Завадский Ю. А. **Учителя и ученики**. М.: Искусство, 1975. 335 с.

*От автора* 3 [Читать](#_TOC227744716)

Станиславский 5 [Читать](#_TOC227744717)

Мейерхольд 140 [Читать](#_TOC227744718)

Вахтангов 166 [Читать](#_TOC227744719)

Михоэлс 228 [Читать](#_TOC227744720)

Уланова 239 [Читать](#_TOC227744721)

Мордвинов 264 [Читать](#_TOC227744722)

Марецкая 282 [Читать](#_TOC227744723)

Плятт 301 [Читать](#_TOC227744724)

Анисимова-Вульф 320 [Читать](#_TOC227744725)

*Вместо заключения* 332 [Читать](#_TOC227744726)

# **{3}** От автора

Эта книга прежде всего о моих учителях. О Евгении Богратионовиче Вахтангове — в его студии прошла моя театральная молодость, о Константине Сергеевиче Станиславском — работая в МХАТ, я стремился глубже познать его искусство, его методику.

Но ведь искусство — непрестанное ученичество, и учителя — это не только те, у кого ты принимаешь эстафету, чье дело продолжаешь. Каждая встреча с самобытным талантом становится для художника школой. Такой школой, щедро обогатившей мое представление о возможностях театра, стало для меня искусство Всеволода Эмильевича Мейерхольда, Соломона Михайловича Михоэлса, Галины Сергеевны Улановой. О многих других я надеюсь рассказать в следующей книге.

Всем, что я сделал в искусстве, я обязан своим учителям. Но не менее велик долг перед теми, с кем прожита вся жизнь, — перед учениками. Именно они, их талант, любовь к искусству, способность к самоотверженному труду, душевная стойкость решили мою судьбу и судьбу руководимого мною театра. Их было много, и всем — моя благодарность. В этой книге я рассказываю о четверых: о Николае Дмитриевиче Мордвинове, Вере Петровне Марецкой, Ростиславе Яновиче Плятте, Ирине Сергеевне Анисимовой-Вульф. Я называю их своими учениками, но и сам многому у них научился, как у подлинных мастеров.

Как-то, на одном из первых занятий, Станиславский предложил нам показать друг другу этюды и оценить их. Каждый из нас, стремясь продемонстрировать свою художественную зоркость, {4} придирчиво раскритиковал работу товарищей. Константин Сергеевич, терпеливо выслушав нас, после долгой паузы сказал:

— Я этого ждал. Вам представляется таким важным отметить недостатки. Увы, видеть плохое мы все умеем, увидеть хорошее, прекрасное — куда труднее. А ведь главная задача искусства — борьба за прекрасное. Как же вы будете за него бороться, если не слышите и не видите его? Нет, я не хочу вашей критики. Расскажите мне, что вы увидели хорошего в работе товарищей.

Сколько мудрости в этих словах! Для меня они стали важнейшим уроком на всю жизнь. Именно поэтому я хочу рассказать о том, что особенно дорого мне в людях, о которых пишу: о безраздельной преданности театру, вере в его высокую миссию, самозабвенной увлеченности творчеством.

Говоря о тех, чьим творчеством и человеческим обаянием я восхищаюсь, я, естественно, делюсь своими вкусами и пристрастиями, своим пониманием времени и места театра в нем, наконец, своей уверенностью в неисчерпаемой силе сцены. Я знаю, что мои очерки несовершенны, потому что я не литератор, а режиссер и мое оружие не слово, а интонация, жест, сценический образ. И я обращаюсь к доброжелательству тех, кто любит театр: герои этой книги являются главным ее оправданием и не могут оставить такого читателя равнодушным. Хочу верить, что он услышит также и мой голос и поймет, к чему я стремлюсь на протяжении моей долгой жизни в искусстве.

# **{5}** Станиславский

О Станиславском и его «системе» написано необозримо много. Трудно даже вообразить бессчетное количество тоненьких брошюрок и объемистых трудов, популярных статей и глубоких научных исследований, посвященных Станиславскому. Тут и обстоятельные, с любовью написанные воспоминания; тут и книги, полемические по своему духу и значению, в которых имя Станиславского порой служит всего лишь неопровержимым аргументом в горячем споре, в искусствоведческой дискуссии; тут и беллетристика, в которой реальность сочетается с вымыслом.

Реальность… Вымысел… Что касается Станиславского, то сегодня его фигура — фигура поистине колоссальная — возникает, по-моему, где-то на грани того и другого. Без всякого труда можно припомнить увлекательнейшие описания занятий и репетиций Константина Сергеевича, в которых что ни слово — то чистая правда. Можно, напротив, назвать произведение, в котором все — фантастика, все представляется неправдоподобной, а иногда и чудовищной выдумкой и тем не менее все необычайно близко к реальной правде.

Секрет тут прежде всего в личности Станиславского. Так уж был он устроен, что пробуждал воображение, заставлял видеть то, чего на самом деле, возможно, и не было: Станиславский был настолько самобытен и необъяснимо талантлив, настолько многогранен и неожидан почти в каждом слове и действии, что правда о нем невольно кажется иногда выдумкой. Но дело не только в Станиславском.

Его образ словно бы застывает между вымыслом и реальностью в силу печальной особенностей человеческой памяти, всегда склонной к субъективному, всегда падкой на домыслы, всегда — хотя бы за давностью времени — неточной.

Образ Станиславского обрастает деталями и подробностями и, выигрывая в частностях, словно бы расцвечиваясь ими, неизбежно теряет определенность, беднеет в главном. Схваченный в одной черте, словно запечатленный моментальной любительской фотографией, этот образ {6} множится и тускнеет. Возникающий на многих страницах, которые показывают Станиславского в разные периоды жизни, на сцене, в быту, в творчестве и разымают при этом живую человеческую плоть и трепетное единство человеческого духа на отдельные грани, он дробится и мельчает. Этот образ изменяется порой до неузнаваемости, подчас до полной противоположности своему реальному значению, когда некоторые доброхотные теоретики-комментаторы и пристрастные истолкователи-практики вольно или невольно искажают живой смысл театрального учения Станиславского, а значит, и живую суть его личности.

Под этими позднейшими напластованиями порой скрыт подлинный Станиславский. Тот самый, что богаче и несравненно интереснее всего того, что о нем написано.

Иногда я думаю: а чем бы мог я дополнить этот многокрасочный и многоликий портрет? Я, по великому счастью, знавший его лично, видевший чуть ли не все его спектакли начиная с первого десятилетия нынешнего века, проработавший под его руководством в Художественном театре целых двенадцать лет, в продолжение которых Константин Сергеевич не раз доверительно беседовал со мной на самые разнообразные темы. Эти осколки моих воспоминаний заняли бы, вероятно, свое место среди прочих и в них, естественно, растворились бы. Но когда я думаю, что нужнее всего сегодня новым театральным поколениям — актерам, режиссерам, театральным критикам, — которые так или иначе не минуют на пути к Станиславскому все, что о нем написано, когда я думаю об этом, то неизменно прихожу к одному и тому же выводу: необходимо вернуться к *настоящему* Станиславскому. Необходимо вернуть сегодняшнему театру Станиславского таким, каким он был на самом деле.

Как же это сделать? И не противоречу ли я сам себе, когда пишу эти строки о Станиславском? Ведь так или иначе мне предстоит вспомнить *свои* встречи с ним, испытать крепость *своей* памяти на детали и подробности, имеющие к нему отношение, рассказать о *своем* восприятии его личности и его искусства. И всему этому, *своему*, придется дать место на следующих страницах. Но главное — не в воспоминаниях, не в деталях. Они будут всего лишь подспорьем тому усилию, которое я считаю себя обязанным предпринять. Мне хотелось бы ощутить заново Станиславского, все редкое своеобразие личности этого {7} «красавца человека», по выражению Горького, но сделать это не совсем в мемуарном плане, не отдавая предпочтения живым воспоминаниям о Станиславском перед раздумьями о месте его — актера, режиссера, теоретика театра и человека — в сегодняшней нашей жизни и творчестве.

Одним словом, я бы хотел прежде всего задуматься над тем, что воодушевляло Станиславского на творческий подвиг, в который вылилась вся его долгая и поистине прекрасная жизнь, над теми его мечтами о совершенном и могучем театральном искусстве, которые сделали его гениальным художником сцены, которые не только отразились в его сценических созданиях, но и пронизали каждую написанную им строку, каждое положение неувядающей, животворной и для современного театра «системы».

Я давно хотел предпринять такую попытку, но не решался, никак не мог собраться с духом систематизировать и заново продумать все то, что я получил от Станиславского, что извлек для себя из его «системы». Мне не хватало какого-то последнего обстоятельства, последнего звена в цепи причин, которые все настоятельнее побуждали меня решиться написать о Станиславском и его «системе». И вдруг, совершенно неожиданно, это обстоятельство отыскалось: моя мысль получила толчок извне. Читая статьи друга и соратника Станиславского Леопольда Антоновича Сулержицкого, я буквально «наткнулся» на размышление о том, что же остается от художника сцены после его смерти, в чем же яснее всего проступает его личность, не искаженная и не приукрашенная. Вот это размышление:

«Сценическое искусство — единственное, от которого не остается никаких памятников, — не может остаться, так как единственный его материал есть биение (трепетание) живого сердца в данную минуту, аффективное чувство, рождающееся здесь же, при зрителе, волнующееся и волнующее сердце зрителя, заражение его непосредственно, от сердца к сердцу.

Умер носитель этого сердца — актер, умер носитель Другого сердца, бывшего вместе с актером, — зритель, и ничего, кроме слов: “Замечательный был актер!” и мертвых фотографий — не остается ничего.

Если же можно сохранить хоть то, что *воодушевляло* актера, режиссера, если можно сохранить если не самое его творчество, а его *мечты* о *творчестве*, его *идеалы* и {8} *желания* [курсив мой. — *Ю. З.*] — то уже это одно может дать понятие о том, что такое был этот художник»[[1]](#footnote-2).

С тех пор, когда были написаны эти строки, прошло много десятилетий; в нашей стране возникла наука о театре — театроведение, представители которой научились точно, с подлинным и глубоким пониманием истории театра реконструировать актерские создания и целые спектакли. И все же эти слова сохраняют свое значение: трудно восстановить в пересказе искусство живой души актера. Но можно попытаться понять «мечты о творчестве» художника, идеалы его и желания — тем более тогда, когда речь идет о великом мыслителе, поверившем гармонию искусства алгеброй науки и вернувшемся к этой высокой гармонии еще более обогатившимся, не принеся «моцартовское» начало своего искусства в жертву «сальериевскому» алгебраизму.

Вот об этом я и хотел бы рассказать: о Станиславском — Моцарте, гениальном художнике, оставившем нам в наследство свои «идеалы и желания». О его «мечтах», легших в основу великолепной школы, замечательной «системы». О самой «системе» и о моем ее понимании, освобожденном прежде всего от того, что я рискнул бы назвать «формулизмом» (от слова «формула»), который опутывает художника, изучающего «систему», тенетами терминологической путаницы, сужает его возможности вместо того, чтобы распахивать перед ним дверь в самостоятельное творчество и питать его собственный талант. Обо всем этом, — но прежде всего, конечно, о Станиславском.

Не помню, когда я впервые увидел Станиславского в жизни. Не помню, когда я впервые увидел Станиславского на сцене. Помню только, что и тогда, когда он был неподражаемо статным, в полном расцвете сил, чернобровым красавцем с пышными усами, и тогда, когда он, поддаваясь течению времени, На глазах начал стареть, до конца, однако, сохраняя удивительную собранность, подтянутость, работоспособность и, конечно же, редкостное благородство облика, — всегда Константин Сергеевич рождал во мне ощущение какой-то мудрой красоты.

Станиславский был средоточием парадоксов, которые самым мирным образом уживались в нем, порождая в {9} окружающих подчас недоуменное восхищение, восхищенное удивление, и давали этому неподражаемому и неповторимому «К. С.» безграничную власть над их волей, воображением, талантом.

Он казался огромным, мощным, даже, быть может, тяжеловатым и одновременно по-мужски и без малейшей манерности изящным (как он мгновенно вставал со стула при приближении дамы, как почтительно целовал ей руку — как будто даже стеснительно и застенчиво!).

