяина.

Чудесно играл Щукин сцену с Виринеей, когда узнавал, что скоро станет отцом. Сначала ему, солидному мужику, было неудобно радоваться, а тем более показывать перед женой свою радость, и он старался убедить себя, что ничего особенного не произошло, но потом не выдерживал и начинал смеяться неудержимым, заразительным смехом, увидев, что радость свою ему все равно скрыть не удастся.

Великолепной исполнительницей Виринеи была Е. Г. Алексеева. Красивая, с высокой стройной фигурой, глубоким, трогающим душу голосом, огромным темпераментом, смелостью и певучей русской бытовой речью Алексеева была достойной партнершей Щукина. В начале пьесы ей душно в атмосфере быта этой староверческой деревни, и она бунтует против старого уклада жизни. У нее резкие движения, она готова срезать любого, кто подойдет к ней со словами осуждения, у нее острый язык, а в случае чего она может дать и волю рукам. Но какая перемена происходит в ней после того, как она полюбила Павла. Появляется покорность мужу, такая нежность, какую нельзя было и предположить в этой задорной бабе. В ее голосе зазвучали задушевные ноты, она вся светится. Виринея Алексеевой скромная и стыдливая в разговоре с Павлом, становится разъяренной львицей в скандале с Анисьей — Н. П. Русиновой, пришедшей к ней с предложением взятки.

Анисья приходит к Виринее просить, чтобы она похлопотала перед мужем о возвращении конфискованного жеребца. Эта кулачка, бывшая подруга Виринеи, сначала прикрывает свою ненависть к ней — представительнице революционной деревни — ласковыми напоминаниями о прежней дружбе. Получив отказ, она дает волю своей злобе и осыпает бывшую подругу градом незаслуженных оскорблений и угроз. Оскорбленная Виринея силой выгоняет ее из своего дома. Эту сильную сцену Русинова вела с большим темпераментом, ярко раскрывая образ непримиримого врага революции.

Молодой солдат — А. О. Горюнов — деревенский парень, {153} недавно надевший солдатскую форму и всей душой присоединившийся к большевикам. Это любимец деревенской молодежи, веселый острослов и насмешник. Он удивительно метко характеризует слабые и смешные стороны кулацкой части деревни, вызывая веселый смех окружающих его парней и девушек. С ним всегда интересно — он находчив, неистощим в своих выдумках и шутках. Но в своих убеждениях он непримирим и неутомимо борется за победу революции в деревне. Шутит он с серьезным лицом, но в тот момент, когда он острым словом срезает под корень рассерженного спорщика-кулака, в его глазах сверкают задорные искорки. И поверженному кулаку остается только плюнуть и покинуть поле политического поединка.

Постановщик спектакля Алексей Дмитриевич Попов передал волнующую атмосферу классовой, политической борьбы, которая царила в деревне, потрясенной революционной бурей. Кипение страстей и столкновение враждующих сил звучали в спектакле с полной убедительностью.

В работе с актерами Алексей Дмитриевич добивался того, чтобы в спектакле было видно, как расправил свои плечи народ-богатырь, как проснулись дремавшие в нем силы. И спектакль действительно звучал величайшим жизнеутверждением, несмотря на гибель главной героини. Зрители увидели новых людей революционной деревни, им было ясно, что эти люди не отдадут своих завоеваний и приведут деревню к победе социализма.

Это была, повторяю, первая советская пьеса на сцене студии. Ее появление имело огромное значение не только для нас, но и для всего советского театра. Начала осуществляться мечта Вахтангова о пьесе, показывающей жизнь народа, творящего Революцию. Раньше этого показать было нельзя, ибо еще не сложилось художественного произведения на эту тему. Теперь такое произведение родилось.

### «Марион Делорм»

В драме Виктора Гюго «Марион Делорм», которую ставил Р. Н. Симонов, мне была поручена роль Дидье — человека из народа, романтического героя, прямолинейного и непреклонного.

{154} Может быть, читателю будет интересно узнать подробнее, как на практике применялись в то время элементы системы Станиславского и как уроки Константина Сергеевича и Евгения Богратионовича по чтению стихов послужили основой для овладения ролью. Поэтому я и позволю себе остановиться на своей работе над образом Дидье.

Занятия с К. С. Станиславским очень пригодились мне, в равной степени как в работе над внешним обликом моего героя, так и в процессе разработки внутренней линии роли. Благодаря им я знал, как двигаться по сцене в этой пьесе «плаща и шпаги» — умел обращаться с плащом, игра со шляпой, увенчанной длинным пером, также не представляла для меня особых трудностей. Константин Сергеевич и Волконский научили нас читать стихи. Это помогло мне даже в «трескучих» романтических монологах Гюго выявить простой человеческий смысл. Старый перевод Россова был переработан П. Г. Антокольским, так как он звучал несколько архаично и не всегда передавал романтический дух поэзии Гюго.

В больших монологах этой стихотворной драмы я пользовался законами голосовых повышений и понижений, которые раскрыл нам Константин Сергеевич.

Эти законы требовали:

во-первых, никогда не стучаться в самую высокую ноту своего голосового диапазона, а всегда оставлять маленький запас. Ведь самая высокая нота обязательно создаст у вас впечатление беспомощности, а ощущение запаса, пусть даже самого небольшого, придаст актеру силу и уверенность;

во-вторых, развивая монолог, подниматься по лестнице голосового диапазона. Но так как наш диапазон не безграничен, мы должны делать понижения (но обязательно оправданные!), после которых нам становится легче вновь подниматься по своей голосовой лестнице. Такое последовательное повышение, облегченное оттяжками на низкие ноты, создаст впечатление большого артистического темперамента. (Конечно, тут не следует понимать так, будто эти приемы позволяют подделать подлинный актерский темперамент, что это рекомендация «играть» темперамент, пользуясь внешними, техническими средствами. Все эти приемы лишь облегчают актеру пользование своим психофизическим аппаратом и позволяют в четкой внешней форме выразить то, что разработано им по внутренней линии роли.);

{155} в‑третьих, перед самым сильным местом драматической сцены необходимо совершенно освободить мышцы. Тогда освобождается и голос, становится легко им управлять, переходить на разные тембры и ноты голосового диапазона. Кроме того, при свободе мышц можно сказать именно то, что хочешь сказать, не думая о той форме, в которую выльется фраза. В этом случае всегда зазвучит живая мысль, свойственная индивидуальности актера, а не придуманная заранее интонация, в которую исполнитель старается втиснуть свою речь;

в‑четвертых, прежде чем искать форму выражения подтекста, надо расчистить фразу грамматически, найти ударные слова, в которых концентрируется смысл сказанного, оттенить главную часть фразы, не пробрасывая необходимых второстепенных мыслей, оттеняющих главное;

кроме того, при чтении стихов легко впасть в декламацию или увлечься их ритмической стороной, от чего может потеряться смысл. Я все время помнил об этом и старался приблизить чтение стихов к живой речи. Но здесь меня подстерегала другая неприятность: стихи стали звучать как проза. Пришлось вспомнить положение Волконского о том, что конец стихотворной строчки должен, без подчеркивания, чувствоваться в чтении, и рифма не должна быть проброшена.

Итак, благодаря знанию всех этих законов и умелому пользованию ими мне удалось избежать как штампованного пения, так и натуралистического обытовления стихов Гюго.

Вместе с тем в стихах появилась какая-то своя музыкальность, которая опиралась на мои актерские переживания и внутренние видения. Интуиция подсказывала мне, что в сильных драматических местах надо совсем забыть о стихах и действовать на сцене, ощущая стихотворную форму лишь подсознательно. Особенно надо бояться в этих сценах «красивого», хорошо поставленного голоса, который может придать сцене «актерское», «театральное», а не человеческое звучание. Здесь мне особенно пригодились уроки Вахтангова во время работы над пушкинским «Пиром во время чумы».

Вахтангов говорил, что верно найденное физическое самочувствие (тогда оно называлось «состоянием») прекрасно передает атмосферу событий и является одним из сильнейших средств воздействия на зрителя. Оно придает каждому сценическому действию особую тональность, которая в свою очередь по-своему окрашивает важный кусок роли.

{156} Я понимал, что в драматических кусках роли нельзя начинать действовать, если не найдено физическое самочувствие, соответствующее событиям и предлагаемым обстоятельствам сцены, и все мои усилия были направлены к поискам нужного самочувствия.

Роль Дидье требовала хорошей физической подготовки, этот романтический герой влезает в полночь через окно в комнату Марион Делорм, находящуюся на втором этаже. Когда бандиты нападают на маркиза Саверни, Дидье выпрыгивает из окна и бросается ему на помощь. Все это требовало физической ловкости и культуры движения. Для сцен боя с бандитами и дуэли с Саверни мне пришлось серьезно заняться фехтованием.

Для постановки фехтовальных сцен был приглашен Николай Николаевич Домнин. Он начал усиленно нас тренировать. Роста он был небольшого, очень легкий и подвижной, прыгавший как мячик. Рапирой он владел прекрасно и работал с нами очень старательно. Но беда в том, что он занимался с нами, как занимаются со спортсменами-фехтовальщиками. Поэтому, мы естественно, фехтовать выучились по-спортивному. Наш преподаватель не знал законов театра и поставил нам слишком сложный и длинный бой, который утомлял зрителей и нас самих. Интересно все же, что фехтовать он нас выучил основательно. Мы частенько выигрывали у него спортивные бои, ловя его на том, что он слишком горячился и был неосторожен, попадаясь в те ловушки, которым сам нас обучал…

Чем дальше шли репетиции, тем яснее стала для меня вырисовываться основная идея моей роли. Я все больше и больше стал укрепляться в сверхзадаче, понимая ее как борьбу за демократические идеалы, за честность и справедливость в отношениях между людьми, как борьбу против обмана и разврата, против социальной несправедливости.

Все это я понимал отлично. Но вот как вызвать в себе гнев по поводу конкретных событий и отношений пьесы? Пока я был внутренне холоден, обман Марион меня по-человечески не волновал. Ведь для того чтобы разочароваться, надо сначала поверить. У исполнительницы роли Марион — Анны Алексеевны Орочко — был большой трагический темперамент, прекрасная внешность для драматических ролей, но она не обладала той женственностью и беспомощностью, какая была необходима {157} для очаровательной куртизанки Виктора Гюго. Моя партнерша была слишком волевой, сильной, мужественной, и я не мог найти к ней нужного отношения. Вместо того чтобы оберегать ее, я подчинялся ее воле и никак не мог увидеть в ней мой идеал: нежную и чистую Марион. Предо мной была не наивная, неопытная девушка, а взрослая, сильная женщина.

Остался один путь: подставить в своем воображении жизненную ситуацию. Я стал вспоминать события своей первой любви. Это было на даче в Финляндии. Мне было лет пятнадцать, а той, в которую я был влюблен, — восемнадцать. Она была для меня взрослой барышней, я издали смотрел на нее и был счастлив, когда случайно сталкивался с ней на пыльной дачной улице. В каком-то сарае, превращенном в зал для танцев, я нетерпеливо ждал, когда заиграют па‑де‑патинер — единственный танец, который я умел танцевать. Когда наконец раздались долгожданные звуки, я, стремительно подбежав, приглашал ее танцевать. Сверх моего ожидания она охотно соглашалась. Но, к моему ужасу, от стеснения я во время танца несколько раз наступал ей на ноги. Вероятно, в моих глазах было такое раскаяние, что она мило улыбалась и прощала мою неловкость. Имя я ее позабыл, а то, как у меня захватывало дух и сладостно билось сердце, когда я держал ее за руку во время танца, помню очень явственно.

Потом мы часто гуляли по лесным дорожкам. Во время одной из прогулок я сказал ей о своей любви. Я понимал, что не могу рассчитывать на взаимность, но мои искренние слова, по-видимому, чем-то тронули ее. Помню, что не смел взглянуть ей в глаза и глядел на носки своих ботинок. Голос мой срывался, я чувствовал, что краснею и стыжусь своего волнения. Она, наклонив голову, молча слушала меня. Так мы дошли до ее дачи, а там нас разлучила ее суровая тетка, на попечение которой она была оставлена. Вскоре она уехала, и больше я ее никогда не видел.

Вот и все мое воспоминание о первом чувстве. Но ведь переживания пятнадцатилетнего мальчика и взрослого молодого человека совсем не одно и то же. Как же быть? Ведь все переживания роли актер должен построить, исходя из своих собственных чувств, соответствующих чувствам его героя.

Значит, мне нужно мои эмоциональные воспоминания о первой любви лишь брать за основу. Память чувств — величайший {158} помощник актера в творчестве. Мне надо перенести мое отношение к той девушке на мою партнершу и развивать это отношение (к счастью, у моей партнерши такие же большие серые глаза, как у девушки моего отрочества, и это облегчает мою задачу). Нужно было вспомнить бескорыстность и чистоту моего отношения к ней, поэтичность моих мечтаний.

Так постепенно для меня стало вырисовываться первоначальное отношение Дидье к Марион Делорм.

Теперь мне стало легче перенести свое отношение к той девушке на мою партнершу. Я стал оберегать ее, следить за тем, чтобы мои признания не оскорбили ее, старался сохранить ее хорошее настроение, считал ее идеалом чистоты и верности.