Но вот Константин Сергеевич начинал репетировать — почти всегда спокойно и собранно. В нем как бы горел постоянный и глубоко спрятанный огонь; он был весь насыщен этим огнем, вкусом к медленному, упорному скрупулезному труду, которому он отдавал всего себя неутомимо и методично, но неизменно темпераментно, неожиданно, творчески высоко.

Конечно, бывали и плохие дни: Константин Сергеевич приходил не в духе, капризничал, «загонял» актеров, иногда по тридцать раз заставлял повторять какую-нибудь сцену или фразу: то не там ударение, то не тот подтекст, то нет нужного ритма, то ритм изображен внешне, то одеревенела рука, то не течет речь. В такие минуты актеру приходилось нелегко. Он зажимался, немел, обалдевал — и на самом деле неизбежно деревенел. А Константин Сергеевич будто и не замечал, что сам себе в такие часы противоречил: вместо раскрепощения актера и пробуждения его творческой свободы он эту свободу отнимал, травмировал актера.

Такое случалось, когда Константин Сергеевич самозабвенно и упрямо ставил эксперимент, как бы проверяя, как влияет на актера в процессе совместной с ним работы то или иное слово режиссера. Во всех же остальных случаях репетиции Станиславского подчинялись его формуле: «проще, легче, выше, веселее». Здесь каждое звено далеко не случайно, и в переходе от одного к другому есть своя определенная логика.

«Проще». Константин Сергеевич требовал той простоты, которая является единственным и неопровержимым критерием творческой наполненности, глубокой естественности, органичности освоения материала роли и самоощущения актера в образе.

«Легче». Не облегченность, не упрощенность, помогающие актеру оправляться с трудностями постижения роли и создания образа, — не это имел в виду Станиславский. В основе его требования легкости лежит глубочайшая {10} мысль, составляющая суть всякой педагогики, всякого творчества: нужно сделать трудное привычным, привычное — легким.

Здесь и начинается то «веселое», что превращает труд в увлечение, в удовольствие, в наслаждение творчеством. Здесь же должна начинаться та работа подсознания, которая однажды и рождает это «выше».

Станиславский не сказал: «просто, легко, высоко, весело», но — «проще, легче, выше, веселее», как бы настаивая на непрерывном усилии, на безостановочном стремлении к совершенству и полноте творчества. Он не констатировал, не призывал, не устанавливал метафизических истин, но брал творческий процесс в движении, беспрестанном развитии. Может быть, именно в этой последовательности — когда упорное стремление к «проще» и «легче» способно породить «выше» и «веселее», то есть новую и уже совершенно особенную простоту и легкость высшего творческого плана, — может быть, именно в ней заключена магическая формула Станиславского, скрыта сила его искусства.

Почему я говорю об этих словах как о «формуле», как о наиболее рациональной и, я бы сказал, красивой формулировке творческого кредо Станиславского? Потому, что от этих слов ничего нельзя отнять. Попробуйте изъять из этой «квадриги» любое из звеньев — и вы получите неполный творческий итог. Каждое, взятое само по себе, явно недостаточно, но можно представить себе из них важнейшее. На мой взгляд, самое трудное и самое значительное — «выше».

Трудное потому, что истинное свое значение оно приобретает в связи с тремя другими: взятое вне трех других звеньев это «выше» звучит холодно, риторически. Одинокое это «выше», быть может, и рождает пафос, но вместе с ним и котурны, декламацию, ложную приподнятость. Грош цена этому «выше», если оно не рождается на гребне творческого преодоления, а без подлинного преодоления нет творчества. Без этого не может состояться искусство, пронизанное ощущением жизненной полноты и нескончаемых духовных поисков, — то самое, к которому стремился Станиславский. Я думаю, что главная опасность непонимания или неполного, обытовленного и приземленного понимания Станиславского заключается именно в недооценке этого требования — выше!

Когда я вспоминаю Константина Сергеевича, я прежде всего слышу его «нуте‑с» — как стук палочки дирижера {11} о пюпитр, как призыв к вниманию и творческой мобилизации, и его знаменитое быстрое, раскатистое, а иногда и громогласное «не верю!» — возглас, для меня звучащий не столько порицанием или предостережением, сколько побуждавший к новым поискам, к самоотверженности в обретении искомого «выше».

Не могу представить себе Станиславского без его удивительной наивности — в ней его уязвимость и сила, в ней сложность и единство его личности. И перед каждым наивность эта раскрывалась по-своему, в разной мере и в разном качестве. Иначе и быть не могло: Станиславский ни от кого не таился, но по-настоящему допускал к себе немногих.

Однажды в зимнее, святочное время я пришел в особняк Станиславского в Леонтьевском переулке и застал Константина Сергеевича врасплох. Он сидел в своем домашнем халате посреди пестрого вороха каких-то кукол и тряпок, маскарадных костюмов. Вместе со своей сестрой Зинаидой Сергеевной он разбирался во всем этом «богатстве», то ли перебирая в памяти прошлое, то ли готовясь к неведомому мне домашнему празднику. В этом была какая-то щемящая наивность и беззащитность. И меня на мгновение пронзила нестерпимая боль, но тут же бесследно испарилась — стоило только Константину Сергеевичу оторваться от быта, вернуться к самому себе. Он поднялся, перешел со мной в другую комнату, увлекся разговором и тотчас же сделался тем Станиславским, который и в домашнем халате казался, нет — был — величественным и прекрасным.

Да, Станиславский не умел «казаться», он «был», не умел таиться, обладая редким даром верности самому себе, великим достоинством прямоты и постоянства.

Говорят, что во время исторической встречи в «Славянском базаре» между Станиславским и Немировичем-Данченко произошел необыкновенно для Константина Сергеевича показательный и не слишком широко известный «обмен мнениями». Речь шла о полном доверии между основателями Художественного театра, об определенности взаимных требований и необходимости, не считаясь ни с чем, говорить в глаза друг другу только правду. И вдруг Константин Сергеевич сказал:

— Я не смогу так…

Владимир Иванович стал убеждать Станиславского в том, что это совершенно необходимо, что Константин Сергеевич может быть уверен в нем, во Владимире Ивановиче, {12} что, если дело того требует, Владимир Иванович готов выслушать самую суровую и прямую истину. Станиславский, помолчав, ответил:

— Я, к сожалению, к этому не готов. Я боюсь, что не способен спокойно и трезво воспринимать критику, оценить суровость и прямоту суждений о себе…

Каким мужеством, какой беспредельной честностью, какой внутренней чистотой надо было обладать, чтобы так доверчиво и до конца открыться, признаться в ранимости своего самолюбия!

Константин Сергеевич был распахнут навстречу жизни, быть может, именно поэтому он был так непосредственен. Он лепил произведение искусства, влюбленный в материал, в «глину» театра — в слово, интонацию, жест. В его любви к материалу, к труду было что-то кола-брюньоновское, подлинно народное, человеческое! Станиславский высоко ценил красоту природы и человека. Во имя глубокого ощущения жизни и наиболее полного ее выражения в искусстве он стремился овладеть всеми ее секретами, формами. Отсюда происходит центральное в эстетической программе Станиславского утверждение единства психического, духовного и физического в творчестве актера, отсюда возникает непременное его требование воссоздавать на сцене «жизнь человеческого духа».

Я сыграл в Художественном театре три большие роли: Чацкого в «Горе от ума» Грибоедова, князя Трубецкого в пьесе Кугеля «Николай I и декабристы» и графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Не буду давать оценку этим спектаклям и подробно о них рассказывать. Скажу только, что для меня работа под руководством Станиславского — а все эти роли я готовил вместе с ним — имела такое же значение, как и ученичество у Евгения Богратионовича Вахтангова.

В «Горе от ума» я и мои товарищи, только что перешедшие из Вахтанговской студии в Художественный театр — А. Степанова, В. Бендина, А. Козловский, чувствовали себя не очень удобно. Дело в том, что нас вводили в уже готовый спектакль, в котором с нашим приходом мало что изменялось. Нам пришлось «обживать» рисунок образа, разработанный другими актерами (моим предшественником был В. И. Качалов), пытаться сделать своими мизансцены, сочиненные постановщиком для других исполнителей. Это было тем более трудно потому, {13} что мы все время ощущали психологическое давление: Вл. И. Немирович-Данченко готовил параллельно другую четверку исполнителей тех же ролей. Это, естественно, рождало у нас торопливость, нервозность, не совсем здоровое «соперничество» (моим «соперником» был Марк Прудкин).

Я думаю, что и Константин Сергеевич ощущал неловкость создавшегося положения; он, как мне кажется, чутко улавливал направление моей фантазии и особенности моей артистической индивидуальности, но строить роль, отталкиваясь от меня, на этот раз не мог. Я видел Чацкого фигурой трагикомической, лирическим героем, лирикой своей обреченным на слепоту (здесь и завязывается узел трагикомедии). Чацкий разражается пламенными Филиппинами, обращая их… к Фамусову, Скалозубу, гостям на балу, зря растрачивая свой темперамент, остроту своей мысли. Он — новый Дон-Кихот, столь же возвышенный, справедливый, наивный, комичный (недаром Грибоедов создавал свою бессмертную комедию, будучи под сильным впечатлением от комедии Мольера «Мизантроп» и ее благородного и вызывающего улыбку героя Альцеста). Причем наивность его — от взбудораженного сердца, от страстной и ослепляющей влюбленности в Софью. Качалов, на мой взгляд, играл прежде всего Чацкого — обличителя, достигая в этом направлении очень больших высот, но одновременно, как мне кажется, оставляя несколько на втором плане эмоциональную жизнь героя, его лирическую тему и, как результат всего этого, заметно приглушая комическое освещение образа. (Мне приятно вспомнить, что, когда много лет спустя, в Ростове-на-Дону, в своей постановке комедии Грибоедова я попробовал осуществить эту свою редакцию образа Чацкого и сыграл его заново и в соответствии со своим ощущением роли, я получил письмо от Н. Н. Синельникова, крупнейшего авторитета русского провинциального театра, тонкого ценителя искусства актера, в котором Николай Николаевич поддержал мою трактовку образа Чацкого.)

Тем не менее я вынес из работы со Станиславским необычайно много и прежде всего на собственном опыте проверил справедливость его утверждения: актер не сыграет роль в одиночку, образ создается всем ансамблем исполнителей; стоит только войти в спектакль новому исполнителю, как нуждается в пересмотре вся концепция постановки, игра каждого ее участника требует новой редакции.

{14} Станиславский с огромным увлечением работал с молодыми актерами — это отмечают все, о нем писавшие. Его привлекал самый процесс рождения творческой индивидуальности художника в работе над ролью, в постепенном создании образа. Так было и в спектакле «Николай I и декабристы». Константин Сергеевич дал убедительный урок поиска внутренней характерности и ее яркого внешнего выявления.

В ту пору Станиславский продолжал работать над своей «системой», и мне кажется, что этот спектакль в какой-то мере помог ему решить проблему связи переживаний актера с внешним их выражением. Он исследовал вместе с нами темпо-ритм, в котором видел посредника между самим чувством и его проявлением вовне, заставлял проделывать специальные и весьма сложные упражнения, рассчитанные на воспитание обостренного ощущения разнообразных ритмических рисунков. Особенно интересным для меня было и другое: Станиславский упорно повторял, что каждая роль должна рассматриваться прежде всего как характерная. В глубине и справедливости этого утверждения убедил меня опыт работы в этом спектакле с Василием Ивановичем Качаловым, с моей точки зрения, поразительным характерным актером (быть может, это очень субъективное мнение, но выше других образов, созданных Качаловым, я ставлю именно поэтому Барона из «На дне» и Тузенбаха).

В Николае I Качалов искал прежде всего внутреннюю и внешнюю характерность: фронтальную постановку малоподвижного корпуса, специфическую «наполеоновскую» позу — левая рука за спиной, правая вцепилась двумя пальцами в отворот мундира, — пронзительную настороженность взгляда переменчивых глаз, конечно же, раскатисто гремящий голос. «Эполеты долой!» — эта фраза царя, бросавшегося срывать эполеты с Трубецкого, и сейчас звучит у меня в ушах интонациями качаловского неповторимого голоса.