В третьем акте пьесы Марион и Дидье, чтобы скрыться от розысков полиции, вступают в труппу бродячих актеров. Работа над эпизодом бродячих актеров была поручена Б. В. Щукину. Он разрешил массовую сцену как цыганский табор. В замок маркиза Саверни врывается разношерстная южная темпераментная толпа актеров, слышится цыганская речь, тащат какие-то корзины, спорят, ссорятся, кое-где возникают драки между женщинами, мужчины их разнимают. Щукину удалась эта сцена, и она очень оживила третий акт. В ней возникло цыганское гадание и был вписан драматический монолог для Марион во время репетиции того спектакля, который должны были дать бродячие актеры.

Работа с Р. Н. Симоновым была легка и очень продуктивна. Рубен Николаевич великолепный актер и прекрасно чувствовал творческое настроение того исполнителя, с которым ему приходилось делать роль. Репетиционная атмосфера всегда была импровизационной, мы чувствовали себя свободно оттого, что режиссер не старался втиснуть нас в заранее заготовленный рисунок. Наоборот, нам была предоставлена такая свобода поиска, при которой активно работает воображение. Фантазия одного актера зажигается от фантазии другого, возникают детали, намеки отдельных сцен роли, и все это незаметно подталкивается и развивается замечаниями режиссера, который с большим тактом и умением помогает актеру воплотить его, актера, намерения и направляет его поиски к раскрытию образа.

Рубен Николаевич обладал замечательным для режиссера качеством: он был непосредственным и очень отзывчивым зрителем. {159} Репетируя с ним ту или иную роль, я всегда знал, что за моей работой следит доброжелательный и чуткий глаз. Для меня его оценка всегда была решающей. Если мое исполнение принял Симонов, это значит, что его примет самый придирчивый и строгий зритель. Кроме того, актер испытывает огромное творческое удовлетворение, когда в процессе создания образа чувствует, что его намерение понято. И, получив творческую поддержку, он идет по верному пути в работе над ролью.

В создании спектакля главную роль играет режиссер, как организатор работы; по его плану и толкованию ставится пьеса. Но театральная практика говорит нам, что иногда в процессе создания спектакля бывают случаи, когда инициативу захватывает талантливый актер, исполняющий центральную роль, и его игра становится главной силой спектакля.

Но самый лучший случай тот, когда и актеры и режиссер вносят в спектакль то, на что они способны, не мешая один другому и не «затирая» друг друга. Симонов был как раз одним из тех режиссеров, которые видели свою задачу в наиболее полной помощи актеру для выявления его таланта.

Р. Н. Симонов прекрасно читал стихи. Благодаря своей исключительной музыкальности он с увлечением подсказывал нам музыкальную форму монологов в пьесе Гюго.

Работа шла довольно быстро. Начали вырисовываться актерские удачи. О. Ф. Глазунов в роли Лафемаса был темпераментным, одержимым манией следопыта злодеем. О. Н. Басов в роли Людовика XIII был растерянным и истеричным человеком. У К. Я. Миронова роль шута короля совершенно не шла. Сколько он ни пытался кувыркаться и острить, как полагалось королевскому шуту, — ни веселья, ни шуток не получалось. От отчаяния Миронов просил освободить его от этой роли, но ему отказали. Тогда он бросил всякое показное веселье и стал произносить текст просто — по смыслу. И вдруг все стало на место. Оказалось, что Гюго написал образ печального шута, шута-философа. При первом разборе роли этого не поняли и старались искать шута веселого, такого, каким его обычно играли. Но самый текст и поступки шута Гюго протестовали против такого решения, и в конце концов актер, вышел на правильный путь. Шут у Миронова получился одним из интереснейших образов спектакля. Так иногда парадоксальное решение оказывается самым верным.

{160} Наконец мы подошли к прогонам пьесы и готовились показать нашу работу В. Э. Мейерхольду. Всеволод Эмильевич считал себя обязанным в чем-то помогать молодой студии, потерявшей своего руководителя. Он уже оказал нам помощь при выпуске «Синичкина» и теперь собирался помочь в окончательной отделке «Марион Делорм».

После прогона спектакля Мейерхольд посоветовал заменить исполнителя роли Саверни другим актером. (После этого над Саверни работал В. В. Куза, который и играл эту роль в спектакле.) Сейчас вспоминаю с огромным удовлетворением, что Всеволод Эмильевич сказал обо мне: «Когда Шихматов появился на сцене, я подумал: “Эх, опять любовник из "Синичкина"”, но потом в драматических сценах он покорил меня своей искренностью и простотой».

Мейерхольд дал две или три репетиции «Марион Делорм» подправляя те места, которые ему казались недостаточно выразительными. Он начал работать над первым актом и сценой приезда актеров в третьем акте, не тронув ни второго, ни четвертого, ни пятого актов.

Надо сказать, что сцена из третьего акта, подготовленная Б. В. Щукиным, привлекала внимание своей неожиданностью, темпераментом и жизненной правдивостью. Она-то и увлекла Всеволода Эмильевича. Он очень долго репетировал эту сцену, глубже разрабатывая ее форму, определяя точные детали каждого куска. Он создавал для каждого актера, соответственно его образу, кусок входа в узкую калитку ограды замка. Женщины входили то по одной, то по две. Одна входила смело, чувствуя, что ее сегодня отсюда не выгонят, другая робко оглядывала двор и едва решалась войти, две женщины, входящие одновременно, не желали уступить друг другу дороги, между ними возникала ссора, переходившая в драку. Кто-то из толпы их подзуживал, они вцеплялись друг другу в волосы, и мужчины их разнимали. Всеволод Эмильевич долго репетировал и показывал, как актеры-мужчины тащат корзины с вещами и реквизитом, как старик пытается пронести в калитку непомерно тяжелую корзину. В этой небольшой сцене он искал трагедию непосильного труда.

В сцене гадания Всеволод Эмильевич выявил ту таинственную атмосферу, которую нагнетают опытные гадалки. При свете факелов звучала грозная музыка, и гадалка в экстазе речитативом выкрикивала слова гаданья, вперемежку с цыганской {161} речью. В этой сцене как бы прорывался дикий, степной темперамент толпы, увлеченной экзальтированным таинством гаданья.

По ходу действия в третьем акте Дидье дают портрет известной парижской куртизанки — Марион Делорм. На портрете Дидье видит свою возлюбленную Марию. Мне давали портрет, я смотрел на него, сразу узнавал свою Марию и в отчаянии прижимался к калитке ограды.

Всеволод Эмильевич показал мне, как ему видится эта сцена. Он посмотрел на портрет, двинулся направо, затем пробежал налево, вдоль рампы, и вернулся обратно, описав треугольник. Весь этот пластический рисунок был эмоционально наполнен и оправдан сильнейшим драматическим напряжением. Сначала Дидье видит портрет Марии и ничего не понимает, затем его поражает сходство Марии и Марион. Далее ему кажется, что он ошибся, и он ищет такого места, где было бы светлее, чтобы лучше разглядеть портрет (переход направо). Узнав Марию, он проходит вдоль рампы, чтобы сообразить, не обманут ли он и не гнусная ли подделка перед ним, сделанная для того, чтобы оклеветать Марию. Рассмотрев подробнее изображение, Дидье убеждается в том, что Мария и Марион одно и то же лицо, и отступает, прячась в тень, чтобы никто не увидел его переживаний.

Всеволод Эмильевич прекрасно чувствовал форму романтической драмы и подсказал мне, что Дидье ни с кем не делится своим несчастьем, не просит сочувствия, но ранен он смертельно. Рухнуло все то, о чем он мечтал в жизни и чему верил до конца. Огромное актерское обаяние Всеволода Эмильевича и значительность его личности еще более подчеркивали чистоту помыслов Дидье в его показе. В его исполнении этой сцены чувствовалась философия человека, ищущего правды и столкнувшегося с мерзостью жизни.

На этом его помощь «Мэрион Делорм» окончилась.

Спектакль прозвучал довольно неплохо, а во время наших гастролей в Ленинграде имел очень большой успех. У Ленинграда и Москвы в то время были разные вкусы и, видимо, романтическая драма была ближе и понятней ленинградцам.

# **{****162}** Зал на 1200 мест «На крови». «Коварство и любовь». Б. Е. Захава. Жора Долба. Экстренные вводы. Сандро Моисси — Гамлет. «Гамлет» 1932 года. Н. П. Акимов. «Перед заходом солнца». А. И. Ремизова. О. Ф. Глазунов. А. Д. Дикий. М. Ф. Астангов.

{163} Наш театр рос и соответственно этому росту перестраивалось здание. Когда он открылся, в нем было всего лишь триста мест, затем, с пристройкой балкона, стало пятьсот, а после переделки находившегося позади зрительного зала голубого фойе стало уже восемьсот. Теперь наше развитие сдерживала маленькая сцена, выходившая на шумный Арбат, да и зрительный зал на восемьсот мест часто не удовлетворял всех желающих попасть на наши спектакли.

Правительство отпустило деньги, и зрительный зал театра в результате перестройки стал вмешать уже тысячу двести зрителей, а сцена наша, переместившись по другую сторону зала, значительно расширившись, превратилась в площадку, оснащенную самым современным оборудованием.

Мы окончательно встали на ноги. Оставалось оправдать доброжелательное отношение к нам со стороны публики и руководящих органов.

### «На крови»

Роман С. Д. Мстиславского «На крови» повествовал о революционных событиях 1905 года. Эта тема очень интересовала театр, и мы обратились к автору с предложением инсценировать его роман. Мстиславский охотно принял предложение и довольно быстро написал пьесу, в которой вывел целую галерею образов. В ней действовали подлинные революционеры — большевики, рабочие, террористы-эсеры, провокатор Азеф, представители различных слоев общества — военные, аристократы, купцы и т. п.

Постановка была поручена Р. Н. Симонову.

В спектакле был блестящий состав исполнителей. Мне очень хочется вспомнить их здесь и попытаться описать созданные ими образы.

В центральной роли революционера-большевика Гарина В. В. Куза был до чрезвычайности убедителен. В нем чувствовалась большая революционная страстность, убежденность в правоте идей, которыми его Гарин руководствовался.

Василий Васильевич Куза обладал чрезвычайно привлекательной внешностью и большим сценическим обаянием. Он великолепно двигался, отлично владел законами сценической речи. Он сумел наполнить несколько бледно выписанный С. Д. Мстиславским образ Гарина живым дыханием жизни, и, {164} написав выше, что Куза в этой роли был до чрезвычайности убедителен, я хотел, чтобы это довольно-таки стертое и даже немного расплывчатое определение было понято читателями в его истинном смысле. Да, Гарин Кузы убеждал зрителя, что перед ним живой, страстный и бесстрашный революционер, готовый на любой отважный поступок во имя торжества своей идеи. Но при всем том внешне Куза был очень подтянут, строг, скуп на внешние проявления. И, вероятно, от этой внешней сдержанности еще отчетливее угадывалась та неуемная энергия, тот огромный темперамент, которые наполняли его. Роль Гарина была центральной победой спектакля и новым важным этапом в творчестве замечательного актера и любимого нами человека, нашего товарища — Василия Васильевича Кузы. За год до работы над Гариным он с блеском сыграл матроса Годуна в лавреневском «Разломе». Несмотря на все различия этих образов, в них было одно общее — страстная идейная целеустремленность, и можно предполагать, что в работе над спектаклем «На крови» он во многом опирался на опыт, приобретенный в «Разломе».

(Беспредельно преданный театру, наш Куза погиб на боевом посту в июле 1941 года, когда во время его дежурства прямым попаданием фашистской бомбы было разрушено здание нашего театра.)

Орочко в роли революционерки Муси была прекрасной партнершей Кузе. В маленькой шапочке, черной кофточке, она очень напоминала курсистку из репинской картины «Какая ширь, какой простор!», где студент и девушка вдохновенно любуются ветром и бурными волнами, как бы символизирующими революционную бурю.

В спектакле очень выразительно были показаны образы рабочих-большевиков. Особенно запоминались Горюнов в роли Угря, в тот момент, когда он ловит переодетого шпика, и Москвин в сцене на пресненских баррикадах во время боя с Семеновским гвардейским полком, специально присланным для подавления московского восстания. Москвин был складным молодым парнем с копной рыжих волос. Стоя на баррикаде, с чисто русской удалью бросал вызов на бой царской гвардии. В этом эпизоде особенно ярко звучал революционный пафос рабочего восстания.

Противоположный лагерь также был обрисован рядом великолепных исполнителей. {165} И. М. Толчанов в роли провокатора Азефа нарисовал полнокровный образ этого знаменитого подлеца. У его Азефа была тяжелая фигура, тяжелый взгляд, весь он был как бы несколько осевшим и обрюзгшим. Исполнителю хорошо удалось передать панический страх разоблачения, владевший Азефом, так контрастировавший с его медлительностью и кажущейся собранностью.

М. Д. Синельниковой в роли Химеры, террористки, помощницы Азефа, удалось показать фанатичную веру этой эсерки в необходимость индивидуального террора. Одержимая предвзятой идеей, Химера считает дозволенными любые средства и для организации террористического акта без малейших колебаний крадет у героя пригласительный билет на освящение училища, на котором будут принц Ольденбургский и генерал фон Лауниц. Ее черные глаза, устремленные в одну точку, близорукий наклон головы, папироса, которую она не выпускает изо рта, подчеркивали ее страстную устремленность, фанатичность.

Член императорской фамилии принц Ольденбургский в исполнении Л. П. Русланова был высоким, важным, напыщенным и крикливым человеком, который, стараясь быть оригинальным, принимает часто странные решения (например, после покушения на генерала Лауница он отпустил революционера Гарина, который хотя и не имел никакого отношения к этому террористическому акту, но был бы явно лакомой добычей жандармерии). Свое мнение он считал окончательным и не подлежащим обсуждению. Русланов хорошо передал упрямство этого ограниченного человека.

Генерал фон Лауниц, павший жертвой террористического эсеровского акта, в исполнении А. Д. Козловского, был верным царским служакой, очень энергичным и неутомимым в преследовании революционеров. Козловский нашел в этой роли очень верную манеру речи, в ней звучали одновременно бархатный светский рокот, отрывистые звуки команды и визгливые ноты начальника, разносящего подчиненных. У Козловского был разработан один трюк, производивший большое впечатление. В момент выстрела неожиданно появившегося террориста Лауниц стоял на верхней площадке высокой лестницы. После выстрела он скатывался по всей лестнице и оказывался у нижней ее ступеньки. Все это проделывалось с большой ловкостью и тонким артистическим расчетом. Вначале он пошатнулся от выстрела и попытался ухватиться за перила, чтобы остановить {166} падение, затем силы его оставляли, он катился по ступенькам, пытаясь задержаться, и, наконец, умирал у подножия лестницы.

Образ у него получился очень достоверным, мы верили, что перед нами царский генерал — так Козловский уловил его пластику и манеру поведения.

Жандармский полковник Кобылкин, которого играл О. Ф. Глазунов, был ретивым и старательным полицейским, готовым хватать всякого, кто подвернется ему под руку. Так как он арестовывает всех подряд, ему часто приходится извиняться и отпускать напрасно схваченных. Это один из тех подчиненных, которые смотрят в рот начальству и стараются угадать его желания. Глазунову прекрасно удалось воплотить образ тупого держиморды, часто попадающего впросак и неимоверно страдающего, когда жертва ускользает из его рук.

Особенная творческая удача была у Б. В. Щукина в роли филера Зюки. На этого нескладного человечка напяливают фрак и отправляют в Мариинский театр следить за революционеркой, у которой в руках бомба, замаскированная в коробке конфет. У щукинского Зюки коротко остриженные волосы, придающие ему солдатский вид, и большие черные усы, словом, внешность его такова, что в нем нетрудно узнать переодетого городового. Если прибавить к этому нелепо сидящий фрак с чужого плеча, то становится ясно, что перед нами шпик. Задача у него очень сложная. С одной стороны, он боится упустить девушку, с другой — еще больше страшится находящейся у нее в руках бомбы, которая может взорваться каждую минуту. Сложная борьба между этими двумя чувствами и составляет предмет переживаний Зюки. Когда бомба попадает в руки поручика Ржевского (его играл я, но об этом несколько ниже), Зюка растерян: девушка уходит, а бомбу нельзя оставить без наблюдения. Дрожа от страха, он все же решает остаться там, где бомба. Наконец бомба попадает в его руки, и он с величайшими предосторожностями уносит ее из театра.

В конце спектакля Зюку посылают в стан восставших пресненских рабочих. Там его быстро разоблачают, и он находит свой бесславный конец.

Эта роль была сыграна Щукиным с величайшей реалистической убедительностью, юмором и остросатирично. Голос у Зюки был хриплый, простуженный во время ночных дежурств, слов у него не хватало, и он объяснялся большей частью кистью {167} правой руки с оттопыренным большим пальцем. При появлении начальства Зюка забывал, что он в штатском платье и по-военному становился во фронт.

Среди посетителей ресторана «Аквариум» в небольшой роли кирасирского полковника блистал Басов. Этот недалекий, высокомерный гурман, не желая считаться с событиями, требует свежего огурца. Когда лакей ему сообщает, что огурцов сегодня не может быть, полковник не в состоянии понять как так, почему их нет.

— Забастовка, — отвечают ему, — нет подвоза.

— Разве это так серьезно? — искренне удивляется полковник.

Басов сатирически зло осмеял в этом образе всю знать не желающую вникать в нужды народа.

В той же сцене в «Аквариуме» с большой убедительностью сыграл Захава роль земца Щекотова, приехавшего в Петербург из провинции и произносящего псевдореволюционные речи. Этот «революционный» деятель тоже был высмеян актером с большой сатирической заостренностью.

Сцена в «Аквариуме» заканчивалась известием о том, что царь «даровал» конституцию. Подвыпившие посетители требовали, чтобы оркестр сыграл царский гимн. Пьяное, нестройное пение «Боже, царя храни» подчеркивало ханжество буржуазных посетителей ресторана, надеющихся, что революция наконец утихнет, звучало обвинением царского режима.

На мою долю в этом спектакле выпала роль легкомысленного гусарского поручика, князя Ржевского, увлекшегося революционеркой и невольно впутавшегося в революционные события.

Позволю себе рассказать о работе над этой ролью.

Итак, мне нужно было создать образ блестящего лейб-гусара, офицера одного из самых аристократических полков царской армии. С чего начать?

Наша художница, заведующая костюмерной Л. А. Банникова, каким-то образом достала подлинную парадную форму офицера лейб-гвардии гусарского полка. Когда я попробовал ее надеть, оказалось, что это не так легко, несмотря на то, что она была мне как раз впору. Было много всяких деталей, каких-то толстых золотых шнуров, которые мы не знали, куда девать. Надо было найти человека, который знал бы, как нужно носить такую форму.

{168} Мы узнали, что Н. П. Готовский, профессор Военной Академии по кафедре кавалерии, бывший гусар, и театр обратился к нему с просьбой дать соответствующую консультацию. Он любезно откликнулся на нашу просьбу и пришел на репетицию. Оказалось, что профессор Готовский служил в лейб-гвардии Гродненском полку, потому он не сразу разобрался в форме другого полка, но в конце концов он показал мне, как надо носить парадный мундир. Я узнал, что такое доломан, ментик, чикчиры, венгерка, гомбочки, ташка и т. д. Целый ряд замечаний, которые сделал нам Готовский, были чрезвычайно ценными для овладения манерой держать себя по-военному.

История И. П. Готовского довольно любопытна. Во время мировой войны 1914 – 1918 годов он командовал кавалерийской бригадой. Другой бригадой командовал сербский князь Карагеоргиевич — человек чрезвычайно вспыльчивый и заносчивый, которого очень не любили. Однажды во время боя Готовский повздорил с Карагеоргиевичем, вступившись за своего оскорбленного князем адъютанта, и ударил князя хлыстом по лицу. За драку на поле боя он подлежал военному суду и расстрелу, но его только разжаловали и отправили в кавалерийский полк в качестве рядового. Вскоре Готовский был награжден четырьмя солдатскими георгиевскими крестами, а через год ему вернули звание полковника и ордена.

Беседы с Готовоким и его рассказы дали мне очень много для роли, хотя сам он по характеру нисколько не походил на моего героя — для меня самым главным было не то, о чем он рассказывал, а то, как он об этом говорил. Для образа Ржевского мне больше дали воспоминания моей юности об одном кавалерийском юнкере, который был столь же легкомыслен, как Ржевский. Он старался подражать гвардейским офицерам — растягивал и цедил слова, картавил, ходил вразвалку, волоча ноги, щурил глаза, прикидываясь близоруким, словом, употреблял все приемы «шикарных» фатов. Если он стоял, разговаривая с кем-нибудь, то непременно звенел шпорами или катал носком колесико шпоры, перчатками, зажатыми в одной руке, бил по ладони другой руки, фуражку держал под мышкой и т. д. Я вспомнил об этих манерах и постарался перенести их в пластический рисунок роли. Не стал я только цедить слова и картавить. Тянуться по-военному мне особенно не приходилось, так как кавалерийские офицеры не щеголяли строгой военной выправкой.

{169} После некоторых упражнений я научился обходиться с волочащейся по полу на длинных золоченых ремнях саблей. Вначале она болталась под ногами и мешала мне ходить, а при поворотах попадала между ног, буквально стремясь свалить меня. Но когда я почувствовал саблю как часть своего тела, она перестала мне мешать и продолжала линию движения. Кроме того, я научился в нужные моменты брать ее в руки. Собственно, волочить саблю было некоторым гусарским шиком, ибо можно было попросту подвесить ее на незаметный крючочек так, чтобы она не мешала ходьбе, как часто делали офицеры, но я понимал, что волочащаяся сабля была еще и театрально весьма эффектна, и мне не хотелось обеднять внешнюю выразительность роли.

Для того чтобы яснее понять, что такое кавалерийский офицер, я решил научиться ездить верхом: есть какие-то неуловимые детали, которые нельзя ухватить, если не окунуться в самую гущу той атмосферы, в которой живет образ.

Ржевский по легкомыслию некоторое время принимает участие в подготовке революционных выступлений как связной, но, когда убеждается в полном равнодушии к нему девушки с бомбой, сразу же прекращает всякое общение с революционерами. Мне удалось, думается, высмеять в этой роли светского пустозвона, на какое-то время возомнившего себя защитником возвышенных идей, а на деле просто волокиту, стремящегося угодить приглянувшейся ему девице.

В общем, это капризный сынок богатых родителей, неожиданно захваченный водоворотом революционных событий.

Симонов стремился нарисовать широкую картину событий 1905 года через отражение их в разных слоях тогдашнего общества. Рубену Николаевичу удалось показать представителей власти царского режима — их тупость и косность, а также полное непонимание причин социальных волнений и нарастающей революции. С такой же обличительностью были им трактованы образы Азефа, Химеры, а также эсеров. С отличным сатирическим блеском показывал он актерам поведение обывателей, встречающих революцию в ресторане. В образах революционеров-большевиков он направлял актеров, уча их искать «дух юности революции». В этой работе Симонов показал, что он достойный продолжатель режиссерского искусства Вахтангова. Спектакль шел с огромным успехом и являлся своеобразным памятником революции 1905 года.

### **{****170}** «Коварство и любовь»

Игра на сцене должна доставлять наслаждение актеру. Это ощущение возникает от многих причин. Во-первых, должны увлекать пьеса и роль. Если это увлечение не возникло сразу, его надо вырастить в процессе работы, вкладывая в роль дорогое для себя содержание, волнующее тебя как художника. Актер должен обладать отзывчивым и открытым сердцем, близко воспринимающим явления жизни. Тогда и события пьесы станут толчком для возникновения мыслей и чувств, возвышенных и поэтичных. Это ощущение поэзии театра, волшебного мира воображения — один из источников творческого удовлетворения актера.

Готовясь к спектаклю, я целый день стараюсь быть спокойным, чтобы не расплескать то настроение, с которым хочу прийти в театр. Вечером я иду в театр и с удовольствием смотрю на людей, спешащих на представление. А если слышишь, как перед входом спрашивают: «Нет ли лишнего билета?» — удовольствие возрастает и думаешь: «Ради этого стоит постараться и выложить на сцене все, что есть в душе, — все без остатка».

Сидя за гримировальным столиком, с удовольствием наблюдаешь, как меняется лицо, как исчезают привычные черты и выражение, как появляется другой человек, очень на меня похожий, но очень другой. Произнесешь реплику из роли, а из зеркала на тебя глядит тот, кого ты играешь.

За кулисами торжественная тишина. В дверь заглядывает взволнованный режиссер. Нетерпеливый шум зрительного зала заставляет собраться в комок, подобно кошке, готовой к прыжку. Наконец зал замолкает, идет занавес и наступает та минута начала спектакля, когда от сладостного волнения холодеет сердце. Партнер, дружелюбно ободряя, пожимает тебе руку перед выходом, и ты выходишь на сцену…

Теперь пора забыть обо всем и сосредоточиться на том деле, ради которого ты пришел сюда, на эти подмостки. Все внимание занято задачей данной сцены, но уголок души — второе «я» актера, незаметное, маленькое, шепчет: «Хорошо, молодец, но сдерживай себя, помни, что главная сцена у тебя дальше». Снова развертывается действие, второе «я» подсказывает: «Сегодня у партнерши много нового в приспособлениях, и мои ответы на ее реплики тоже звучат по-новому». Это хороший {171} признак, когда ты можешь оценить игру партнеров: значит, ты сам свободен, все понимаешь и откликаешься на малейшие изменения в настроении того, с кем ведешь сцену.

Я ощутил такое состояние особенно отчетливо в поставленном режиссерами Антокольским, Басовым и Захавой спектакле «Коварство и любовь» Шиллера, где я играл роль Фердинанда. Я почувствовал, что слова большого монолога Фердинанда в сцене первой встречи с Луизой (ее играла В. А. Попова) о равенстве людей стали моими, и я могу как бы от себя высказать всю глубину мыслей и чувств моего Фердинанда. Но вот пора расставаться. Фердинанд убедился, что сомнения его любимой рассеяны, и она вновь ему верит. Фердинанд уходит, чтобы поговорить со своим отцом. Монолог о равенстве поэтичен, шел он под музыку, и мне казалось, что мой Фердинанд может говорить не только со своей возлюбленной, но и через нее обращаться ко всему миру.