Я пытался играть Трубецкого как острохарактерную фигуру, что отразилось в гриме, в пластике, но стремился оправдать все эти внешние качества изнутри. И здесь ко мне на помощь пришел Константин Сергеевич. Он не только подвел меня к внутреннему миру князя Сергея Трубецкого, но помог увидеть сквозь этот индивидуальный малый мир большой мир идей и чувств декабристов, всего движения в целом.

Станиславский не приводил, насколько мне помнится, {15} известное высказывание В. И. Ленина о декабристах, не пускался в исторические экскурсы — он размышлял вместе с нами о судьбе живых людей и незаметно открывал нам судьбу поколения, историческую определенность судьбы класса совсем в ленинском духе.

Станиславский понял психологию не только декабристов, но и «декабризма» как движения. Он шел своим путем, но умел понимать все — и классику, и окружающую действительность, и русскую историю, и современную драматургию. Ведь в «Женитьбе Фигаро» Станиславский, этот самый русский из известных мне художников сцены, раскрыл живую жизнь, накал драматической борьбы и с помощью большого мастера декорационного искусства А. Я. Головина сумел показать феерически красочную Испанию, увиденную глазами француза. Все это связал воедино, закружил в пестром хороводе поистине «безумного дня» неистощимый и неожиданный талант Станиславского.

К этому широко и до деталей известному спектаклю я буду возвращаться и тогда, когда опыт работы над ним понадобится мне для раскрытия внутренней сущности артистических исканий Станиславского, его «системы». Дело в том, что постановка комедии Бомарше была для Станиславского во многом экспериментальной работой, и в ней наметились многие важные положения «системы». Работа продолжалась три года, шла с большими перерывами и потому несколько судорожно. Но какую неоценимую возможность всем нам, участникам этого спектакля, она дала! Нам удалось если не проникнуть в «творческую лабораторию» Станиславского, то, во всяком случае, приблизиться к ней вплотную.

Константин Сергеевич отрабатывал элементы «системы», невольно давая нам ощутить ее цельно, во взаимосвязи всех частей, разработанных им впоследствии в книгах или так и не вошедших в его труды. Я не возьмусь утверждать, что работа над «Женитьбой Фигаро» была решающим этапом в создании «системы», и еще меньше убежден, что «система» в тогдашнем понимании Станиславского была завершена, готова к стройному изложению (и то и другое, по-моему, вообще трудно достижимо, а быть может, и совсем не нужно — я еще объясню свое отношение к «завершенности» «системы» и «стройности» ее изложения). Но думаю, что мы, участники постановки пьесы Бомарше, в какой-то степени помогли Станиславскому в его осмыслении творчества актера — так скрупулезно, {16} методично и в глубоком духе «системы» вел с нами работу Константин Сергеевич. Во всяком случае, мне лично этот спектакль дал необычайно много для понимания творческих убеждений Станиславского.

Справедливо мнение, что ни один из этапов становления «системы» Станиславского нельзя абсолютизировать: Станиславский искал и, естественно, порою заблуждался, порою односторонне увлекался найденным. Некоторые считают даже, что «система» возникает в целостном и полном своем виде только в книгах комментаторов и исследователей. Однако как бы ни различались этапы работы Константина Сергеевича над «системой», как бы ни изменялись не только она сама, но и ее создатель, — неизменно сохранялось единство личности этого замечательного человека, единство его художественных устремлений, общая направленность его всегда разнообразных поисков. «Система» — итог творческого пути Станиславского, развития и осмысления им самим собственного художественного опыта, который, естественно, питался многими родниками. Поэтому объяснение «системы» следует искать все же не в научных путеводителях по необъятной стране, имя которой «Станиславский», но в первую очередь в нем самом и в его искусстве (комментарии здесь порою очень важное, но подспорье). Потому я и не настаиваю на монопольном знании «системы» участниками постановки «Женитьбы Фигаро», но с полной ответственностью утверждаю, что в работе над этим спектаклем личность Станиславского раскрывалась необычайно ярко — так же, впрочем, как и в «Горе от ума», постановке пьесы Кугеля и во многих других работах, которые осуществлял сам, в которых принимал участие или к которым просто приложил руку Константин Сергеевич Станиславский. Таков уж он был и другим быть не мог — великий, безгранично одаренный и ни на кого не похожий художник. Вот об этом своеобразии Станиславского, сделавшем его создателем «системы», я и хотел бы сказать. Но прежде мне хочется закончить рассказ о своей работе в Художественном театре.

Константин Сергеевич отнесся ко мне очень благожелательно. Быть может, он почувствовал во мне «вахтанговский» вкус к поискам нового, увлеченную отзывчивость его неожиданным подсказам и требованиям, живое ощущение формы и юношеский задор, хоть и не раз упрекал меня за злоупотребление приемами. Тогда он говорил:

{17} — Ну вот, Юра опять «турандотит»!

Скорее всего, на какой-то период времени я просто попал в центр его внимания и, как говорится, волею счастливой своей судьбы сделался средоточием любви Константина Сергеевича к молодым актерам, к молодости в искусстве. Иначе просто трудно объяснить его снисходительность ко мне. Помню, на двух генеральных репетициях «Женитьбы Фигаро» в одной и той же сцене последнего акта я дважды опоздал на свой выход — дважды!

— Это случайность, — сказал Станиславский окружающим, ожидавшим от него грозной, испепеляющей виноватого вспышки. — Два раза пропустить выход — это нарочно не придумать! Продолжайте!

Станиславский, которого подчас охотно рисуют воплощением строгости, этаким гневным ментором, не спускающим малейший промах актеру, был добрым — очень добрым — человеком. Быть может, и строгим он хотел казаться именно потому, что знал за собой эту особенность, и с блестящим успехом добивался своего, приводя в трепет придирчивой взыскательностью и «старых» и «малых» мхатовцев.

В 1936 году я ушел из Художественного театра, так как Театр-студия, которым я руководил все эти годы, слился с коллективом Ростовского театра имени М. Горького. Я ушел из МХАТ, потому что еще со времени создания второй редакции «Чуда святого Антония», где я активно помогал Евгению Богратионовичу, со времени незабываемых вахтанговских репетиций «Принцессы Турандот», когда я занимался с исполнителями масок, почувствовал непреодолимую потребность стать самостоятельным режиссером.

Константин Сергеевич предлагал мне вернуться, заняться режиссурой в Художественном театре, но я, побаиваясь мхатовских «стариков» и пасуя перед величием мхатовских традиций, неизменно отказывался. Тем более что единственная моя попытка в МХАТ окончилась неудачно: мне предложили, казалось бы, необычайно увлекательный режиссерский дебют — возобновление Пушкинского спектакля с заменой «Пира во время чумы» «Скупым рыцарем» с Леонидом Мироновичем Леонидовым в главной роли.

Я боготворил Пушкина и его «маленькие трагедии», ощущал, как мне кажется, музыкальную природу пушкинского стиха, преклонялся перед могучим дарованием Леонидова (я считаю этого актера величайшим среди {18} мхатовских корифеев носителем «душевного пламени», гениальным трагическим артистом, равного которому трудно отыскать в сценическом искусстве нашего столетия). Я верил в возможность успеха. Однако моя вера была скоро поколеблена.

Я начал первую репетицию с того, что попросил Леонида Мироновича прочитать монолог Барона. И великий актер, любимый мною Леонидов стал читать один из самых мощных поэтических монологов пушкинского театра… психологической прозой! Это так меня потрясло, что я тут же отказался от восстановления спектакля, потому что сразу потерял надежду передать в нем поэзию Пушкина, без которой для меня эта работа была бы лишена смысла и привлекательности. Быть может, я был не прав — даже скорее всего был не прав! — потому что, должно быть, встретился с Леонидовым в один из тех дней, когда актер был не в ударе. Однако решение было принято. Мне суждено было расстаться с Художественным театром. Но я сохранил в своем сердце двенадцать лет, прожитые в нем рядом со Станиславским, не только как память о невозвратном прекрасном времени, но и как «руководство» ко всей моей дальнейшей творческой жизни.

Я начал говорить о тех чертах человека и художника Станиславского, которые заставили его задуматься над природой творчества актера, подтолкнули к созданию «системы», заставили взяться за перо. Что же это за черты?

Прежде всего это высочайшее чувство ответственности за судьбу театрального искусства. Станиславский глубоко верил в громадное влияние театра на духовное развитие народа, на развитие творческих сил человека. Он глубоко верил в то художественное направление, которое утверждал своим искусством, и, будучи человеком удивительной скромности, тем не менее сознавал объективную значимость своей личности, своего труда, своего опыта.

Станиславский легко нес бремя гениальности. Она давала ему права на многое, и права почти безграничные: защищая свои позиции, Константин Сергеевич делался требовательным, категоричным, нетерпимым и даже грозным. Но никогда он не провозглашал свою монополию на владение истиной. Должно быть, именно поэтому от Художественного театра отпочковались различные направления, {19} и отсюда вышли такие непохожие на Станиславского и друг на друга художники, как Мейерхольд и Вахтангов, к которым Константин Сергеевич относился с трогательной заботой и уважением, чувствуя в них строителей будущего театра. Именно поэтому Станиславский настаивал на том, что Художественный театр должен иметь бесконечное число студий и стать вместе с ними своего рода Пантеоном русского искусства, объединяя и сводя воедино все лучшее и разнообразнейшее, что было разбужено им к жизни и творчеству.

Станиславский единым взглядом охватывал все здание театра, все стороны его деятельности. Он говорил, что все работники театра, включая мастеров производственных цехов, обслуживающий персонал, должны интересоваться тем, что происходит на сцене, что актеры должны сознавать свою ответственность перед всем коллективом театра и своим искусством защищать честь его имени. Только в этом случае, утверждал Станиславский, театр завоюет уважение и сохранит любовь зрителей.

И действительно: другие в пору создания Художественного театра потрафляли вкусам зрителя, шли на поводу его требований, приноравливались к его уровню — в театре Станиславского вас допускали к искусству, вас поднимали до размышлений о судьбах человека и всего человечества, вас учили думать и любить высокое театральное творчество.

Станиславский и Немирович-Данченко протянули друг другу руки, объединились, чтобы поднять театр на ту высоту, где он, освободившись от ремесленнического равнодушия, от лжи, дешевых эффектов и поверхностного формотворчества, приобрел подлинную духовную силу, стал настоящим учителем жизни. Философия искусства Станиславского, утверждавшая за театром право и обязанность быть духовным пастырем народа, требовала пересмотра всех звеньев театральной жизни и театрального искусства, колоссального напряжения аналитической мысли, — и Станиславский стал исследователем, аналитиком.

Он был одержим страстью к познанию, которая лежала в глубокой основе его искусства, его книг.

Станиславский хотел все познать, все изменить, всему научиться и всему научить. Он стремился двигаться вперед неуклонно и не изламывая линию театрального «фронта», он не рассчитывал на прорывы и блистательные победы, внимательно всматривался в своих товарищей {20} по искусству и в себя самого, рачительно накапливал опыт и знания, работая впрок и шаг за шагом приближая настоящее к будущему. Это не умаляет блеска его гения, не сокращает масштаба его личности — это заставляет подойти к нему с иной меркой. А победы — их у него было больше, чем у кого-либо другого, — победы приходили к Станиславскому как бы сами собой; он ими дорожил, но не переоценивал, особенно долго на них не останавливался. Станиславский неуклонно и неостановимо шел дальше.

Станиславского часто представляют учителем сцены, а не учителем жизни. В иных статьях и книгах он возникает как театральный педагог, понятый более чем ограничительно, а часто вовсе не понятый, — как сочинитель неких «руководств», пользуясь которыми можно ставить «правдоподобные» спектакли и «просто, жизненно» играть роли. Другие исследователи, особенно за рубежом, отыскивают некое «мистическое зерно», к которому пытаются свести всю суть гениального учения, оборвав его живую связь с действительностью, с реальными жизненными процессами.

Сила Станиславского как художника и мыслителя заключается прежде всего в абсолютной ясности внутренних причин, движущих его творчество, его мысль, и в высоте конечных целей. Бессмысленно использовать искусство Станиславского и его открытия для ничтожных целей, для создания спектаклей, рассчитанных на обывательский уровень восприятия. Бессмысленно трактовать великого реалиста Станиславского в духе модных идей современной западной идеалистической философии.

Сила Станиславского в том, что он видел мир широко и вольно и умел его выразить во всем многообразии, во всех резких противоречиях, делая это ярко, индивидуально. Он экспериментировал в области педагогики и копил свой опыт, открытия для будущих обобщений, адресуя их не к избранным и посвященным, но ко всем советским актерам, ко всем художникам мирового театра: его метод не выдуман и не изобретен им, он возник в результате изучения органических процессов творчества и потому доступен каждому, кто искренен, органичен, способен к труду и талантлив. Но этот метод не сводится к рекомендациям и рецептам, к утверждению ремесленных навыков и ценным советам по мастерству актера.

«Система» Станиславского не заменяет дарования — она создавалась для людей талантливых. Только при наличии {21} таланта написанное Константином Сергеевичем принесет актеру пользу. И примечательно, что он так часто обращается к творческому опыту Дузе, Сальвини, Ленского, Ермоловой и Комиссаржевской, то есть к практике артистов, которые «системы» как таковой, разумеется, не знали и не могли знать, но, обладая громадной одаренностью, как бы предвосхитили своим творчеством ее появление, ее подготовили. «Система» зиждется на познании действительности, на изучении типических жизненных процессов, отражает органические законы творчества и является систематизацией великих реалистических традиций мировой сцены и, конечно же, русского театрального искусства. Да, но создал ее Константин Сергеевич Станиславский.

«Систему» неверно рассматривать замкнуто, в отрыве от жизненной философии Станиславского, от его личности. «Система» выросла из творческой практики самого Станиславского и несет печать его натуры. Правильно сказал Леонидов, что «неверно считать Станиславского Щепкиным. Станиславский — Мочалов, придумавший “систему”, чтобы обуздать мочаловское начало своего искусства». Леонидову, актеру колоссального творческого потенциала, внутренней мощи и безошибочного чутья, можно верить.

Станиславский прежде всего был учителем жизни. Не возможно в его творчестве, в созданных им ролях отделить художника от человека. Станиславский думал не над ролью, которую ему довелось сыграть, не над образом, который ему надо было построить, но над человеческой личностью, которая в нем возникала: искусство поглощало его целиком, питалось его сердцем, его невыдуманными страданиями, невыдуманными мыслями о самом себе и современниках.

Не о Станиславском ли думал Леопольд Антонович Сулержицкий, когда писал:

«Актер углубляется в свое святая святых, где у него хранятся все его тайны, состоящие из тончайших ароматов его души, где воспоминания первой любви, детских слез и ласки его матери, смерти дорогих сердцу людей, горячих оскорблений жизни и веры в лучшее человека… Ведь из этого материала строит актер свою роль, сродняя ее с своим сердцем, напоив сердце своего героя кровью своего сердца, — иначе он не артист, а комедиант»[[2]](#footnote-3).

{22} Станиславский был артистом. «Он на своем опыте понял и узнал, что только органическое рождение образа может обеспечить высокую правду. И он неустанно и подробно закреплял приемы, которые могут помочь актеру, начиная от робкого ученика и кончая признанным мастером. Упорно, шаг за шагом он строил науку об актере — *науку, которая сохранила бы в себе всю живую прелесть и обаяние театра, науку вне схоластики, простую, реальную, выведенную из богатства реальной практики*»[[3]](#footnote-4) [курсив мой. — *Ю. З*.].

Станиславский стоял вне частных направлений в искусстве, он стремился очистить искусство актера от ремесленных штампов, вернуть этому искусству его первоначальную человеческую чистоту. Сегодня, к величайшему моему сожалению, мы подчас чрезвычайно узко трактуем учение Станиславского, примитивизируем его открытия, потому что самое имя Станиславского стало каким-то «общеупотребительным» — все им клянутся! — и даже, я бы сказал, «затрепанным», потому что Станиславский, его «система» стали для многих молодых художников сцены чуть ли не пугалом, чем-то символизирующим запретительство, ограниченность и холодную строгость в искусстве.

Виной этому прежде всего мы сами — те, кто имел счастье учиться у Станиславского, общаться с ним, испытать на себе его поразительные педагогические приемы. Мы недостаточно глубоко и верно вскрываем сущность «системы», а иногда сами затемняем простую и ясную мудрость Станиславского художника и учителя, проходим мимо главного.

Еще больше, чем мы, повинны в этом некоторые теоретики театра: превращая «систему» в сборник правил, догматизируя ее положения, они убивают ее живой дух, от нее отпугивают и превращают «систему» из творческого путеводителя художника сцены в препятствие на пути его свободного движения к сценической правде, к самобытности, к поэтическому реализму. Так совершается огромный и непростительный грех — перед Станиславским, перед современным театром, потому что смысл «системы» не в запретительстве, а в указании пути, идя которым можно раскрыть великие духовные возможности человека, высвободить и направить на высокие цели неисчерпаемые творческие силы художника. «Система» помогает {23} органическому, естественному творческому процессу, непосредственному и новому восприятию действительности, выявлению замысла художника.

Когда Станиславского замыкают внутри метода, это означает только одно: его плохо понимают. Метод — всего лишь первый шаг к творчеству. Однажды Станиславский сказал мне:

— Вот я написал несколько книг, еще собираюсь написать: как работать актеру над собой, как работать ему над ролью, о правильном подходе к творчеству, о режиссуре. Но так и не сумел, да и не сумею рассказать — где же начинается само творчество, когда оно начинается. Ибо оно начинается за пределами метода.

Искусство возникает за пределами элементарных правил и мелочных соответствий с жизнью. Станиславский все время горестно повторял: артисты не изучают свое искусство и его природу, они учатся играть ту или иную роль, а не органически творить. Поэтому для меня так важно то, что Станиславский очень ценил художников, чье творчество отличалось от его собственных поисков, — Мейерхольда, Вахтангова, — но было высоким творчеством и этим ему близким. Поэтому я хочу напомнить здесь слова Станиславского, которые опровергают ложное представление о его методе и подходе к искусству: «Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте… Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, психологична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила и это-то именно и хорошо, это-то и сильно»[[4]](#footnote-5).

Что значит понять «систему»? В первую очередь это значит научиться ею пользоваться.

Однажды к Станиславскому пришла группа молодых периферийных режиссеров. Когда Константин Сергеевич увидел, что все они вооружились карандашами и тетрадками, он отказался с ними беседовать. Он боялся сухого, книжного подхода к «системе», и этого нельзя забывать.

В 1919 году Евгений Богратионович Вахтангов отозвался на выход в свет статьи «О системе Станиславского» Михаила Чехова статьей под красноречивым названием — «Пишущим о системе Станиславского». В ней Вахтангов, любимейший ученик Станиславского и в то время ярый {24} «станиславовец», утверждал: «Нельзя по книжке научиться писать стихи, летать на аэроплане, воспитать в себе необходимые для актера способности, а тем более нельзя обучать преподаванию сценического искусства»[[5]](#footnote-6). К Вахтангову необходимо прислушаться.

Я не верю, например, что писатели формируются в институтах, как цыплята — в инкубаторах, и часто вспоминаю, как Алексей Дмитриевич Попов говорил, что нельзя научить быть режиссером, но одаренного режиссерскими качествами человека можно научить принципам и приемам режиссуры.

Некоторые режиссеры до сих пор ошибочно полагают, что для познания «системы» Станиславского достаточно овладеть ее терминологией и оперировать ею. Они никогда не достигнут желанного результата: для того чтобы научиться пользоваться методом Станиславского, не нужна зубрежка, недостаточно кабинетного изучения «системы» — нужно овладеть «системой» изнутри. А что это значит? Станиславский сам и исчерпывающе отвечает на это: овладеть «системой» значит трудиться над ней в духе ее требований к актеру, который должен принять ее в себя, усвоить ее так, как если бы она была его собственным созданием, усвоить ее стиль, ее содержание. «Система» должна служить как бы дверью для творчества, но надо не загородить, а отворить эту дверь для себя.

Эти слова, на мой взгляд, есть ключ ко всей «системе» Станиславского, ключ к ее значению.

С этими словами Станиславского — о «системе», о том, что значит понять ее и освоить, имеющими, как мне кажется, самое прямое отношение к любому творческому методу, — замечательным образом перекликаются мысли П. П. Чистякова, воспитавшего множество сильных творческих индивидуальностей среди русских живописцев. Учитель Сурикова, Репина, Серова, П. П. Чистяков любил, по свидетельству людей, его знавших, повторять своим подопечным: «Чувствовать, знать, уметь — полное искусство». И это совпадение, это созвучие далеко не случайно: Станиславский по природе своей натуры, своего таланта был исследователем жизни и реалистом, был мастером. Естественно, что и для него смысл слова «знать» переливался в смысл слова «уметь», а почувствовать означало способность проникнуть в суть явления, с ним слиться. {25} Именно поэтому я утверждаю, что и «систему» Станиславского надо «чувствовать, знать, уметь», а не скользить по ее поверхности, злоупотребляя удачными и неудачными ее формулировками.

Мы и сами подчас не замечаем, что оказываемся иногда в положении опорщиков-схоластов, которые обсуждают ту или иную деталь явления, не вдаваясь в самую его суть, защищаем букву «системы», забывая о самом в ней главном — о ее духе. Мы спорим о Станиславском — и это прекрасно, ибо, как говорится, в споре рождается истина. Но не скорее ли она родится в практическом освоении «системы», нежели в споре о ней?

В самом деле: ведь любое положение, любой термин «системы» Станиславского раскрывается в своем истинном и глубоком смысле только тогда, когда становится творческим достоянием артиста, когда артист понимает их не только головой, но всем своим существом — органически, а не умозрительно. Не случайно же Константин Сергеевич настойчиво противопоставлял литературному, так сказать — теоретическому суждению о «системе» ее актерское, практическое постижение. Он требовал от нас не раскрытия понятий «сверхзадачи» или «темпо-ритма», не формулировок и формул, но учил постоянному и упорному тренажу, работе над ролью дома, правильной подготовке к репетициям, требовательной самодисциплине. Он воспитывал в нас способность с полной отдачей репетировать, а, следовательно, потом и играть «всегда, как в первый раз», сочетая тончайший художественный расчет, точнейший контроль над собой с непосредственностью, с желанием и способностью смело идти на творческий риск.

А ведь как часто звучали голоса скептиков, утверждавших, что «система» — это рациональный, рассудочный метод, подменяющий собою творчество, даже убивающий и, уж во всяком случае, резко ограничивающий непосредственность актерского творчества, пригодный в лучшем случае для многолетней работы над спектаклем. Были защитники «системы», которые сводили всю суть учения Станиславского к его рациональной основе, к объяснению и растолкованию всего, что имеет малейшее отношение к творчеству актера.

Конечно, «система» Станиславского многое объясняет в творческом процессе: Константин Сергеевич, основываясь частично на учении И. П. Павлова, открыл законы творческого поведения человека на сцене, многое сформулировал очень точно, во многом пришел к каким-то обязывающим {26} итогам. Но это — всего лишь одна сторона «системы»: анализ творческого процесса. Другая же и самая важная — воспитание в актере возможности непосредственного и индивидуального творчества.

Можно сообщить актеру, что «система» основана на учении Павлова — от знания этого он не будет лучше играть. Это все равно что спросить: вы знаете закон всемирного тяготения? Не знаете? Как же вы можете ходить по земле? Или — как вы можете дышать, жить, если вам неизвестны законы физиологии дыхания? А человек живет, ходит и дышит. Человек подчиняется законам не потому, что он знает их, а потому, что эти законы — объективно действующие, существующие независимо от него. То же и с «системой».

Прекрасно умение анализировать творческий процесс, необыкновенно важен сознательный элемент в творчестве — без него оно невозможно, но ведь им и не ограничивается. Творческий процесс вовсе не становится более совершенным оттого, что он осознан до конца; напротив: чем больше творческий процесс осознается, тем скорее и легче он может быть заторможен и искажен.