Далее я, актер, ни о чем уже не успевал подумать, так как шло очень быстрое переодевание в парадный мундир для сцены с отцом. В этой сцене Фердинанд получает оскорбительное предложение жениться на любовнице герцога. Мой герой возмущен предельно, но сыновний долг еще не позволяет ему ослушаться приказания… Картина шла в условных декорациях на маленькой площадке, поднятой высоко над сценой, ничем не огражденной, с которой довольно легко упасть. Но тело мое приучено к гимнастическим упражнениям, ощущение свободы мышц, а главное, увлечение действием заставляет забыть обо всем, и сцена идет так, как будто действие происходит на террасе дворца президента. (Спектакль был отлично оформлен Н. П. Акимовым в открыто условной манере, подчеркивавшей характерный стиль этой романтической драмы. Об этом я скажу ниже, когда пойдет рассказ о постановке «Гамлета».)

Дальше шла сцена с леди Мильфорд, любовницей герцога (ее играла А. А. Орочко). Стараясь не быть грубым, Фердинанд твердо отклоняет все поползновения влюбленной миледи и отказывается от нее. Сцена эта была для меня трудна, так как текста в ней у меня мало, состояние Фердинанда очень возбужденное, и я вынужден быть сдержанным и выслушивать все то, что мне говорит миледи. Слушать на сцене труднее, чем говорить. Все время хочется что-то ответить, но автор не дал слов или нашел лишь односложные реплики. Следовательно, нужно, слушая рассказ миледи, не дать чувствительному сердцу {172} Фердинанда растрогаться, ибо простить он ее не может. Надо бороться, закрыть свое сердце, и не оскорбить своей любви к Луизе.

Задача трудная, но увлекательная. Тут и наиграть легко. Поэтому — ничего не подчеркивать. Второе «я» шепчет: «Ничего не показывай внешне, один неверный шаг, и зритель перестанет тебе верить».

Дальше опять очень трудная сцена — сцена ареста Луизы. Я всеми силами стараюсь спасти ее от ярости моего отца. В этой сцене есть моменты, когда надо все забыть, броситься, как в воду, в борьбу за спасение любимой, испробовав все средства. Когда же отец не отступает даже перед попыткой Фердинанда заколоть Луизу, тот грозит рассказать всему свету «историю о том, как попадают в президенты». Только эта угроза спасает Луизу. Эта сцена требует полного самозабвения и большой отдачи внутренних сил. Это одна из лучших сцен пьесы, ее кульминация, полное развертывание борьбы с отцом, с жестоким миром насилия и неправды.

Антракт. Теперь надо отдохнуть: дальше еще ряд сцен, требующих большой затраты сил.

Шиллер чудесно построил роль Фердинанда. После сильных драматических кусков идут сцены, где Фердинанд не появляется, и у исполнителя есть возможность отдохнуть и набраться сил для следующего взрыва. Такое построение роли дало возможность немецкому актеру Эрнсту Поссарту играть в «Коварстве и любви» две роли — Фердинанда и Вурма. Это роли, как известно, полярно противоположные, и задача актера тут неимоверно сложна и интересна. Не знаю, в какой мере удавалось Поссарту овладевать этими ролями.

Дальше снова бешеная сцена ревности: Фердинанд верит клевете о том, что Луиза изменила ему с фон Кальбом. В спектакле это была сцена погони. Испуганный фон Кальб (его превосходно играл И. М. Рапопорт) бежал от меня, я нагонял его, вызывал на дуэль, но, видя его ничтожество и трусость, отпускал и решал убить себя и Луизу.

В этих сценах главным было верно найденное физическое самочувствие. Это самочувствие подогревалось тревожной я бурной музыкой, сопровождавшей сцену. Тут надо было привести себя в бешенство, разрешающееся отчаянием. Это состояние накапливалось на многих репетициях. Тут второе «я» {173} помогает распределиться, помнить, где главное место сцены, к которому надо все вести. Оно подсказывает: «Перед сильным порывом совсем освободи мышцы. Тогда легче будет подойти к вспышке гнева. Перед сильной репликой сделай “оттяжку”, оправдай голосовое понижение — тогда тебе легче будет идти к высоким нотам, голосовой диапазон будет шире и откроет дорогу для проявления темперамента».

Последняя сцена отравления Луизы — уже наполовину результат того, что накоплено в предыдущих сценах. Надо наказать это продажное существо и самому расстаться с жизнью. Я бросаю яд в стакан Луизы и в свой. Луиза выпивает свой стакан и, порывом, я проглатываю свой. Перед смертью Луиза открывает мне, что она невинна и написала ложное письмо, чтобы спасти своего отца из тюрьмы. Ошибка ужасна, ничто не может оправдать меня, не у кого просить прощения. Луиза мертва.

Я видел бандита, приговоренного к смерти. Он не обращал ни на кого внимания, все его мысли были направлены в себя. Может быть, перед ним проходила вся его жизнь… Его отрешенный взгляд произвел на меня сильное впечатление. И воспоминания о нем были отправной точкой для этой сцены. Играл я эту роль в молодые годы, тогда, когда мысль о смерти была далека от меня, и я еще не мог почувствовать, что это такое.

Перед последней сценой я всегда вспоминал этот взгляд, он давал мне физическое самочувствие для начала.

Я сравнивал, какой была Луиза и какой она стала. Сначала не верилось, что она могла стать другой, но доказательства неоспоримы. Снова и снова я погружался в свои мысли, а говорил о другом, отвечая Луизе. Актерское «я» отмечает, что зрительный зал замер и напряженно слушает. После того как мы выпиваем яд, в зале мертвая тишина, а потом щелкают кнопки сумочек. Это женщины достают платки. Счастливое мгновение для артиста!

Наконец спектакль окончен, мы выходим на поклоны, и наступает приятная минута, когда можно снять грим и подвести итоги сегодняшнего спектакля. Играл я с удовольствием, хотя некоторые сцены не звучали так, как хотелось бы. Хочется скорее, на воздух, подышать полной грудью и снова поразмышлять…

{174} В работе над ролью Фердинанда я опирался на огромную помощь, которую мне оказал своей суровой требовательностью один из постановщиков спектакля — Б. Е. Захава. Не знаю, имела ли эта суровость своей основой неверие Бориса Евгеньевича в то, что мне удастся овладеть материалом роли, или он преодолевал те препятствия, которые, с его точки зрения, мешали мне в работе, но я чувствовал, что здесь мне «проскочить» на своих старых приемах не удастся, и надо искать предельную искренность и увлеченность событиями пьесы.

Захава один из ближайших учеников Вахтангова, пожалуй, лучше всех владеет методом работы над ролью, взятым им от Евгения Богратионовича. Он потребовал от меня предельно точного разбора, определения кусков и их названий, нахождения задач и сквозного действия и, несмотря на то, что я рвался на сцену, заставлял меня работать «за столом», хотя текст был давно выучен и я считал, что роль достаточно разобрана. Я сердился, спорил, хотел играть, но Борис Евгеньевич был неумолим и не пустил меня на сцену, пока не убедился, что предварительная работа проделана тщательно и роль находится на надежной основе. Зато, как я был ему благодарен, когда почувствовал, что у меня нет пустых мест, что все мне понятно, и я иду от куска к куску по хорошо проработанным этапам роли, чувствую ее перспективу, нарастания и спады. Мне стало стыдно перед ним за верхоглядство и торопливость, а также за то, что я вначале недостаточно усваивал те требования, которые предо мной ставились, и сопротивлялся очевидным указаниям.

Только сыграв роль, я в полной мере оценил значение тех талантливых замечаний и подсказок, которые делал требовательный и влюбленный в искусство мастер Вахтанговского театра.

### «Путина»

В этой слабой пьесе Юрия Слезкина о рыбаках Азовского моря, над постановкой которой работали Борис Евгеньевич Захава и Иосиф Матвеевич Рапопорт, после чернового показа художественному совету я должен был срочно заменить исполнителя Жоры Долбы, который был снят с роли. Мне предстояло, не пройдя первоначального периода работы над {175} пьесой, ввестись в почти готовый спектакль. Положение осложнялось тем, что партнеры уже приладились к рисунку прежнего исполнителя и плохо принимали мои непривычные для них приспособления, а я, естественно, не хотел повторять прежний рисунок, к тому же не принятый художественным советом, и должен был сделать все по-своему.

Жора Долба рыбак-авантюрист, гоняющийся за большими уловами и готовый украсть рыбу у соседних рыбаков. Однажды за кражу его избили и по старинному обычаю протащили на веревке из одной проруби подо льдом в другую. Его спасли и обогрели рыбаки другой артели, приняли в свою среду, и он, обжившись, подбивает этих рыбаков на незаконный лов рыбы. Тип явно отрицательный, хотя и наделенный долей обаяния благодаря своей несколько романтичной удали, которая придает ему вес в глазах молодых рыбаков.

На Азовском море я не бывал, рыбаков не видал, искать прототип в жизни нет времени. Как быть? Надо наметить какие-то иные пути, не похожие на те, какими я пользовался в других ролях.

Мне повезло. В думах о роли я как-то ехал в трамвае. На площадке стоял какой-то тип, одетый с явной претензией на блатной шик. Он очень ловко сквозь зубы поплевывал на мостовую, точно попадая в намеченную цель и вызывая восторг своих двух дружков. Руки он держал в карманах, гнулся и улыбался, показывая дружкам, что все ему нипочем. Говорил он, не разжимая зубов, и в его речи особенно ярко скрипела долгая буква «ж» — «дрюж‑ж‑жек». Парню было лет двадцать, дружкам и того меньше, и ему явно льстила роль вожака в этой компании.

Парни скоро сошли. Я встал на место этого фрукта и попытался повторить пластику его движений. Мне это сразу удалось, и, сойдя с трамвая, я пошел по улице походкой счастливо найденной мною модели. Это потянуло меня на полное презрение к тем, кто слабее меня. Мне пришлось начать хамить: я толкал стариков и женщин и ловко обходил тех, кого считал сильнее себя. На тех, кто ругал меня за хамство, я насмешливо оборачивался, и они испуганно умолкали. Только плевки у меня никак не получались.

Да вот еще — не получилась у меня манера речи. Жора Долба живет на Азовском море, а там свой говорок, мне мало знакомый. Я стал искать людей, приехавших из-под Ростова. {176} Случайно на концерте я встретился за кулисами с замечательным артистом, непревзойденным эстрадным комиком, мастером эстрадного рассказа Владимиром Яковлевичем Хенкиным. На мой вопрос, с которым я надоедал буквально всем, он вдруг ответил, что хорошо знает ростовский говор. Я попросил его показать, пояснив, что мне это необходимо для новой роли. Владимир Яковлевич с большой охотой пошел навстречу молодому актеру и назначил мне несколько занятий, в результате которых я довольно удачно овладел ростовской манерой разговора. Правда, я взял это не непосредственно из жизни, а воспользовался наблюдениями В. Я. Хенкина, и у меня получилась, так сказать копия с копии, но ведь зрителю-то все равно, откуда черпает актер свои краски — ему важен результат. Теперь мне нужно было придать этакое блатное звучание моему говору. Этот процесс совершался сам собой, очевидно, иная пластика и манеры находили отражение в том, как я произносил слова роли.

Впервые Жора Долба появляется перед зрителем в рыбацкой избе. Он лежит на широкой кровати, куда его положили после того, как нашли на льду. Я представил себе, как должен себя чувствовать и что делать человек, которого жестоко избили и выкупали в ледяной воде. Проснувшись, Жора Долба, во-первых, просто не понимает, жив ли он или умер. Затем, убедившись, что жив, он начинает исследование рук, ног, ребер, зубов, с тем чтобы определить, очень ли крепко он избит. Почувствовав, что поколотили его не слишком сильно, Жора пытается разобраться, куда его занесло и грозят ли ему новые неприятности. Отделавшись относительно легко, Жора вновь начинает верить в свою счастливую звезду. Сцена пробуждения Жоры Долбы, исследование повреждений своего тела и т. д., к моей радости, вылилась в довольно большой и комичный мимический кусок, который впоследствии хорошо принимался на публике.

То, что Жора Долба легко перенес довольно-таки страшное наказание, делает его особенной личностью в глазах артельной молодежи. В дальнейших сценах я, вспоминая парня в трамвае, старался поразить молодых рыбаков удалью и дешевым шиком, призывая их «равняться по мне».

В конце концов Жора Долба попадается на жульничестве и здесь. Будучи пойман, он теряет свой «шик» и, умоляя о прощении, становится так жалок, что ореол дешевой романтики, {177} которым он был окутан, развеивается, и перед рыбаками оказывается обыкновенный хвастун и трус.

Так как спектакль в основном был уже готов, внимание режиссера концентрировалось главным образом на моих сценах. Захава великолепно умеет работать с актером и незаметно направить его на верный путь. Он удивительно мягко, осторожно помог мне овладеть ролью, развить найденную мною характерность и органически войти в спектакль.

Как я уже сказал, на этот раз счастливый случай помог мне найти характерность, иначе мне трудно было бы наверстать тот процесс постепенного накопления материала для роли, которого я был лишен. Иногда бывает и так: повезет Если ищешь — то обрящешь.