«Система» не осложняет, а облегчает творчество, освобождает творящего человека, очищая его внутренний мир для существования на сцене в правде и красоте, поднимая творческий дух человека.

Я представляю себе «систему» абсолютно живой и более всего не терплю тех «мудрецов», которые как бы обкладывают и обвешивают актера на сцене аппаратурой, приспосабливают всякого рода весы, мензурки и микроскопы — для того чтобы он в процессе творчества… за собой наблюдал, отдав живые токи своей души мертвой теории, жил на сцене «по Станиславскому», схоластически понятому, приведенному к своей противоположности[[6]](#footnote-7). Повторяю: для меня «система» — абсолютно живой метод, и защищать его сегодня — значит осваивать в первую очередь практически.

Защищать «систему» Станиславского следует не в ее формулах, потому что откровения ее заключены в творческом труде, которому она учит и помогает. К формулам Станиславского можно придираться до бесконечности — это рабочие понятия, приспособленные к практике и не {27} претендующие ни на научность, ни на исчерпывающую точность. О научной ценности «системы» следует судить не по отдельным формулировкам Станиславского, а по тому действительно глубокому и новому пониманию творчества, творческого процесса в искусстве актера, режиссера, которое лежит за этими формулами как основная мысль и тенденция учения Станиславского.

Однако нетрудно привести примеры, когда из учения Станиславского изымается главное, подменяясь сухой терминологией. Так, в книге «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского»[[7]](#footnote-8) ярко проявляется схоластический подход к «системе». Собранные вместе, систематизированные цитаты из книг Станиславского дают некое суммарное представление о его взглядах, принципах искусства. Учение Станиславского распадается на части, соединенные искусственно, механически, и перестает существовать как целостная философская и эстетическая система. Каждая же часть рассматривается сама по себе, теряет свой главный и рождающийся из общего значения «системы» смысл. При этом не получают выражения не только поиски Станиславского и его личность, но и вовсе не выявляется личность человека, предпринявшего составление такого рода сборника, — не есть ли это проявление той самой сухости, о которых я говорил выше?

Высказывания Станиславского нельзя воспринимать абстрактно — слишком тесно они связаны с его неповторимой личностью, с его художественной практикой. Метод Станиславского легче понять не в отвлеченном изложении, а в живом рассказе о практике самого Станиславского. В этом смысле прием, избранный Н. М. Горчаковым для книги «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», совершенно оправдан — он дает возможность ощутить живого Станиславского, понять происхождение его «системы».

Опираясь на опыт своих предшественников и современников, великих актеров русской и зарубежной сцены, используя высокие традиции гуманизма и реализма русского театра, опираясь на свой личный творческий опыт, Станиславский открыл естественные законы творчества, разработал школу воспитания актера и работы актера над ролью, школу работы режиссера над системой образов {28} внутри пьесы, то есть над композицией спектакля, проверил и уточнил общие закономерности сценического творчества.

Искусство актера, режиссера в том и заключается, чтобы уметь постигать характер частных явлений и использовать общие закономерности каждый раз применительно к данному конкретному случаю. Это и есть процесс творческого познания жизни, составляющий смысл «системы» Станиславского. Великое искусство возникает на пересечении индивидуального и общего, в глубоко личном усвоении общего. И здесь снова возникает проблема таланта.

В начале тридцатых годов я ставил в Центральном театре Красной Армии пьесу И. Прута «Мстислав Удалой». Роль пулеметчика Степана играл Алексей Митрофанович Петров. Меня спрашивали после спектакля очень внимательные, даже придирчивые зрители: где вы нашли этого голубоглазого, светловолосого мальчишку? А Петрову было за сорок лет, он был черноглаз и заметно в ту пору лысел…

Петров не знал «систему» Станиславского в том смысле, в котором теперь многие ее знают. Он был просто человеком, одержимым творчеством; он фантазировал и создавал свой особый мир, в котором и жил, он превращался в Степана, и именно такого по внутренней своей сути, что зрители ощущали его героя молодым, горячим, бесстрашным. Петров не знал «системы», но, целиком отдаваясь творческому процессу жизни в образе, не переставал себя контролировать, был сосредоточен и свободен в одно и то же время — и это было «по системе», верно и глубоко понятой.

Когда я перешел со своими учениками из Ростовского драматического театра имени М. Горького в Театр имени Моссовета, то встретился здесь не только с незнанием «системы», но и с враждебным к ней отношением. Даже такой могучий актер-реалист, как Василий Васильевич Ванин, считал тогда, что «система» не нужна. Преодолевая недоверие этого большого художника, я начал раскрывать перед ним идеи Станиславского, попутно удивляясь тому, как близки оказались творческие основы «системы» сердцу этого чуткого к правде, органичного и естественного актера. Ванин был необычайно талантливым человеком, а «система» призвана раскрывать талант, который живет по законам «системы», сознает это художник или нет. Это вовсе не значит, что каждый талантливый художник {29} сцены творит по «системе» Станиславского — это значит, что в основе любого вида сценического творчества актера и режиссера (если, конечно, это не ремесленник) лежат как фундамент, как питательный слой почвы открытия Станиславского.

На заре XX века, еще только смутно мечтая о «системе», Станиславский записал в своей книжке: «Без таланта нельзя сделаться даже посредственным актером. Техника искусства никогда не может заменить природного дарования. Она способствует лишь его проявлению»[[8]](#footnote-9). Замечательно сказано — глубоко, точно, прозорливо. «Без таланта нельзя сделаться даже посредственным актером»… Редко мы вспоминаем эти слова.

Методологию нельзя отрывать от личности художника, от его мировоззрения, дарования. Не стоит думать, что малоталантливый человек, взявшись за гениальную «систему» Станиславского, вдруг создаст произведение большого искусства. Наоборот, человек огромного таланта, обладающий высоким самосознанием и творческим чутьем, даже если он и слыхом не слыхивал о Станиславском и его «системе», придет к Станиславскому: он обратит внимание на идею произведения, на жизнь, в нем отразившуюся, и природа подскажет ему те закономерности искусства, которые раскрыл Станиславский в своих замечательных трудах. Потому что «система» есть утверждение органики актерского искусства, которая в полной мере проявляется в игре гениальных актеров, выдающихся мастеров сцены.

Не потому ли Станиславский говорил, что «система» понятна каждому настоящему таланту? Не потому ли, будучи еще очень молодым человеком, Константин Сергеевич переживал такие странные ощущения, встречаясь с искусством гениальных мастеров, — о них, об этих ощущениях, он писал: «Но странно, почему, когда я смотрел Сальвини, я вспоминал о Росси, о великих русских актерах, которых я видел тогда? Я чувствовал, что между ними есть что-то общее, родственное, хорошо мне знакомое, что я встречаю только в очень больших артистах. Что это?»[[9]](#footnote-10). Через несколько десятилетий Станиславский сам ответил на этот вопрос, волновавший его тогда и неизменно волнующий сегодня нас при каждой новой встрече с подлинным искусством, — ответил своей «системой».

{30} Она возникала из его пытливости — мучительно, трудно. В период работы над «системой» Станиславский был беспощаден к самому себе и беспрерывно ставил на самом себе эксперименты, сам себя проверял. Когда эксперимент был задуман и проведен «правильно» — это было гениально. Когда же эксперимент был неудачен, Станиславского подстерегало крушение. Как это было ужасно — поражение гения! Если ошибается бездарность или актер «средней руки», их ошибки пройдут незаметно, ибо это обыкновение посредственностей, ибо это «средний» провал. Когда же ошибается большой талант — это отзывается громовым эхом в сердцах тех, кто рядом с ним, кто следит за ним из темноты зрительного зала.

Так однажды Станиславский пережил крушение, читая пушкинского «Пророка». Он читал «по логике», притушивал поэтические краски страстей и философских мыслей гениального стихотворения Пушкина. Никакого «пророка» не получилось — а ведь воистину Станиславский был пророком.

Крушение — и снова путь вперед; новые препятствия — и неизменное движение «вперед и выше».

Увлекаясь «системой», мы забываем простые истины, без которых невозможно ее понять. Станиславский так писал в книге «Моя жизнь в искусстве» о своем исполнении роли дядюшки в спектакле Общества искусства и литературы «Фома» («Село Степанчиково») по Ф. М. Достоевскому: «В этой роли я *стал* дядюшкой, тогда как в других ролях я, в большей или меньшей степени, “дразнил” (копировал, передразнивал) чужие или свои собственные образы.

Какое счастье хоть раз в жизни испытать то, что должен чувствовать и делать на сцене подлинный творец! Это состояние — рай для артиста, и я познал его в этой работе и, познав, не хотел уже мириться ни с чем иным в искусстве. Неужели же не существует технических средств для проникновения в артистический рай не случайно, а по своей воле? Только тогда, когда техника дойдет до этой возможности, наше актерское ремесло станет подлинным искусством»[[10]](#footnote-11).

Поискам такой техники, подразумевающей у исполнителя наличие таланта, и отдал свою жизнь Станиславский. Но ведь нет двух похожих индивидуальностей — актерских или режиссерских, — совпадающая в главном и основном {31} творческая природа немыслимо разнообразна и капризно причудлива. Универсальность «системы» Станиславского — это не универсальность отмычки, которой при желании и известном усилии можно открыть любую дверь. Ведь не случайно же в своей книге «Работа актера над собой» Станиславский придумывает совершенно различных по своим природным способностям, по воображению, по эмоциональному и психическому типу учеников, с которыми «alter ego» Станиславского — Торцов проводит разнообразные занятия. Станиславский, создавший универсальную «систему», стремился поставить ее на службу актерской неповторимой индивидуальности, видел итог всей своей жизни в воспитании именно таких вот неповторимых индивидуальностей, которые составили славу Художественного театра и своим творчеством помогли создателю «системы».

Станиславский — это великолепный советчик по самовоспитанию актера. «Систему» надо сделать «своей» или, иначе говоря, необходимо создать на ее основе свою «систему», соответствующую индивидуальным качествам исполнителя, режиссера, что практически есть то же самое. Можно прочесть учебник по подъему тяжестей, но атлетом становится спортсмен, который отбирает из этого учебника самые необходимые ему знания, превращает их в навыки, преломляет сквозь призму своей индивидуальности и как бы пишет в своей памяти учебник для самого себя.

Блестящий пример органического и самостоятельного усвоения «уроков Станиславского» являет собой сценическая практика Вл. И. Немировича-Данченко. Думаю, что без помощи Владимира Ивановича Станиславский не смог бы создать театр, театр вообще. Думаю также, что без Константина Сергеевича Немирович-Данченко создал бы театр, который бы никогда не поднялся до той великой исторической миссии, которая выпала на долю Художественного театра. Но сейчас речь не об этом.

Зачастую спорят о том, в каких взаимоотношениях находятся между собой «система» Станиславского и режиссура Немировича-Данченко. Владимир Иванович работал с актерами не так, как Станиславский, — у него были другие термины, другие приемы и пути в работе. Но кто осмелится утверждать, что спектакли, поставленные Немировичем-Данченко, не соответствовали духу и принципам «системы» Станиславского? Художественный театр — детище Станиславского и Немировича-Данченко, и {32} ничто не могло поколебать их уважения друг к другу, повлиять на те высокие оценки, которые они давали режиссерской практике друг друга. Станиславский и Немирович-Данченко руководствовались общими творческими принципами, общими целями и, достигая равно значительных результатов в режиссуре, в своей непосредственной практике весьма отличались один от другого. Это полностью опровергает попытки превратить «систему» Станиславского в свод мертвых правил, перечень сухих законов. Это воочию доказывает, что «система» живет и развивается только в руках художника самостоятельного, целеустремленного, страстного и талантливого, что «система» — это взлетная площадка для творческого и самостоятельного полета.

Такое понимание сущности «системы» Станиславского основано не на книжном изучении его наследия, а на живой памяти его уроков, на непосредственном общении с этим удивительным человеком, полным огромного доброжелательства, щедрости, верившим в безграничность духовной мощи человека. Воспоминания о работе и общении с ним живы во мне и сегодня. Все мы у него учимся, все питаемся его искусством, его открытиями.