Судя по отзывам, роль у меня получилась удачной. Но, к сожалению, пьеса, повторяю, была слабая и, естественно, не вызвала интереса у зрителя. Спектакль быстро сошел со сцены.

На мою долю вообще, как видел читатель, довольно часто выпадали экстренные вводы и срочные замены. Если мне удавалось с честью выходить из этих труднейших испытаний, я обязан этим в первую очередь моей хорошей памяти и крепкому самообладанию. В срочном вводе я всегда, насколько позволяли обстоятельства и время, искал собственного решения роли и не позволял себе пользоваться рисунком и приспособлениями основного исполнителя (отмечу, что, к сожалению, теперь молодые актеры часто просто копируют первого исполнителя). Правда, в большинстве случаев такие срочные вводы приходились на те роли, на которые я сам имел «прицел» и считал в своих актерских возможностях. Поэтому к моменту конкретной работы над ролью и текстом я уже имел некоторое представление о том, по какому пути мне надо идти, и некоторое предчувствие характерности. Сроки для ввода бывали разные: иногда три-четыре дня (это еще хорошо!), иногда одни сутки (здесь уже намного труднее!). Конечно, все внимание уходило на то, чтобы хоть правильно сказать текст.

Но при всем том в экстренном вводе есть одна сторона, которая очень полезна и приятна актеру — во всяком случае мне такие вводы не раз доставляли искреннюю творческую {178} радость. Дело в том, что сильное волнение очень возбуждает весь актерский аппарат, а от этого ярче вспыхивает темперамент, находятся неожиданные краски и приспособления, ты как бы бросаешься головой в пучину — если выплыл, ощущаешь радость и прилив новых сил, приобретаешь веру в свои возможности. А это так необходимо актеру!..

Собственно, что за страхи перед экстренным вводом? Ведь было время, в далекую старину, когда актерские таланты блистали в спектаклях, приготовленных за несколько дней! Старые актеры умели свободно распоряжаться своим творческим аппаратом и мгновенно вызывать в себе нужные ощущения, умели за два‑три дня создать полноценный образ — так заставляли их обстоятельства. Так почему же и нам иногда не следовать их примеру…

### Сандро Моисси — «Гамлет»

В 1924 году в Москве состоялись гастроли Сандро Моисси, известного немецкого актера[[7]](#footnote-8), исполнителя ролей Гамлета, Феди Протасова, Эдипа. Я с трудом попал на спектакль «Гамлет» в помещении Экспериментального театра (теперь в этом здании играет Московский театр оперетты).

Моисси играет на немецком языке, актеры Малого театра, исполняющие остальные роли, говорят, естественно, по-русски. Желающих попасть на спектакль так много, что даже имеющие билет с огромным трудом протискиваются к контролю.

… Наконец все заняли свои места. Гаснут люстры. Действие начинается.

… У трона короля стоит маленький человечек с большой черной шевелюрой, на нем какая-то матросская куртка с открытым воротом и небрежно натянутое трико, все в морщинах. Голова его слегка наклонена, черные глаза смотрят вверх, руки почти неотрывно прижаты к бедрам, жестикулирует он кистями, все так же держа руки у корпуса. «Ja, mein König»[[8]](#footnote-9), — он несколько растягивает слова. Вид у него просто нелепый, какой-то почти придурковатый.

{179} «Это Гамлет?!» — подумал я, внутренне протестуя против образа, который создает Моисси. Наконец наступает монолог: «Быть или не быть». Медленным шагом, меланхолически раздумывая, выходит Моисси. «Sein oder nicht?» — спрашивает он себя довольно спокойно. Локти его впервые отрываются от корпуса, кисти словно повторяют, усиливая в несколько раз этот «проклятый» вопрос. По мере того как он читает монолог, мой протест тает — весь зрительный зал пленен его мастерством, в котором удивительная простота сочетается с изумительной проникновенностью и глубиной мысли.

Монолог окончен. Гамлет уходит со сцены. На секунду задерживается у двери, тронув мягким жестом занавеску. У меня внутри что-то ухает, я потрясен, покорен. Моисси может делать со мной что угодно. Я захвачен прекрасной человеческой сущностью его Гамлета. Предо мной человек в высоком значении этого слова, и я любуюсь красотой его мыслей, чувств и поступков.

Напряжение роли нарастает от сцены к сцене. Зрители охвачены единым порывом. Какое искусство, какое тончайшее мастерство! Роль построена у Моисси с чудесным артистическим расчетом, на нарастании. Начинает он с нуля, сначала он сознательно чрезвычайно скуп во внешнем выражении — он дает зрителям привыкнуть к такому Гамлету, оттого и жест у него очень осторожный — как я говорил, тут действуют только кисти рук. С развитием роли и событий жесты становятся шире и чем дальше, тем активнее становятся его пластика и чувства. В последнем акте он широким движением высоко подбрасывает свою рапиру, ловит ее за лезвие и, как копьем, закалывает ею короля. В этом спектакле была сохранена рейнгардтовская концовка: капитаны, высоко подняв тело Гамлета, уносят его на вытянутых руках.

Гамлет Моисси грациозен простотой и естественностью пластики и вместе с тем он ловок и сценически выразителен. Все его позы и мизансцены — не плод мастерского расчета (хотя, повторяю, истинный артистический расчет и филигранная техника его поразительны), а выливаются сами по себе, органично наполняясь мыслью и чувством, и доставляют огромное эстетическое наслаждение свой сценической скульптурностью.

Но главное в исполнении Моисси — чистосердечие и нравственная чистота помыслов. У него легкий, мгновенно вспыхивающий темперамент и глубина философской мысли. В нем {180} нет ничего актерского. Он не играет роль, а существует и действует, как личность, которую я уважаю и человеческими качествами которой восхищаюсь.

Такое отношение к роли Гамлета внушил мне Моисси, и я храню в своей памяти образ, увиденный тогда на сцене.

Но вот «Гамлет» поставлен в нашем театре и из воспоминаний о гастрольном представлении он превратился в живой спектакль, родившийся на нашей сцене. Сейчас и он стал далеким воспоминанием, которым я хочу поделиться с читателями. Я знаю все его огрехи и пороки — о них много и справедливо писали тогда (и не забывают упоминать и теперь, говоря о Театре имени Вахтангова 30‑х годов), — но я помню и его отдельные яркие удачи — о них несправедливо забывают всегда.

Итак…

### «Гамлет» 1932 года

Замечательный театральный художник Николай Павлович Акимов в свои разработки эскизов и макетов вносил многое, что предопределяло режиссерское решение спектаклей. Приведу пример. В режиссерском плане П. Г. Антокольского и Б. Е. Захавы атмосфера, окружавшая спектакль «Коварство и любовь» Шиллера, определялась так: небо «цвета солдатского сукна», тревожный бой барабанов, свист шпицрутенов, пудреные парики, камзолы; палочная дисциплина и придавленность.

В оформлении же, которое представил Акимов, на сцене сверкал огромный серебряный круг, символизирующий земной шар. Он делился на разные площадки, на одной из которых в музыкальном прологе Миллер и дирижировал «мировой» симфонией. Все костюмы несли на себе явственный отпечаток эпохи Великой французской революции, что подчеркивало влияние освободительных идей на атмосферу тиранического герцогства. Это очень красивое и эффектное оформление увлекло режиссуру, и Антокольский и Захава отказались от своего первоначального замысла внешнего образа спектакля и приняли форму, предложенную Акимовым. Эта форма, естественно, изменила и трактовку образов действующих лиц.

{181} Так художник Акимов оказал активное влияние на режиссерское решение оформляемого им спектакля, обнаружив дарование постановщика. Он заявил театру Вахтангова о своем желании дебютировать в качестве постановщика «Гамлета». Им был представлен коллективу театра очень своеобразный план решения спектакля. Этот план несколько менял философское звучание «Гамлета» и придавал спектаклю озорной и полемический характер.

Основной целью датского принца, согласно этому плану, была борьба за престол. Сцена с тенью отца была сделана как чистая мистификация, устроенная Гамлетом для того, чтобы убедить друзей в злодействе Клавдия. Гамлет, чтобы изменить голос и придать ему этакий потусторонний оттенок, говорит текст старого короля в глиняный горшок. Знаменитый монолог «Быть или не быть» был перенесен в сцену после наставления актерам. На столе лежала оставленная комедиантами бутафорская корона, и Гамлет, надевая ее на голову, спрашивал у находившегося здесь Горацио, указывая на нее: «Быть или не быть». Таким образом, этот текст звучал, как «Быть или не быть королем?». Основываясь на словах королевы, что Гамлет тучен, Акимов назначил на эту роль ярко комедийного актера А. О. Горюнова — человека небольшого роста и весьма полного. Горюнов старался играть эту роль, проникая в глубину ее философии, но его внешность, так противоречившая тексту, всему образу шекспировского Гамлета, неизменно и неизбежно вызывала улыбку зрителя, знавшего Горюнова прежде всего как актера комедии. Это переводило весь строй великой трагедии в какой-то иной, органически ей не свойственный план.

Очень острый, точный по пластике, по внешнему рисунку образ короля Клавдия — фата, любующегося собой, высокомерного и вместе с тем подленького, трусоватого — создал Симонов. Его Клавдий, сыгранный блистательно, хотя и необычно, вне традиций исполнения этой роли, был тем не менее органичен, и масштаб симоновской сатиры (образ Клавдия был именно сатиричен — и в этом необычность его трактовки) был поистине сродни масштабам и глубине литературы Возрождения.

Весь режиссерский (в чем-то все же интересный, несмотря на всю его спорность) план старался сделать действенной эту трагедию, которую многие, как считал постановщик, перегружали {182} и замедляли исканиями философского смысла. Но, разумеется, такое упрощение трагедии и трюковые попытки укрепления внешнего действия делали спектакль спорным.

Дух и смысл трагедии не укладывались, не могли уложиться в придуманную форму, протестовали против нее. Особенно много протестов вызывало исполнение Горюнова. Актеру (и, конечно, режиссеру!) не удалось убедить зрителей в том, что Гамлет мог быть толстым, маленьким. Все-таки зритель не мог расстаться с мечтой о прекрасном несчастном принце, и трагическое звучание роли не мирилось с нескладной, комичной фигурой горюновского Гамлета.

Гамлет появлялся впервые на большой лестнице, идущей из глубины сцены. Он был одет в траурный костюм, с его шляпы, напоминавшей цилиндр, опускалась на лицо пелена черного крепа. Траурный марш Шостаковича подчеркивал скорбь осиротевшего принца. По мысли постановщика, Гамлет, подчеркивая свою скорбь, начинает этим борьбу за престол.

В сцене охоты король и королева выезжали на сцену на живых лошадях. Костюмы придворных сверкали яркими красками, в массовых сценах было много народа, бой во время восстания Лаэрта был сделан очень эффектно.

Сцена «Мышеловки» после представления актеров была построена Акимовым с большой выразительностью: по лестнице дворца, сверху, обезумев, бежал король, и его огромная ярко-красная мантия развевалась за ним, как язык пожирающего его пламени. В великолепно решенной и сыгранной сцене разговора Клавдия с Полонием короля рисовал придворный художник. Клавдий был в парадной мантии, с регалиями королевской власти и очень выразительно позировал художнику. В какой-то момент он, рассердившись, выходил из мантии, и тут оказывалось, что она висела на подпорках, а король сидел за ней, одетый в обычный костюм. Этот прием, употреблявшийся художниками в старину, чтобы не утомлять знатные модели, помогал постановщику и актеру беспощадно раскрывать ничтожество его величества короля Дании Клавдия.

Такие находки щедро были рассыпаны по всему спектаклю. В сцене боя Гамлета и Лаэрта оба надевали фехтовальные маски того времени, причем маска Гамлета была благородной формы, а маска Лаэрта имела неприятное выражение и напоминала голову хищного животного (шакала или волка). Фортинбрас {183} выезжал на сцену на живом белом коне, в рыцарских доспехах и произносил свой монолог, сидя в седле.

Король подслушивал разговор Гамлета и Офелии, спрятавшись в дупле дерева. Сцена Гамлета и Офелии происходила, не по ремарке Шекспира — в одной из галерей дворца, а в лесу, на охоте.

Сумасшествие Гамлета, конечно, притворное, направлено к тому, чтобы рассеять подозрение короля.

Интересна была сцена, где Гамлет проносил труп Полония по дворцовым лестницам и его ловила вооруженная стража с факелами.

Колебания Гамлета в вопросе мести за убийство отца были притушены. Гамлет трактовался как умный, ловкий и изобретательный борец за свои права, целеустремленно идущий по намеченному им пути.

Сцена заговора короля и Лаэрта против Гамлета шла в оружейной мастерской, где Лаэрт, готовясь к соревнованию, оттачивал кончик фехтовального эспадрона для того, чтобы нанести смертельный удар Гамлету. Эспадрон был выбран режиссурой как оружие более эффектное для театрального боя, чем рапира.

К началу репетиций «Гамлета», где мне была поручена роль Лаэрта, я, прошедший хорошую школу боя в «Марион Делорм», был уже недурным фехтовальщиком. Горюнов сильно отставал от меня в технике и в подвижности. Поэтому на мою долю выпала актерская задача как бы подчеркивать фехтовальное мастерство Гамлета. Он только отражал мои стремительные атаки, разгадывал мои обманные приемы и ложные выпады. Я же, начиная атаку в быстром темпе, был вынужден значительно снижать его к моменту нанесения удара, так как не был уверен, что Горюнов сумеет вовремя его отразить.