Но весь вопрос в том и заключается — чему и как мы учимся у Станиславского?

Главное в учении Станиславского — актер. Не профессионал-лицедей, не труженик, овладевший всецело своим ремеслом, а художник, отыскавший в искусстве театра самого себя. «Я есмь» — это золотое правило Станиславского требует от актера непрерывного поиска себя, самозабвенной погруженности в жизнь — в действие. Я словно бы слышу слова Константина Сергеевича, полные глубокого смысла:

«Боязнь повториться, боязнь остановиться в своем поступательном движении заставляет и волноваться и страдать… Волнуешься за себя, за боязнь потерять веру в свои силы и стать беспомощным перед самим собой»[[11]](#footnote-12).

Какая сила заключена в этих словах, отнимающих у художника право на самоуспокоенность, более того — на простое и заслуженное удовлетворение. «Эврика!» — восклицает актер, начавший понимать азы «системы», — уже «эврика!». То есть финиш определяется на том самом месте, где на деле должен находиться старт! Конец поискам, конец творчеству, конец искусству! И виноват в этом Станиславский? {33} Полноте, раскройте его книги, вслушайтесь в его слова, всмотритесь в его облик.

«Искание новых горизонтов, путей, приемов для выражения сложных человеческих чувств, волнений, с ними связанных, — это и есть настоящая атмосфера артиста». Вот первая заповедь Станиславского, обращенная к нам, актерам, режиссерам! «… Избави бог заключать свою фантазию в академические рамки, устанавливать себе раз и навсегда законы вечной (попросту — банальной) красоты и правила для их воссоздания. В такой атмосфере приходится застыть и успокоиться и… конечно, потолстеть»[[12]](#footnote-13). Вот еще призыв Станиславского к неуспокоенности, которой пронизано его творчество, аргумент против тех, кто делает из Станиславского икону, из его учения — догму.

Верность заветам Станиславского — это ясность замысла, сила целого, творческое беспокойство и вечное движение вперед. Станиславский требует от нас смелости, бесстрашия в поисках, умения экспериментировать, всячески расширять выразительные возможности театра, умения восставать против эгоистического себялюбия. Станиславский требует от нас очень многого, но дает еще больше.

Почему мы так робко и мало используем открытия Станиславского, не отзываемся его гениальности, заключающейся именно в том, что он предвидел и подсказал пути развития советского театра, не только поставил перед ним необычайно высокие задачи, но и указал средства их решения? Сегодня пришло время вернуть всем художникам театра живое ощущение «системы», умение пользоваться ею. Для этого стоит, быть может, забыть формулы и вспомнить простые истины, забывать которые мы не имеем права. И первая из этих истин — реализм метода Станиславского, направленного на острейшие проблемы современности.

Надо постоянно помнить о том, что Станиславский решительно оторвал театр от традиции, по которой очень многие рассматривали его как одно из развлечений обывателя. Станиславский вел к большому искусству, уходящему своими корнями в глубину жизни и ей служащему, поставил театр вровень с величайшими творениями Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького. Станиславский превратил театр в учителя жизни, заставил зрителей по-новому взглянуть на себя и на окружающих, посмотреть новыми глазами на жизнь.

{34} Мне приходилось встречать многих талантливых последователей Станиславского, которые были лишены самого главного, чему учил Константин Сергеевич, — связи с жизнью, чувства реальности, понимания действительности. Все было «по Станиславскому», «по системе», а искусства не возникало, ибо не было за этим жизни, ее сил, ее живых контрастов. Когда Константин Сергеевич говорил мне, что он о многом рассказал в своих книгах и о многом еще расскажет, но не сумеет рассказать о том, где же начинается творчество, искусство, он имел в виду, по-моему, следующее: искусство начинается там, где вдохновение художника органически сочетается с жизнью, вступает во взаимодействие с действительностью, возникая из жизни и в жизнь возвращаясь. Чувство правды, по Станиславскому, — залог художественности, основа искусства. Потому-то Станиславский не терпел никакого «вообще», ибо видел в неконкретности основу штампа, неправды.

Станиславский требовал от артистов, чтобы они стали истинными художниками, то есть людьми, понимающими свое назначение не только в искусстве, но и в жизни, не были узкими профессионалами, живущими мелкими, обыденными, повседневными интересами своего маленького (даже если он и велик) успеха или неуспеха. Это и определяет позиции Станиславского, с которых он провел реформу сценического искусства. С этих только позиций и можно понять его учение — привнося в него свет живой и реальной действительности, раскрывающий как бы заново смысл требований Станиславского и величие его целей.

Я думаю, что «система» Станиславского должна стать программой дальнейшего роста и совершенствования советского театра, лечь в основу творческой жизни советских артистов; практическое проведение учения Станиславского в жизнь должно заменить абстрактные разговоры о нем. Советский театр вторгается в жизнь, активно участвует в ней, призывает зрителей к служению Родине, делу партии, к трудовым подвигам во имя коммунизма, к борьбе за мир во всем мире, стремится всем своим образно-поэтическим строем воздействовать на зрителя, доходить не только до его сознания, но и до сердца.

Станиславский создавал свой театр в борьбе с рутинной и упадочной буржуазной сценой — достаточно вспомнить самую атмосферу, в которой возник в 1898 году Московский Художественный театр, в которой он существовал {35} в дореволюционные годы. Станиславский опирался на традиции русского драматического искусства, подхваченные, развитые, преображенные революцией и новой эпохой. Станиславский строил театр, призванный влиять на жизнь общества и на человеческое сознание, он хотел, чтобы искусство стало учителем жизни, — и здесь он с нами.

Но для того, чтобы служить народу, быть учителем жизни, искусство должно угадывать движение жизни. И здесь Станиславский с нами.

Станиславский был человеком огромного оптимизма, ибо умел с редкой полнотой ощутить время, проникнуть в движение истории. Именно поэтому он легко вошел в новую социальную действительность: он верил в то, что начинается расцвет реалистического искусства, рождается мощная, прекрасная и непререкаемая правда. Именно поэтому зрители принимали близко к сердцу судьбы героев Станиславского, а Леопольд Антонович Сулержицкий писал Станиславскому после генеральной репетиции спектакля «Доктор Штокман», в которой великий артист исполнил одну из лучших своих ролей — доктора Штокмана:

«Вы не только действуете на чувства, но проникаете в самую душу, входите в жизнь, в самое “святое святых” человека и делаете это, как мог бы сделать только чуткий и участливый близкий друг.

… Слушая Штокмана, я еще раз нашел подтверждение тому, что нет и не может быть иного исхода, кроме признания правды *всегда* и *везде*, не делая никаких предположений о последствиях такого признания… Сознание правоты этой мысли было, конечно, всегда, но вы перевели это из области сознания в область чувства, т. е. сделали то, что необходимо сделать для того, чтобы сознание это могло дать живые результаты, выразиться в действиях, поступках»[[13]](#footnote-14).

Само по себе необычайно интересное и авторитетное суждение — кто, как не Сулержицкий, является лучшим и строжайшим судьей в вопросах правды сценического искусства? — оно остановило мое внимание еще и потому, что последние его строчки имеют прямое отношение к «системе».

Когда Станиславский впервые познакомился с марксистским положением «бытие определяет сознание», он воскликнул со свойственной ему наивной прямотой и глубокой {36} взволнованностью: «Моя “система” отвечает этому утверждению! Я иду к теоретической мысли от практики, от жизни».

Итак, самое главное в теории Станиславского, его практике, его «системе», в его спектаклях и уроках — утверждение единства искусства и жизни. «Если бы можно было себе представить идеальное человечество, требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, — само искусство было бы книгой жизни»[[14]](#footnote-15) — эти замечательные слова нацелены в будущее, обращены Константином Сергеевичем к нам и нашей творческой театральной смене. Станиславский понимал, что эта пора еще далека, что еще многое и многое предстоит сделать, прежде чем она наступит, но он твердо знал, что именно по этому пути идет социалистическое общество и театр нашего времени. Он утверждал, что если наше «“вчера” искало в искусстве главным образом развлечений, зрелищ, то наше “сейчас” ищет в искусстве направляющего ключа к жизни»[[15]](#footnote-16).

Именно поэтому Станиславский сумел оценить революционный порыв и творческий энтузиазм советских людей, предъявил театру в советское время огромные требования, первым из которых было участие театра в строительстве новой жизни. Он говорил, что в этом заключается его молодость. Молодость Станиславского и запечатлелась в его учении — молодость и мудрость.

Но что такое, по Станиславскому, вхождение театра в строительство новой жизни? Это прежде всего полный контакт с широкой и разнообразной массой зрителей, активное приобщение народа к искусству. Станиславский ведет счет зрителей на миллионы и рассматривает артиста как слугу народа. Обращаясь к нам, Станиславский учил: вы не будете поняты народом, если не сможете отразить духовные потребности современности, то «сейчас», в котором живете. Чувством этого «сейчас» были проникнуты лучшие актерские и режиссерские работы Константина Сергеевича, оно выражалось в его стремлении к актуальному и глубоко прогрессивному репертуару в дореволюционное время, в его живом интересе к советской драматургии после революции.

{37} В «Женитьбе Фигаро» Станиславского увлекло не кружевное изящество драматургических построений Бомарше, его увлек демократический дух этой комедии, первую постановку которой в 1784 году Дантон назвал «революцией в действии», увлек революционный характер борьбы Фигаро за справедливость, человеческое достоинство, счастье.

В «Николае I и декабристах» его заинтересовала возможность сказать правду о царе — деспоте и лицедее, тиране и притворщике, о тех, кто впервые поднялся на борьбу с гнетом самодержавной власти.

В «Горячем сердце» его привлекала не формальная задача нового и непривычного прочтения Островского, а обличение мира Хлыновых и Градобоевых. Станиславский был противником эффектного, формального искусства, за изощренностью, за рассчитанной неожиданностью которого он не чувствовал горячего дыхания жизни. Так и в «Горе от ума» Станиславский искал жизненные корни каждого характера и всей грибоедовской Москвы в целом, связывая именно с этими поисками возникновение образов спектакля и его художественное решение.

Помню, как Константин Сергеевич работал со мной над монологом Чацкого из второго действия комедии Грибоедова: «А судьи кто?» Станиславский стремился добиться от меня решения простой и одновременно необычайно трудной задачи, связанной с внутренним принципом «системы». Я должен был на каждом спектакле задавать этот вопрос своим партнерам по сцене и собеседникам — Фамусову и Скалозубу — как бы заново, как бы в первый раз.

Каждая фраза, каждое слово должны были стать для меня не текстом роли, но тем вполне реальным представлением и ощущением, которые Станиславский называл «мыслеобразом». Для этого необходимо было раскрыть каждую реплику в ее конкретно жизненном и глубоком идейном содержании, в непременно действенной целеустремленности. Этим и занимался со мной Станиславский.

А судьи кто? — За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима…

Кто эти люди? — с пристрастием допрашивал меня Константин Сергеевич. Что возникает в вашем воображении, когда вы о них говорите? Какими должны их представить себе ваши собеседники? Ответ на эти вопросы Станиславский искал в действительности, обращался к своему личному {38} опыту, вспоминал похожих людей, рассказывал о них, оживляя рассказ своим необычайным актерским мастерством.

Станиславский изумительно верно воспроизводил внешний облик людей, их привычки и повадки для того, чтобы я — Чацкий — мог говорить обо всех них как о реально существующих. Я должен был в своем воображении (в воображении!) воссоздать подлинную жизнь, чтобы текст стал ее словесным выражением.

Вспоминаю, как в «рассказе» Станиславского возникали передо мной лица давно минувшей эпохи, но какими-то чертами еще знакомые и нашему времени, — все эти «Максимы Петровичи» и «Марьи Алексевны». И это не был один только педагогический прием — это была сама природа искусства Станиславского, до краев полнящегося реальным опытом, дополненным могучим воображением и легкой, зажигательной фантазией. Так было всегда. Об этом свидетельствуют воспоминания о Станиславском — актере и режиссере.

Вот он ставит «На дне». «Впечатления от работы режиссера Станиславского в пьесе “На дне”, — пишет участница спектакля Н. И. Комаровская, — ошеломили нас, учеников. Казалось невероятным, что один человек в состоянии вместить такое разнообразие, такое богатство человеческих чувств и мыслей. Никакими словами не передать, как Станиславский раскрывал один за другим образы пьесы, как они на наших глазах наполнялись жизнью, кровью, страстью»[[16]](#footnote-17).

В. П. Веригина пишет о первой репетиции массовой сцены на Форуме в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»: «Станиславский говорил мало, а тут же стал показывать. Он увлекся и, стоя на сцене, один изображал толпу. Все смотрели, затаив дыхание, как сменялось его настроение, как нарастали горе и ярость, вызванные воображаемой речью Антония. Артист дошел до неистовства, растрепал волосы, жестом, раздирающим одежды, сорвал с себя пиджак. Он один на протяжении нескольких минут показал разношерстную толпу Рима. Если бы толпа могла сыграть так, это было бы потрясающее зрелище»[[17]](#footnote-18).

«Система» Станиславского обладает одним «секретом», связанным с самой сутью ее природы: будучи приложенной к тому или иному произведению в процессе работы {39} над спектаклем, она разоблачает пьесу неталантливую, нежизненную и фальшивую. Если же в пьесе есть живое ощущение времени, зоркое видение жизни, верная направленность авторской мысли — словом, если пьеса талантлива, то «система» помогает развиться ее достоинствам, раскрывает средствами театра ее жизненное содержание. Плохие спектакли возникают по разным причинам, но наихудшие из них, на мой взгляд, это те, в которых драматургическую беспомощность пытаются возместить с помощью «системы» Станиславского: встречи искусства и жизни здесь не происходит и произойти не может.

Единство искусства и жизни является зерном всей «системы» Станиславского, — в это понятие мы включаем не только систему воспитания актера, подводящую его к творческому процессу, к самостоятельному творчеству, но и метод работы над конкретной ролью, над спектаклем в целом. И прав П. А. Марков, когда он пишет о Станиславском: «Его всегда интересовал реальный и выпуклый процесс жизни вне какого-либо упрощенчества и мертвого схематизма. Он услышал мощное дыхание жизни и в ней нашел богатство, единственно способное победить старые ненавистные штампы и уничтожить бутафорскую ложь»[[18]](#footnote-19).

Понятно, что все это имеет прямое отношение к «системе». Здесь я коснусь проблемы необычайно, на мой взгляд, важной — проблемы связи в «системе» Станиславского частного с общим, конкретного с обобщенным, индивидуального с типическим.

Как я уже говорил, суть «системы» — в обнаружении Станиславским общих закономерностей сценического творчества. Но все эти закономерности приобретают силу в каждом конкретном случае, применительно к той или иной действительности, тому или иному автору, тому или иному образу и неповторимы, индивидуально осознанны.

По учению Станиславского, главное в образе — мировоззрение человека. Образ — это не арифметическая сумма признаков, не накопление частностей, так и не ведущее к рождению новых качеств. Мировоззрение возникает из многих составляющих: здесь и биография, и взаимосвязи с миром, и внутренний мир человека, его желания, мысли, жизненные стремления. И только как сопутствующее всему этому — переживания, чувства.

Когда мы сталкиваемся с драматургическим образом и стоим перед задачей создания образа сценического, мы {40} не ограничиваемся констатацией, проникновением во внутренний мир, его фотографированием, а исследуем его, подходим к нему творчески. Мы отличаем в этом мире существенное от несущественного, разбираем и отбираем материал, строя внутренний мир образа по поступкам и действиям героя, осмысляем факты его биографии.

Понимая, что типическое в сценическом образе может проявиться только через индивидуальное, подчиненное раскрытию сути этого образа, Константин Сергеевич вел борьбу против всяких попыток нарушения единства типического и индивидуального. Именно поэтому этот изумительный изобретатель неожиданных театральных форм, отдавший дань всевозможным театральным течениям — от натурализма до символизма, так непримиримо выступил и против преувеличения «индивидуального» начала и против преувеличения начала «общего». На первое место Станиславский ставил раскрытие в индивидуальном типичного: «Если человек говорит не по сути, он уходит в формализм и натурализм… Все то, что не оправдано, все то, что не по сути [то есть все то, что *неиндивидуально* и *нетипично* одновременно. — *Ю. З*.], — это есть формализм»[[19]](#footnote-20). От формализма в понимании Станиславского меня всю жизнь оберегали уроки, полученные от него в работе над ролью графа Альмавивы, над ролью Чацкого.

Помню, как мы начинали предварительную работу над комедией Бомарше под руководством чуткого и умного режиссера Е. С. Телешевой. Мы искали на совместных репетициях, я искал дома — потом приходил Станиславский и помогал нам разобраться в сделанном, отделить существенное от второстепенного, осветить образ светом реальной жизни и театральной фантазии одновременно. Станиславский искал вместе с нами решение образа Альмавивы в типическом и индивидуальном плане.

Помню, как Станиславский помогал мне разбираться в роли Чацкого, раскрывал эпоху, помыслы и поступки действующих лиц, среду и события, описанные Грибоедовым.

Чацкий раскрывался для меня — и во мне — не только как неповторимая личность, но и как индивидуальность, чрезвычайно характерная для своего времени. Чацкий вобрал в себя стремления прогрессивно мыслящих людей своей эпохи, воспринимался нами как исторически точный {41} портрет передового русского человека первой трети XIX века — современника Грибоедова, Пушкина, декабристов.

К этой работе более всего подходят слова Станиславского о «больших типических и жизненных чертах», в которых должны даваться образы, ибо «чем типичнее образ, тем он живее и правдивее». Удивительный поворот мысли: мы подчас воспринимаем (и не наша актерская и режиссерская это вина — нас к этому приучали долго и упорно, но, слава богу, кажется, так и не приучили) призыв к типичности как требование «средней арифметичности», ко всякому случаю пригодной безликости, в основе которой лежат аккуратно «обточенные» черты и умело подогнанные одно к другому качества. Нет, говорит нам Станиславский: типичность — это прежде всего «живость и правдивость», нельзя быть *слишком* живым, *слишком* правдивым, *слишком близко* подойти к жизни и *слишком зорко* заглянуть в человека.

Для нас, утверждал Станиславский, подлинные ценности — это *реальные ценности*, помогающие нам познать жизненные процессы, в которые мы вторгаемся во имя воздействия на жизнь. Для того чтобы влиять на жизнь, нам необходимо прежде всего ее познать и понять. Но эти требования не сужают значения «системы» Станиславского, не замыкают мысль ее создателя в рамки классического критического реализма XIX века, хотя многими своими чертами Станиславский — и это вполне естественно — А ним связан и его продолжил. Ведь для того чтобы разобраться в жизни и суметь ее переделать, и нужно научиться выявлять и воссоздавать средствами искусства типические образы, типические процессы.

Станиславский учил, что нельзя играть наше «сейчас» — надо играть движение из «вчера» в «завтра»: человек существует в своей биографии, в своем вчерашнем и завтрашнем дне; человек движется внутри своей личной биографии, но имеет также биографию социальную. Такое ощущение образа диалектично, оно дает возможность художнику, овладевшему «системой» Станиславского, подойти к большому искусству, к крупным обобщениям, к выявлению типического. Станиславский всем складом своего гения, смыслом своего искусства, сутью своей «системы» утверждает, что глубоко прочувствованная «жизнь человеческого духа», очищенная поэзией, приобретает значение не частное, а общественное, говорит уже не о личности, а о целом явлении. Такова методика Станиславского. Стоит ли говорить, почему я останавливаю внимание именно на {42} этой ее стороне — в наше время, когда идет борьба за человека, когда история творится у нас на глазах? Но ведь все это имеет не только общий, но и вполне конкретный смысл, все это определяет существо театра, который строил, к которому стремился Станиславский.

Типичность… Ведь все дело в том, как ее понимать, какими путями идти к ней, во имя чего ее добиваться. Когда Станиславский в свое время объявил борьбу со штампами — в чем я вижу первое проявление его реформаторской деятельности в театре, первое предвестие будущего возникновения «системы», — то ремесленники от искусства обвинили его в том, что он обмельчил мастерство актера, потому что, с их точки зрения, штампы есть не что иное, как характеристика, отобранная прошлыми поколениями мастеров сцены. Штамп — это и есть типическое, утверждали они. Типично для старика шамкать и медленно реагировать на окружающее, осторожно передвигаться по комнате, быть придирчивым и капризным; для человека, взволнованного большими страстями, типично потрясать кулаками, говорить дрожащим голосом — и так далее. Для каждого чувства, для каждой категории персонажей они находили определенный прием или группу приемов, подчас виртуозно разработанных, но от этого не перестававших быть ремесленными.

Типическое понимали прежде всего как совокупность признаков внешних и, в общем-то, малозначительных. Типическое подменялось шаблонным — о воссоздании на сцене «жизни человеческого духа» не возникало речи. И вот появился Станиславский — и вместе с ним перед театром, и прежде всего перед актером, встали иные задачи, открылись новые пути.

Конечно же, Станиславский считал актера главной фигурой театра. Но в этом утверждении еще не заключалось особой новизны: так же относились к актеру, к его искусству многие предшественники Станиславского и его современники. Достаточно вспомнить, что XIX век был веком великих актеров, безраздельно властвовавших не только на сценических подмостках, но и над умами зрителей; достаточно вспомнить прекрасные статьи В. М. Дорошевича, Ю. Д. Беляева, А. Р. Кугеля и А. В. Амфитеатрова, оставивших, на мой взгляд, превосходные портреты выдающихся мастеров сцены Александринского и Малого театров, великих итальянских и французских гастролеров, выступавших перед петербургским и московским зрителем, чтобы ощутить почитание, которым было окружено {43} искусство актеров конца прошлого века. И все же Станиславского отделяла от этих тонких и талантливых ценителей актерского искусства глубокая пропасть в понимании главенства актера в театре — пропасть, пролегшая между искусством XIX и XX веков.

Они, каждый по-своему, защищали абсолютное и самоцельное значение актера-мастера, его уверенного и всесильного искусства, словно бы не ощущая эгоистическую природу этого мастерства. Они не понимали — не хотели или не могли понять, — что самое блестящее актерское дарование потускнеет и будет обречено на бесплодность в отрыве от большой драматургии эпохи, от Ибсена, Чехова и Горького, которых они не принимали. Конечно, они сетовали на то, что Александринский и Малый театры все реже поднимаются над уровнем рутинного прочтения пьес Гоголя, Тургенева, Островского, и горячо приветствовали искусство таких великих мастеров, как Ермолова и Сальвини, но никак не могли встать на ту точку зрения, что и в том и в другом случае все дело было в токах жизни, пересохших или живых и трепетных, которыми питается искусство актера, призванное отвечать поискам смысла жизни современниками, их тревогам, мечтам, их борьбе.

Все это понял Станиславский. Как никто другой, он ценил высочайший профессионализм, которым было отмечено творчество мастеров Малого, Александринского театров, лучших актеров русской провинции, заезжих гастролеров. Как никто другой в России, Станиславский глубоко изучал современный театр, не раз имел возможность наблюдать поиски новых путей в сценическом искусстве за рубежом и, беспощадно совлекая с увиденного внешний лоск и привлекательность, обнаруживал повсюду все те же болезни художественного эгоизма и пышно цветущего ремесленничества. Как никто другой, Станиславский был наделен чувством профессиональной ответственности и пытливым, глубоким, я бы сказал, «практическим» умом — из всего он извлекал пользу для своего искусства, бережно копил опыт, знания. Пройдет время, и молодой Вахтангов скажет о своем учителе: «Станиславский идеально знает актера с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до Духа».

Разве это не было видно старшим товарищам Станиславского по искусству, его современникам, и год от года, от спектакля к спектаклю все отчетливее и яснее? Разумеется, было: ведь не случайно же Станиславского, актера-любителя, так охотно приглашали к участию в своих спектаклях {44} М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова; ведь не случайно уже в ту пору всерьез шла речь о приглашении Станиславского в труппу Малого театра, точно так же как впоследствии — это ли было не признанием молодого Художественного театра! — не раз заходила речь о слиянии Малого театра с театром, созданным Станиславским и Немировичем, а великая Ермолова всерьез собиралась стать сотрудницей Константина Сергеевича.