Все мое внимание во время репетиций было занято тем, чтобы оправдать рисунок, предложенный режиссурой, в котором Лаэрт, в противоположность обычной трактовке его как благородного юноши, был несколько скомпрометирован тем, что, наставляя сестру заботиться о своей чести, сам отправлялся в Париж за злачными развлечениями. Впрочем, его скорбь об убитом отце и ужас при виде сошедшей с ума сестры были совершенно естественными и рождали желание отомстить Гамлету.

{184} Мне было трудно совместить комедийное начало с сильно драматическим продолжением роли, и я искал путей для соединения двух этих сторон характера Лаэрта. Мой курносый Лаэрт был вначале несколько простоват и даже глуповат, и это обстоятельство создавало для меня дополнительные трудности в драматических местах. Ведь их не изменишь. Попробуйте бороться у могилы сестры с ее обидчиком и виновником смерти вашего отца. Какой бы ни была театральной и показной скорбь Лаэрта, повод ее все же глубоко серьезен. По-моему, мне не удалось соединить эти две части роли, если вначале сын Полония был под стать отцу несколько наивным и легкомысленным, то через, так сказать, два с половиной акта он появлялся неожиданно совсем другим. Прежний наивный Лаэрт в нем проглядывал только в сцене заговора с королем против Гамлета. В конце пьесы его раскаяние снимало то впечатление от образа, которое возникало у зрителя в первом акте. Пожалуй, здесь победил автор и не дал режиссуре возможности окончательно скомпрометировать Лаэрта.

В последнем акте, в сцене поединка, Акимов сделал большую группу зрителей из актеров и кукол, изображавших людей. Куклы были подвешены на специальном устройстве и двигались в нужных местах сцены, имитируя движение толпы. Это было так хорошо сделано, что у зрителя получалось впечатление массы людей, присутствующих на соревновании по фехтованию между Гамлетом и Лаэртом.

По-видимому, ловкий и изобретательный принц, полный иронического отношения к окружающим, бьющийся за свои интересы, не возбуждал в зрителях того восторга, который возникал, когда терзаемый противоречиями Гамлет решал для себя важнейшие жизненные вопросы и находил тот выход, который должен был найти честный и порядочный человек в борьбе с преступлением, облаченным в королевские одежды.

В плане режиссера было желание снять с пьесы налег мистического предопределения и сделать образ Гамлета земным, не верящим во влияние потусторонних сил на судьбы людей и якобы предопределяющих их поступки. Режиссура хотела таким способом сделать Гамлета более близким, более понятным нашей современности. Но в результате получилось, что в спектакле оказалась выхолощенной поэтическая сущность этого великого произведения и никакие сценические эффекты не смогли ее восполнить.

{185} Спектакль порождал шумные и противоречивые отклики. Внешний образ спектакля был сделан Н. П. Акимовым превосходно и с великолепной фантазией, и если бы в спектакле не исчезла философская глубина трагедии, работа Акимова могла бы, может быть, получить признание. Но перестройка пьесы и внесение в нее инородных интерполяций из Эразма Роттердамского не прошли даром — спектакль в конце концов был расценен общественностью как неверно решенный и ошибочный.

### «Перед заходом солнца»

В 1940 году, в канун войны с фашистской Германией, театр обратился к пьесе Герхарта Гауптмана «Перед заходом солнца».

Всеми уважаемый прогрессивный издатель Клаузен, вдовец в преклонном возрасте, имеющий уже взрослых детей, полюбил молодую девушку Инкен Петере и хочет жениться на ней. Этот брак встречает яростное сопротивление его детей, которые, прикрываясь законами морали и будто бы борясь за чистоту нравственных устоев, фактически боятся потерять отцовское наследство — а оно уже близко: отцу много лет. Дети, руководимые зятем Клаузена Клямротом, возбуждают дело о безумии отца и требуют назначения опеки над ним. Круг сужается, петля ханжеской морали буржуазного общества затягивается, и у Клаузена нет иного выхода, как покончить жизнь самоубийством.

Советские зрители увидели в спектакле отражение борьбы между прогрессивными и фашистскими силами в Германии перед захватом власти фашистами.

В пьесе звучит очень острый конфликт, характерный для буржуазного общества и беспощадно обнаженный Гауптманом. Клямрот, которого играл я, воспринимался зрителями в этой ситуации как откровенный фашист. Собственно говоря, этот образ так и написан Гауптманом: Клямрот — крепкая опора набиравшего силу фашизма и будущий активный участник всех преступлений нацистов. Так его трактовал театр, и именно таким я и стремился его показать. Этому помогла еще и случайность. Когда мы выбирали цвет для костюма Клямрота, мы остановились на модном тогда красновато-коричневом. Никакой особой цели этот выбор не преследовал, и {186} только тогда, когда спектакль уже пошел, мы поняли, что этот случайный выбор воспринимался зрителем как символ «коричневой чумы», носителем которой является Клямрот (напомню читателям, что коричневый цвет был цветом нацизма: фашисты, как партийную форму, носили коричневую рубашку).

После войны из этой пьесы был сделан киносценарий и поставлен фильм западногерманским кинорежиссером. В этой картине создатели ее постарались показать семейную драму и затушевать политическое звучание пьесы.

В спектакле, созданном режиссером А. И. Ремизовой, с большой силой звучал конфликт между силами гуманизма и человеконенавистническими идеями входившего в силу фашизма.

Клямрот был в спектакле главным представителем сил, противоборствующих Клаузену.

Толчком в создании образа Клямрота было для меня воспоминание об одном немецком таможеннике, который допрашивал меня в порту во время наших гастролей в Германии в 20‑х годах.

Самоуверенный и толстый, он, очевидно, считал себя очень остроумным и громко хохотал над каждой своей фразой, в которой искрился его неподражаемый «юмор». В котелке, с короткой пережеванной сигарой в углу рта, он задавал отрывистые вопросы, с явным презрением и нагловатой насмешкой глядя на меня:

— Фамилия?

— Шихматов.

— Возраст?

— Двадцать пять лет.

— Оружие?

На моем лице недоумение, вызывающее его восторг. Громко хохоча, он повторяет:

— Оружие — пистолет? А? Ха‑ха‑ха!

— Нет, — отвечаю я.

Он долго смотрит на меня, наслаждаясь своей властью, потом продолжает:

— Деньги?

— У меня их нет, — робко произношу я. Это дает ему новую пищу для «острот».

{187} — Как же это так? Интересно, что вы будете делать без денег, — и снова хохот. — Впрочем, — глубокомысленно заключает он, — так даже лучше: вы не можете их потерять. — Он ждет моей реакции на это блестящее проявление его юмора. Поскольку я остаюсь невозмутимым, он хохочет сам и, насладившись вдоволь своим остроумием и моей растерянностью, отпускает меня:

— До свидания! Желаю удачи! Ха‑ха‑ха, — беззастенчиво хохочет он мне вслед.

Тот немец был толстый, «пивной», а мой Клямрот, в отличие от него, — худой и спортивный. Но общее в них — тяжеловесный юмор, плоские шутки, над которыми смеется сам остряк, и откровенная наглость. Годится для образа Клямрота также пристальный, злой взгляд, прикрытый маской ленивого безразличия.

Клямрот женат на дочери Клаузена — Оттилии. Этот брак открыл ему путь к должности помощника директора издательства. Это внешне привлекательный мужчина, имеющий успех у женщин. Но вместе с тем он хамоват и невоспитан. Очевидно, по рождению и воспитанию он не принадлежит к тому буржуазному кругу, членом которого является его жена. Он выскочка, втершийся в это общество и стремящийся прибрать к рукам все что возможно. Совесть его совершенно не беспокоит: все, что идет ему на пользу, дозволено. Он считает себя передовым, современным дельцом, а тестя отсталым, обремененным традициями и сентиментальными привычками деятелем отживающей формации.

Клямрот полностью подчинил себе жену. Она, как дрессированная собачка, точно выполняет его указания. Оттилия же в свою очередь старается привить неотесанному мужу привычки и манеры, принятые в высшем обществе.

Найденные мною приспособления в этой роли и строились на противоречии между врожденным хамством и желанием походить на светского льва. Благодаря этому Клямрот то и дело попадал впросак. Например, приглашая Инкен Петере танцевать, я обкуривал ее дымом сигареты, но тут же, спохватившись, начинал развеивать этот дым руками. Не сомневаясь в ее согласии, я хватал ее за руку и тащил танцевать: ведь не может же она отказаться от предложения такого великолепного мужчины, каким себя считал Клямрот. Получив отказ, Клямрот хамски обижает ее грязным намеком.

{188} Самое страстное желание Клямрота — стать директором издательства и заменить тестя на этом месте. Для этого он решается даже на открытую атаку, чувствуя за своими плечами силу и поддержку поднимающего голову фашизма. Чтобы уже завершить характеристику образа Клямрота и окончательно скомпрометировать его, я в дополнение к коричневому костюму через какое-то время стал открыто показывать, что это фашист: в первом акте, в разговоре с бургомистром, Клямрот робко, намеком проделывал фашистское приветствие. В четвертом акте Клямрот чувствует свою победу и, распоясавшись, действует как новый хозяин, захвативший все в свои руки.

А. И. Ремизова применила в работе над спектаклем очень интересный прием. Она начала репетировать пьесу с третьего акта, с главного конфликта пьесы. В процессе работы ей удалось вызвать в нас нужный драматический накал столкновения, и нам стали ясны еще скрытые в первых двух актах истинные взаимоотношения действующих лиц.

Ремизова обладает чудесно развитым чувством правды к тонким художественным вкусом. Ей всегда удается подвести актера к точному, органичному поведению на сцене и к слиянию с образом. Образы, создаваемые актерами в ее постановках, всегда реалистичны и интересны, без подчеркивания и преувеличения. Так было и здесь. Все члены семьи Клаузена обладали ярко очерченными характерами, каждый из них был индивидуален, но, вместе взятые, они составляли единый, монолитный хор буржуазного общества, в котором, однако, каждый тянет свою ноту.

На протяжении долгой жизни спектакля мне пришлось играть с разными исполнителями роли Клаузена. Первым создателем этого образа был О. Ф. Глазунов. Его Клаузен был просвещенным европейцем и продолжателем традиций немецкого гуманизма. В нем было изящество пожилого человека, который умеет носить костюм так, чтобы, будучи безупречно элегантным, быть и несколько небрежным в одежде. В его манерах звучала скромность и свобода хорошего тона. Он чувствовал красоту жизни и умел ее ценить. Но каким гневом вспыхивал он, когда видел варварство, глупость и подлость! Он боролся с ними со всей силой своего огромного темперамента. Клаузен Глазунова был воплощением передовой европейской интеллигенции, сознающей свое человеческое достоинство и верящей в победу прогрессивных идей. Клямрот понимал, что {189} ему никогда не дотянуться до культурного уровня Клаузена, ненавидел внутренне его за это, но и немного побаивался его всесокрушающего темперамента.

В начале Великой Отечественной войны пьеса приобрела еще более резкое антифашистское звучание. Чтобы подчеркнуть это, я выходил в четвертом акте в форме штурмовика.

На роль Клаузена был введен А. Д. Дикий. По сравнению с Глазуновым Дикий играл гораздо более демократичного человека, вышедшего из простой среды. Его Клаузен добился всего в жизни своим трудом, своими руками. Он был более земным, но тем сильнее ценил те вершины культуры, которых достиг. Он не старался хорошо одеваться, был прост в поведении, природная сметка, ирония и блеск ума делали его человеком большого масштаба. У Дикого в этой роли также был разящий темперамент в тех сценах, когда он разрушал свою старую семью и изгонял взрослых детей из своего дома.

Отношение Клямрота к Клаузену соответственно изменилось — он боялся убийственной иронии тестя и ненавидел его за удачливость, которой исключительно приписывал все успехи Клаузена в жизни.

Мы возобновили спектакль «Перед заходом солнца» только через несколько лет после окончания войны.

Роль Клаузена была поручена М. Ф. Астангову. Михаил Федорович создал своего Клаузена человеком высокой культуры, для которого главным в жизни стала страстная борьба за прогрессивные идеи и права человека. Он с чуткостью деятеля просвещения осознавал, что приближается обостренное столкновение прогрессивных и реакционных сил в Германии, и ясно определял свое место в этой борьбе культуры против варварства и невежества. Астангов понимал любовь Инкен Петере к Маттиасу Клаузену еще и как стремление лучшей части немецкой молодежи к гуманистическим идеалам, которые он проповедовал. Любовь же Клаузена к Инкен звучала как знаменитая любовь престарелого Гете к молодой девушке. Возможно, что Гауптман сознательно провел эту аналогию (кстати, в качестве образца для грима Клаузена Михаил Федорович взял портрет Гете). Астангов вел сцену объяснения в любви как трудное преодоление груза возраста и разницы в общественном положении.

Изящество в одежде было нужно Астангову в первой части спектакля, чтобы подчеркнуть контраст с наружностью {190} Клаузена в конце. Он приходит в мокром, помятом плаще, без шляпы, потеряв вид всеми уважаемого издателя и походя, скорее, на бездомного бродягу. Такой внешний вид еще сильнее подчеркивал глубину его мысли и величие его духа и воли перед смертью.

Роль Инкен Петере в первом составе исполняла Ц. Л. Мансурова. Ей удалось создать образ несколько грустной девушки, не видящей своего идеала в окружающих и нашедшей его только в высокой культуре и нравственной честности Маттиаса Клаузена. Мансурова вскрыла стремление своей героини к тому лучшему, светлому и чистому, которого так мало оставалось в фашистской Германии. Она искала настоящего человека и, найдя Клаузена, не считала препятствием для их любви разницу в возрасте.

Спектакль «Перед заходом солнца» очень долго оставался в репертуаре нашего театра и был нам дорог прежде всего теми высокими идеями, которые он утверждал, той страстностью, с которой он обрушивался на темные силы фашизма, и, конечно, тем, что он дал нам, актерам, великолепные роли, играя которые мы получали истинное, высшее творческое наслаждение.

# **{****191}** Вместо заключения

Эта книга не имеет конца и пока иметь его не может. В ней я старался написать о своих театральных впечатлениях, о становлении Вахтанговской студии, о людях, с которыми я встретился на своем артистическом пути, о том, с чем я столкнулся в период своей артистической юности, и как вырабатывался мой собственный подход к ролям.

Хочу некоторым образом подытожить сказанное мною по поводу работы над ролью.

Процесс перевоплощения, нахождения зерна образа составляет тайну творчества каждого актера. Хотя общие принципы работы над ролью известны всем, то, как преломляется в индивидуальности актера материал, найденный им для образа, составляет творческий метод этого данного актера, не похожий на метод другого. Например, А. А. Орочко говорила мне, что ей образ неясен, пока она не увидит в своем воображении цвета волос и прическу своей героини. А эта актриса очень точно собирала материал по тем методам, которым она научилась у своих учителей, и проделывала огромную работу по раскрытию и построению роли. Как можно передать эту «тайну творчества» другому?

Однако несомненно одно: если бы не была произведена эта предварительная большая работа, никакого рождения образа не произошло бы, и ни прическа, ни цвет волос не помогли бы актрисе ощутить зерно роли.

Зерно образа — это рабочий актерский термин, определяющий ту внутреннюю перестройку (основу), которая позволяет исполнителю перевоплотиться в действующее лицо пьесы.

Вот что говорил о зерне Е. Б. Вахтангов:

«Зерно роли каждый артист находит своим путем. Зерно роли — это то, что помогает актеру логически воспроизводить жизнь создаваемого образа, “жить в образе”. Отыскав в себе зерно данной роли, актер начинает чувствовать в себе образ и поступать во всем только так, как мог бы поступить образ. Зерно мешает артисту сделать жест или применять интонации, негодные для образа, оно заставляет актера искать положений и слов, логически необходимых образу».

Как же найти зерно образа? В своих лекциях Вахтангов указывал, что этот вопрос не разрешен системой. Практика {192} показывает, что в результате большой работы в огромном большинстве случаев у талантливых актеров зерно рождается само собой и выявляется к моменту окончания репетиций пьесы. Впрочем, в практике довольно много случаев, когда зерно роли не рождается и актеры играют «от себя», не перевоплощаясь в образ, данный драматургом, и не выявляя его характера.

В моей творческой практике зерно появлялось главным образом в результате наблюдения жизни и воспоминаний о прошлом. Способность острого наблюдения жизни и отбор материала, необходимого для роли, может быть у актера от природы и может быть развит специальными упражнениями на наблюдательность. У меня, по-видимому, была некоторая природная наблюдательность, не очень острая, слабее, чем у некоторых моих товарищей по студии. Я не мог, как некоторые актеры, точно копировать какого-либо человека, но, с моей точки зрения, такая точная копировка при создании образа и не нужна, так как она в большинстве случаев передает нечто индивидуальное, свойственное только одному человеку, не выдвигая на первый план типических черт, выражающих данный характер. По моему мнению, из имитаторов редко выходят хорошие актеры, ибо только единицы умеют схватить зерно показываемого человека, а не ограничиться точным изображением некоторых внешних, пусть самых характерных черт. К тому же наблюдения над одним человеком еще не дадут материала для всесторонней обрисовки образа. Искать эти черты необходимо у нескольких людей и соединять типические черты в одном образе, который выразит данное явление жизни.

Но сценический образ нельзя рассматривать как живой портрет и стараться показать характер только через грим, костюм. Образ приобретает законченное выражение в действии и выявляется в борьбе за достижение цели. Характер человека будет угадан по его внутренней сущности, которая определит его поступки. В реальной жизни бывает так, что человек на первый взгляд кажется сердитым, но, когда вы с ним познакомитесь поближе и узнаете о его делах, вы поймете, что перед вами добрый и отзывчивый, склонный к юмору новый знакомый, а сердитая внешность только маска, за которую он прячется.

Бывает и наоборот: человек при первом знакомстве кажется {193} приятным, а потом, по его поступкам, вы убеждаетесь, что перед вами отвратительный эгоист.

Наблюдательность актера не должна носить узкопрофессиональный характер и подогреваться единственным желанием подметить какой-либо характерный жест или манеру говорить для использования в работе над ролью. В этом случае у нас начнет стираться различие между типическим и случайным, общим и частным, главным и второстепенным. Наблюдательность нужно направлять, подчиняя ее основной сверхсверхзадаче советского актера. Тогда наблюдения не будут носить характера беспристрастного изображения жизни, а в них актер увидит то, что выражает ведущую, революционную линию развития нашего общества, и то, что мешает этому движению.

Кроме того, характерное должно выражать общественное различие между изображаемым лицом и окружающими. Является ли оно передовым в нашем обществе или плетется в хвосте.

Наблюдать актер должен и за собой, так как многое меняется в нас самих с течением времени.

Актер, если он настоящий художник, показывает явление жизни, вскрывая его существо, а не копируя документальную правду. Дело не только в том, чтобы подметить и воплотить отдельные характерные черты какого-либо явления, но в том, чтобы почувствовать самый дух его, самую его сущность.

Например, Н. О. Гриценко говорил, что, работая над ролью князя Мышкина в инсценировке «Идиота» Достоевского, он не искал модели, а наблюдал за детьми, и ему удалось схватить наивное и чистое восприятие мира, свойственное детям, и перенести его в свой образ. Это вполне слилось с авторским замыслом и создало в спектакле совершенно убедительное отношение Мышкина ко всему, с чем он сталкивался на сцене.

В пьесе Л. Славина «Интервенция» я играл роль французского лейтенанта Бенуа. Лейтенант Бенуа, старательный офицер, тщательно ищущий следов большевистской пропаганды. В конце концов его убивают свои же солдаты. Какие же они — французские офицеры?

Я взял французский журнал «Иллюстрасион» времен первой мировой войны. Там было огромное количество фотографий офицеров и в тылу и на фронте. Все в серой форме, кепи {194} и крагах. Целая галерея мертвых, как в паноптикуме, фигур, ничего мне не говорящих. Разве только то, что почти все с усами. Правда, у большинства фронтовых офицеров нет никакого шика. Мундиры сидят неважно, выражение лиц усталое. Для моего лейтенанта это не годится. Мне хочется сделать его новеньким, с иголочки, полным сознания офицерского достоинства. Мои товарищи, которые играют солдат, также жаждут увидеть настоящих французов.

Театру стало известно, что в Москве гостит несколько французских коммунистов. Мы пригласили их на репетицию. К этому времени у нас уже было кое-что готово и даже получены настоящие французские винтовки. Мы показываем нашим гостям сцены, в которых участвуют французские солдаты. Оказалось, что все не так. Во французской армии другие повороты, по-другому отдают честь, винтовки носят на другом плече и иначе с ними обращаются. Французские товарищи начали обучать нас своим поворотам и приемам. Мы попросили показать, как ходят французские солдаты в строю. Двое товарищей, служивших в армии, вскинули на плечо винтовки и показали нам, как идут веселые, беседующие и острящие в походе солдаты. В этом показе особенно ярко звучал национальный колорит французских парней. Он и явился той основой, из которой черпали материал для своих образов исполнители ролей солдат — А. И. Горюнов, Д. Н. Журавлев, В. Г. Кольцов и другие, тем более, что эти роли были написаны Л. Славиным очень хорошо и давали прекрасную почву для выявления национальных черт.

Мне также повезло. Среди французских товарищей оказался бывший офицер. Он показал, как офицеры обращаются со стеком. Стек стал необходимым атрибутом моей роли.

В мыслях о роли Бенуа в моей памяти неожиданно всплыл инспектор нашей гимназии. Он ходил в обуви на мягкой подошве, без каблуков, и бесшумно подкрадывался к гимназистам, если они разговаривали. Послушав, он подходил совсем близко и, всунув голову, ввязывался в разговор. Однажды мы стояли небольшой группой и о чем-то говорили. Он подкрался, всунул голову и спросил, о чем мы спорим. Я ответил, что мы, говорили о том, что в классе холодно. Он посмотрел на меня немигающим взглядом, ноздри его раздувались, как у хищника, почуявшего добычу, губы улыбнулись бесцветной, невеселой улыбкой. Затем он процедил:

{195} — Если вам холодно, я могу сделать так, что через пять минут вам всем жарко станет.

Мы ничего не ответили, и он погрозив нам пальцем для острастки, двинулся дальше своей бесшумной походкой. За эту походку и холодную улыбку мы прозвали его «японцем».

Таким я и хотел сделать своего лейтенанта. Я тоже ласково улыбался, похлопывая по плечу русских рабочих, а между тем ощупывал, нет ли у них оружия. У моего лейтенанта был тонкий нюх, он чутьем улавливал, что в казарме что-то неладно, но не мог найти истинную причину какого-то весьма подозрительного самочувствия солдат. «Японец», встававший в моей памяти, хорошо помогал мне в раскрытии этой сцены.

Так соединение жизненных наблюдений и воспоминаний о схожих положениях помогли мне в воплощении образа, созданного драматургом.

Но у меня в этой роли появилось еще что-то, о чем мне сказали мои товарищи: мой лейтенант почему-то отдувался почти после каждой фразы. Сам я этого не искал и не замечал за собой во время репетиций. Это появилось неизвестно откуда как часть характерности и создавало впечатление большой старательности лейтенанта в исполнении своих обязанностей. Чем сложнее было положение, тем сильнее отдувался Бенуа. Причем это выходило само собой, без подчеркивания и внесения сознательных красок.

Так во мне отложился замысел драматурга, таким я и воплотил порученный мне образ. Я старался сделать характер Бенуа своим, зажить его стремлениями, действиями и поступками, говорить оборотами его речи, ходить так, как мне казалось должен ходить Бенуа, жестикулировать, как он, смотреть и принимать факты, как он. Характер, написанный Л. Славиным, не похож на мой: я несколько рассеян — Бенуа сосредоточен и наблюдателен, я несколько ленив — Бенуа энергичен… Но стоило мне сделать какую-то внутреннюю перестройку, почувствовать зерно, как я становился въедливым и наблюдательным, полным энергии в своих поисках.

Это зерно, определяющее внутреннюю перестройку, я должен был брать каждый раз перед выходом на сцену. Стоило мне положить под мышку стек и глубоко вздохнуть, как я становился другим человеком и начинал действовать так, как должен был поступать и жить персонаж пьесы.

{196} И в других пьесах — там, где ощущение зерна опиралось на найденную характерность, — приходилось на каждом спектакле перед выходом на сцену «брать зерно». Например, в роли первого любовника на театре в «Льве Гурыче Синичкине» я откидывался назад, выпячивал нижнюю губу и клал пальцы правой руки в карман жилета. Это движение сразу меняло тембр голоса, ритм восприятия, мимику и жестикуляцию, характер движения — словом, я входил в образ моего героя.

Надо сказать, что взятие характерности — это не механический момент включения в роль, а толчок, который вызывает к творчеству воображение актера и дает полную жизнь магическому «если бы» Станиславского.

Как бы я добивался своей цели, действовал, поступал, относился, чувствовал, смотрел, ходил, жестикулировал, говорил, «если бы» я был не самим собой, а действующим лицом пьесы? И зерно на это отвечает.

Там, где берется внешняя характерность, ощущение зерна у меня возникало сразу, а в тех пьесах, где я оставался со своим лицом, говорил своим голосом, возникновение зерна зависело от характерности внутренней. Например, в роли Дидье в «Марион Делорм» мне приходилось искать в себе черты моего героя. Дидье смел, решителен, честен, отзывчив. Стоило мне надеть костюм и сапоги, подпоясаться шпагой и кинжалом, как я начинал чувствовать иное физическое поведение, чем мое. Ноги мои были широко расставлены, грудь, согнутая многолетним сидением за партой, выпрямлялась, я чувствовал в себе готовность к немедленному действию, похожую на участие в спортивном состязании. Но этого было мало. Я должен был поступать во всем с щепетильной честностью и отстаивать эту честность всей силой своего существа. Я как бы становился собственным судьей, принимавшим суровые решения. Приняв решение, я проводил его в жизнь, становясь рыцарем своей чести. Не знаю, было ли это зерном роли, но, когда я чувствовал в себе эти «рыцарские» права, играть мне было легко и я ощущал характер своего героя.

Ощущение зерна для меня носит отпечаток жанра пьесы. Например, в водевиле «Лев Гурыч Синичкин» мое зерно добродушно посмеивалось над первым любовником на театре. В пьесе «Интервенция» зерно сатирически усмехалось по адресу лейтенанта Бенуа и относилось к нему неприязненно. {197} В романтической драме «Марион Делорм» зерно было совершенно серьезно и сострадало несчастьям моего Дидье.

Это ощущение жанра пьесы не давало ему, зерну, возможности быть грустным там, где следовало быть веселым, или бездумным там, где надо было быть серьезным. Оно точно определяло то самочувствие, в котором мне надлежало быть в данной роли, и как бы окрашивало образ в тона, свойственные намерению автора.

Надо сказать, что зерно находил я, к сожалению, не во всех ролях, которые приходилось играть. Как я уже рассказывал, в роли Лаэрта в «Гамлете» мой герой имел как бы два характера. В начале пьесы, по замыслу режиссуры, — это легкомысленный, гоняющийся за светскими удовольствиями молодой человек с глуповатой внешностью. Во второй части трагедии, после гибели отца и сумасшествия сестры, Лаэрт превращается в серьезно страдающего мстителя. У меня эти две части роли не соединились в одном образе, вернее, нужного образа я не нашел, и играл как бы двух разных людей. Если в первой части я находил характерность, то во второй — я ее бросал и играл Лаэрта «от себя», то есть так, как я поступил бы в данных обстоятельствах. Отсюда мой Лаэрт рисуется мне как не найденный образ, хотя внешний рисунок роли, данный режиссером Н. П. Акимовым, был интересен. По-видимому, то, что я далеко ушел от автора, дало себя знать, и Шекспир отомстил мне за неверно прочитанную роль. Я слишком слепо шел за режиссерским замыслом и не внес в работу ни своих наблюдений, ни своего решения и не сумел сделать своими поступки, действия и мысли Лаэрта. Это привело к тому, что роль была сыграна поверхностно и мое исполнение не представляло художественного интереса.

Зерно роли дает возможность актеру существовать в образе не только в положениях, которые выбрал для него автор, но и во всех ситуациях, нафантазированных самим исполнителем, например, в период, предшествующий событиям пьесы.

Б. В. Щукин играл в одном из спектаклей Театра имени Вахтангова небольшую роль и создал очень интересный образ. Он накопил для этого образа такой огромный материал, что перед выходом на сцену в артистической комнате играл импровизационные этюды из жизни своего героя с блеском и юмором, приводившим в восторг его товарищей. Роль была: мала, заготовки же к ней были неисчерпаемы — гораздо больше, {198} чем сама роль, и часто за кулисами шел второй, параллельный «спектакль», сочиненный Щукиным, в котором зрителями были актеры и обслуживающий персонал. Такое возможно только тогда, когда произошел процесс перевоплощения актера в действующее лицо пьесы, когда найдено зерно и исполнитель относится к любым событиям так, как к ним отнесся бы его герой.

Разумеется, возникновение зерна образа должно опираться на углубленный анализ роли и создание биографии героя. Правда, в редких, исключительных случаях актер сразу, после знакомства с материалом роли начинает ощущать ее зерно, но такие случаи являются счастливыми исключениями, даром Аполлона, щедростью Мельпомены. В огромном, подавляющем большинстве случаев создание зерна — результат огромной подготовительной работы, и момент его рождения никак не может быть предопределен. Например, И. М. Толчанов рассказывал мне, что до самой генеральной репетиции «Интервенции» он долго и мучительно искал и не мог найти характер французского полковника, которого он играл. Загримировавшись, он взглянул на эскиз, сделанный для этой роли Н. П. Акимовым. Его поразила на эскизе странная крысиная улыбка, которую он раньше не замечал. Он попробовал ее сделать и сразу ощутил зерно образа.

Некоторые из актеров, подробно раскрывая свои работы, говорят, что сознательные и бессознательные поиски формы выражения образа бывают очень мучительными и что у них даже возникали мысли об отказе от роли. Например, Н. Ф. Монахов рассказывал, как он чуть не отказался от роли чтеца в «Желтой кофте», которая после труднейшего периода рождения образа, долгое время ускользавшего от него и случайно найденного, принесла ему большой успех.

В моей практике, быть может, благодаря довольно крепким нервам такой процесс был чаще радостным. Мне нравилось чувствовать в себе возникновение мелочей, из которых впоследствии может сложиться образ. В отчаянье я приходил лишь тогда, когда мне становилось ясно, что меня постигла неудача и с ролью я не справился.

Момент рождения зерна образа еще не имеет своей методики и способа его создания. Поэтому нам важны все высказывания по этому поводу, все раскрытия «тайн» творчества. {199} В связи с этим и я рискнул поделиться с читателями своей практикой по этому вопросу.

Как я уже говорил, создание образа в моей работе над ролью опиралось главным образом на наблюдение жизни. Но как быть, если у автора образ не выписан и нет возможности найти необходимый для наблюдения материал? Нет ли исключения из этого правила? Можно ли дать толчок художественному воображению другим путем? По-моему, в редчайших случаях, где нет иного выхода, возможно. Со мной был и такой случай.

Мне пришлось играть роль американского миллионера, крупного дельца в слабой пьесе Л. Шейнина «В середине века». Образ литературный был неясен, в нем не было характера, не было ничего индивидуального — так миллионер «вообще». Шансов поглядеть на настоящего живого миллионера у меня, естественно, не было. Я разыскал в разных журналах фотографии миллионеров, но это мне ничего не дало — лица, как лица, характера не угадаешь. Миллионеры из американских фильмов были так подсахарены, милы и добродушны, что никак не вязались с той схемой, что мне предстояло сыграть. «Литературные» миллионеры типа Купервуда у Драйзера явно устарели.

Как быть? Нельзя ли синтезировать черты всех известных по фото, фильмам и литературе миллионеров? Создать, так сказать, «синтетического» миллионера? Ну, скажем, он разбогател, потому что очень сообразителен и справляется с несколькими делами сразу. На память пришло предание о Юлии Цезаре, который мог делать три дела одновременно: писать одно письмо, в то же время читать другое и слушать чтение третьего. Пусть мой «синтетический» миллионер не будет столь способным и будет делать одновременно только два дела: писать письмо и слушать доклад секретаря. Для этого, стало быть, надо обладать особого рода вниманием, характерным для деловых людей, у которых время — деньги. Далее я читал где-то, что американские бизнесмены при совершении деловых сделок очень мало говорят о контрактах, а ведут себя так, как будто принимают дорогих гостей. Речь идет о последних городских новостях, об искусстве и только в конце встречи две, три как бы мимоходом брошенные фразы решают все существо дела.

Такими рассуждениями я старался обрисовать себе расплывчатый {200} характер шеининского миллионера, желающего прибрать к рукам все изобретения, связанные с атомной энергией.

Надо сказать, что это оказалось для меня полезным. Во мне появилась относительно молодая энергия, не свойственная человеку пожилого возраста, каким должен быть мой герой. Я постарался сделать миллионера демократичным в поведении: не хочет давать чувствовать людям, с которыми сталкивается, что с ними говорит хозяин. Это тоже было основано на том, что я слышал когда-то: говорили, что Генри Форд старший ходил по заводу в поношенном костюме и по внешнему виду мало отличался от своих служащих. Такая мимикрия, очевидно, характерная черта людей такого рода. Мне приходилось собирать черты для этого образа «по слухам», но и они все-таки питали мое творческое воображение. Мой делец был скор в решениях, по внешности демократичен, по-своему иногда даже обаятелен с людьми, но совершенно безжалостен в делах, где единственным мерилом для него была выгода.

По-видимому, мне удалось несколько обогатить персонаж, нарисованный автором, но удовлетворения я не получил, отсутствие жизненных наблюдений все-таки не позволило мне оторваться от миллионера «вообще», ничего нового, оригинального в изображении дельцов такого типа я не внес.

### \* \* \*

На мою долю выпало счастье жить и работать в талантливом вахтанговском коллективе, участвовать в творческом процессе создания спектаклей под руководством замечательных режиссеров — Р. Н. Симонова, Ю. А. Завадского, А. Д. Попова, Б. Е. Захавы, Н. П. Охлопкова, А. Д. Дикого, А. И. Ремизовой, Е. Р. Симонова и многих других.

Учеба у Вахтангова и присутствие на его замечательных репетициях привили мне способность к восприятию и запоминанию тех явлений жизни и тех людей, в которых ярко выражено интересное, типическое, позволяющее глубоко проникнуть и осознать то, что тебя окружает. Память художника откладывает эти впечатления в некую кладовую подсознания, где они сохраняются до той поры, пока не понадобятся для творчества. Тут они вновь оживают и по неведомым нам законам возникают, по аналогии, уже освобожденными от натуралистических мелочей и служат актеру моделью для создания {201} образа, снабжая его типическими и характерными чертами, помогающими найти форму для данного материала.

Когда театральный спектакль сходит со сцены, о нем напоминают только афиши, фотографии, впечатления зрителей и некоторое количество рецензий, не всегда верно оценивающих художественную значимость пьесы, игры актеров и постановки.

Правда, в последнее время некоторые спектакли или сцены из них сняты на кинопленку, и это дает представление о постановке и об игре актеров. Таких счастливых исключений немного, и большинство спектаклей уходит в вечность, оставив после себя только воспоминания.

Так и в моей жизни уходили спектакли, и я уже смутно помню игру моих товарищей и мою собственную. Но праздник творчества, не известный зрителю, — накопление материала для роли и репетиционный процесс — запомнился, и о некоторых работах я и постарался вспомнить в этой книге.

Старые театральные школы обучали, как играть различные чувства: страх, любовь, ненависть, ревность и т. д. Преподаватель садился в кресло и показывал, как надо играть, скажем, страх. Затем все ученики, подражая ему, начинали «играть страх». Так же «играли» ненависть, ревность и т. п. Окончивший школу актер имел набор таких штампованных изображений чувств, одинаковых для всех пьес и ролей. Вахтангов рассматривал обучение ученика как воспитание художника и вызывал в нем не штампованные, ходульные, а настоящие человеческие чувства, обращаясь к его творческой индивидуальности.

«Актер должен жить своим собственным темпераментом, — говорил он. — Нужно, чтобы мы слышали ваш собственный голос, вашу кровь, ваши нервы».

Такое требование возвращает актера к самой жизни, к постоянному наблюдению за собой и за окружающими.

На страницах этой книги я старался также рассказать о своих театральных впечатлениях и о людях, сыгравших большую роль в моей артистической жизни.

От Евгения Богратионовича Вахтангова мы, его ученики, восприняли непреложный закон творчества, который говорит, что современность определяет форму спектакля. Я видел на практике, как спектакль «Чудо святого Антония» Метерлинка, поставленный Вахтанговым, имел одну форму в 1918 году и как он в 1921 году превратился в острую сатиру.

{202} В 1918 году, то есть в год моего поступления в Мансуровскую студию, спектакль «Чудо святого Антония», работа над которым началась еще до революции, носил на себе отпечаток аполитичности, он просто рассказывал зрителям забавную историю. «Это не бичующий смех Щедрина, не слезы Гоголя, Здесь только улыбка. Метерлинк улыбнулся по адресу людей», — говорил тогда Вахтангов. В 1921 году спектакль приобрел выразительную театральную форму и был весь пронизан острейшим политическим содержанием — злой насмешкой над буржуазией, ее бичеванием.

Так откликнулся Вахтангов на запросы того времени — в этом он видел свое участие в борьбе со старым миром.

Острое чувство современности, помощь народу в строительстве новой жизни, ответственность художника перед революцией — все это взято учениками Вахтангова как важнейшие его заветы.

Но связь с жизнью не означала только работу над современной пьесой. Где бы ни был театр, куда бы ни отправлялся он на гастроли, мы пристально всматривались в жизнь. Мы жадно впитывали в себя черты новой, преображенной действительности, старались разглядеть и органически усвоить, в чем же заключается, в чем выражается, что собой представляет то новое, что мы зовем «современность». Не отстать от нее, понять запросы современных зрителей, народа и немедленно и в лучшей форме ответить на них — вот главная задача, во имя исполнения которой существует Театр имени Вахтангова. Этому театру отдал я свою жизнь, ему отдали своя жизни ученики Евгения Богратионовича Вахтангова, начертавшие на знамени завет учителя: «Творить для народа, вместе с народом».

И каждый из нас должен дать себе отчет в том, что он для этого сделал, ибо, как говорил Вахтангов: «С художника спросится».

1. То есть день именин царя или день его коронации. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. И. Чарин — был популярный тогда актер театра Корша, отличавшийся рассчитанной на внешний эффект манерой исполнения. — *Прим. автора*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Записи В. К. Львовой приводятся в этой книге такими, как они были сделаны. Мы внесли в них лишь самые незначительные стилистические поправки. [↑](#footnote-ref-4)
4. Записи 1918 – 1919 годов. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ныне улица Горького. [↑](#footnote-ref-6)
6. Е. Б. Вахтангов. Записки. Письма. Статьи, М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 232. [↑](#footnote-ref-7)
7. Александре Моисси — албанец по национальности, играл на немецком языке. — *Прим. ред*. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Да, государь» *(нем)*. [↑](#footnote-ref-9)