Почему же тогда Кугель и Беляев так активно не приняли молодой Художественный театр, Дорошевич в целом остался к нему равнодушен? Здесь нет особого секрета. Станиславский был плоть от плоти, кость от кости тех самых мастеров-профессионалов, которые царили на русской сцене в конце века, учился у них без устали и, как свидетельствуют очевидцы в бесчисленных журнальных и газетных статьях того времени, во многом их превзошел. Но он рассматривал искусство сцены сквозь призму вне его лежащей действительности, он покусился на безграничную свободу актера-мастера, всесильного и эгоистичного, он сделал решительную попытку пересмотреть установившуюся систему театральных ценностей с точки зрения жизни — попытку, сколько на него ни нападали, удавшуюся, успешную, выразившую веления времени.

В свете этого пересмотра и следует говорить об отношении Станиславского к актеру и его искусству, о внутреннем смысле «системы», определившем ее основные положения. Этот смысл сказывается прежде всего в основной проблеме «системы» — проблеме перевоплощения актера в образ.

Эта проблема непосредственно вытекает из понимания изначального единства искусства и жизни, присущего Станиславскому и определившего, в конце концов, реалистическую суть его искусства, его метода. Эта проблема является не только основополагающей для «системы» Станиславского, но и необычайно актуальной для современного театра, — непрерывно обостряющейся и все более волнующей нас сегодня.

Образность искусства театра и реалистическая содержательность этой образности — не составляли ли они главную заботу Станиславского, не являются ли они главной нашей заботой? Долг искусства — и эстетическая его суть — в образном освоении действительности; существо развития искусства театра, природа новаторства — драматурга, режиссера и, конечно же, актера — в непрерывном постижении изменяющейся жизни, в ее глубоком образном выражении. {45} Проблема образности художественного мышления актера, образного строя спектакля, образной системы пьесы — одна из самых существенных проблем всего нашего искусства, в том числе и «системы» Станиславского — ощущается мною сегодня тем острее, чем шире распространяется квазинаучное истолкование «системы», подменяющее ее литературным подходом к искусству актера или бытовизмом.

И мне вспоминается в связи с этим убийственное выражение Константина Сергеевича: «По сцене ходят какие-то недоноски». Я думаю, что главным в искусстве актера по «системе» является полнота и бесспорная правдивость жизни на сцене и обязательно — в образе.

Мы часто говорим: такой-то актер, такая-то актриса «хорошо играли», тем самым невольно сбиваясь на театральный жаргон. А что это означает на языке профессиональном и точном, на языке «системы»? Актер играет хорошо тогда, когда он существует в роли, когда он чувствует, что не надевает на себя одежду роли, а с ролью сливается, живет ею на сцене. И мне, зрителю, кажется тогда: «здесь и сейчас» рождается мысль актера, его чувство, он *живет* у меня на глазах. Я специально не употребляю понятие «переживает», потому что оно кажется мне вульгарным, связывается в моем сознании со стремлением исполнителя вызвать в себе те или иные «актерские» эмоции. Станиславский беспощадно боролся с самоцельным переживанием, исходя из того, что подлинное искусство — это жизнь действующего лица, выражающаяся в мышлении и ощущении актера, сейчас и как бы впервые живущего в роли. (Ясное дело, что научить актера мыслить, воспринимать мысль партнера и действовать можно только на сцене, воспитание актера не продвинется вперед ни на сантиметр, если ограничить его изучением теории, чтением самых умных и верных книг.)

Станиславский считает самым важным внутреннее содержание образа, которое в конце концов рождает внешнюю выразительность, характерность. Но, скажу сразу же, к этому поиску внутреннего содержания вовсе не сводились заботы создателя «системы». В этом смысле чрезвычайно показательно отношение Константина Сергеевича к гротеску. По его словам, подлинный гротеск, который он назвал «высшей степенью нашего искусства», это «полное, яркое, меткое, типичное, всеисчерпывающее, наиболее простое *внешнее выражение* большого, глубокого и хорошо пережитого *внутреннего содержания* роли и {46} творчества артиста»[[20]](#footnote-21) [курсив мой. — *Ю. З*. Мне еще придется вернуться к этим словам].

Для гротеска, утверждал Станиславский, «надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных элементах — надо еще сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем»[[21]](#footnote-22). Чтобы лучше уяснить смысл, который Станиславский вкладывал, на мой взгляд, в понятие гротеска, назову несколько образов, созданных в разное время мхатовскими актерами разных поколений: Крутицкий — Станиславский, Хлынов — Москвин, булочник Семенов — Тарханов, Каренин — Хмелев, Кругосветлов — Топорков, Смердяков — Грибков… В этих работах огромное жизненное содержание нашло «всеисчерпывающее» и «неотразимое по выразительности» раскрытие. Глубоко заблуждаются поэтому те, кто говорит о непроизвольном самовозникновении формы по «системе» Станиславского — «форму надо нафантазировать», учил нас Вахтангов! И однако в основу поисков внешней выразительности Станиславский неукоснительно брал поиски внутреннего смысла образа, создание внутреннего мира героя, открытие, в конце концов, того «всеобъемлющего, исчерпывающего содержания», которое «повелительно нуждается для своего выражения в утрированной, раздутой форме гротеска»[[22]](#footnote-23).

Путь к открытию и освоению этого содержания лежит через постепенное и *органическое рождение образа*. Это — альфа и омега школы актера, по Станиславскому.

Станиславский всеми силами удерживает актеров от пропуска необходимых стадий постижения роли, становления образа. Всем известно, что опытный актер, впервые читая на репетиции новую роль, стремится немедленно ее проинтонировать. Ему на помощь услужливо приходят ассоциативные театральные воспоминания — и вот он уже готов сыграть новую роль хоть сейчас, опираясь при этом на нажитое прежде мастерство, обращаясь к арсеналу профессиональных и индивидуальных штампов. «… Заботливое ремесло, — пишет Станиславский, — придумало на этот случай целый ассортимент знаков, выражений человеческих страстей, актерских действий, поз, голосовых интонаций, {47} каденций, фиоритур, сценических трюков и приемов игры, якобы выражающих чувства и мысль»[[23]](#footnote-24), якобы выражающих внутреннюю «жизнь человеческого духа» роли. «Готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу»[[24]](#footnote-25).

Штамп — сосед мастерства, утверждал Вахтангов. Действительно, для изображения старика необходимо владеть механикой старческой речи — это техника актерского искусства. Но техника вообще — безлика и абстрактна. Человек же Хохочет, плачет, радуется, негодует на сцене не вообще, а в определенной ситуации, от имени определенного персонажа. Все дело в том и заключается, чтобы техника способствовала решению неизмеримо более емких и сложных задач раскрытия «человеческой природы», как сказал бы Станиславский, чтобы механика была посредником между внутренним содержанием и внешней формой и за рамки этой своей роли не выходила, на большее не претендовала. Искусство актера, по Станиславскому, заключается в том, чтобы донести до зрителя внутреннюю жизнь образа, процесс становления человеческого сознания, мир чувств героя, чтобы раскрыть определенный характер, определенную психологию, определенную тему.

Станиславский был беспощаден в борьбе с абстракцией и дурной актерской условностью, с театральщиной и ложью, мешающими верно ощутить и ясно выразить правду жизни. Он оберегал нас от всевозможных театральных ассоциаций и учил пользоваться только одним источником вдохновения — реальной действительностью. Он учил нас зоркости и глубине и во имя этого безжалостно убирал все средостения между нами и жизнью, очищая нас от всего наносного, препятствующего подлинному творчеству. Я сравнил бы воздействие «системы» Станиславского на актера с действием обогатительной фабрики на горную породу: руда очищается от примесей, актер очищается от штампов. Станиславский — если говорить не только о его методе, но и о конечных целях его гигантской работы — стремился очистить и облагородить искусство актера, научить его непосредственному, чуткому и мудрому восприятию жизни.

{48} Станиславский предостерегает от скоропалительных суждений и от скольжения по поверхности явлений, от порабощенности мелкими фактами. Он настойчиво призывает актера к первичному пониманию действительности, к умению не доверять внешности явлений, видимости, к стремлению расшифровать действительность, сопоставлять и соподчинять отдельные факты. Станиславский, наконец, учит выстраивать внутреннюю линию, на которую эти факты нанизываются, устанавливать взаимосвязь, их объединяющую, для того чтобы объяснить логику человеческого характера, поведения, личную и социальную, историческую биографию героя. В непрерывной цепи этих взаимосвязей и взаимозависимостей и проходит органическое рождение образа, исключающее элементарность и заданность. О «заданности» хотелось бы сказать особо.

В нашей режиссерской практике — и в предварительных беседах с участниками постановки и в ходе самих репетиций — мы часто, желая помочь актерам, пользуемся для характеристики персонажей общими определениями: добрый, злой, застенчивый, подозрительный и так далее. Это невольно приводит не только к применению проверенных ремесленных приемов, нахождению штампованных внешних признаков, соответствующих этим общим определениям, но к приблизительности исполнения, к обытовленной манере игры. Станиславский, справедливо считавший, что человек — это совокупность его поступков, намерений, мыслей, это конкретная логика действий, индивидуальная и вместе с тем типичная для определенной эпохи и класса, предостерегал актеров от игры по заданным показателям. Он удерживал исполнителей от преждевременных поисков внешней характерности, чтобы повести их по внутренней линии — по логике поступков, намерений, мыслей.

Вот откуда у Константина Сергеевича было постоянное стремление начинать работу над ролью как бы с пустого места, оставаясь один на один с персонажем и, через его посредство, с породившей его действительностью. Вот отчего Станиславский не допускал вторжения условных сценических приспособлений и настаивал на неослабевающей художественной бдительности: ведь подлинное искусство требует сосредоточенности всех сил человека-актера, питается живыми соками его души, тогда как грубая ремесленная поделка проста, доступна, иногда эффектна и всегда бесцеремонно въедлива и крайне живуча. Роль становится во втором случае подражанием, «передразниванием» {49} жизни. При верном ее решении, при глубине и подлинности сценического поведения актера она сохраняет все богатство настоящей жизни, сама становится жизнью и, сохраняя свою цельность, изменяется, развивается от спектакля к спектаклю. Отсюда требования Станиславского: не «делать» роль, а «выращивать» ее. Отсюда и сравнение двух полярно противоположных способов подготовки роли — ремесленного и творческого — с искусственным и живым цветком (ниже я несколько подробнее остановлюсь на этом сравнении). «Выращивание» роли, превращение шаг за шагом актера как бы в новое существо, полное перевоплощение и органическая жизнь в образе и есть вершина актерского искусства по «системе» Станиславского.

В этом процессе органического рождения образа принимают участие как бы две силы — индивидуальность исполнителя и художественная реальность пьесы, отражающей определенную действительность. Сращению этих двух сил в живой ткани образа помогает требование Станиславского к актеру идти в роли «от себя», еще раз подтверждающее огромное значение, которое Станиславский придавал в искусстве актера построению внутренней логики образа.

Не внешний грим, не наличие усов, бороды, пышной шевелюры или лысины, не особенная манера говорить, но духовное перерождение актера в роли, но возникновение нового «я» актера — вот что ценил Станиславский, в чем он видел реальный путь к созданию неповторимых образов. Рекомендация идти в роли «от себя» есть, кроме того, глубоко реалистическое требование соединения актера с новой для него действительностью, способ проникновения в нее. Этот процесс творческого вхождения в роль и делает созданный образ органическим, живым, неповторимым.

Станиславский стремился приблизить роль к актеру и одновременно помогал актеру приблизиться к образу. Когда я работал с Константином Сергеевичем над ролью Чацкого, то далеко не сразу нашел верный путь к своему герою. Сначала я воспринимал Чацкого как бы со стороны, умозрительно: вот Чацкий, думал я; он обладает такими-то свойствами и чертами, исповедует такие-то взгляды, разделяет такие-то идеи и находится в таких-то отношениях с каждым из окружающих его людей. И текст роли поначалу произносил не я, а вымышленный мною на основании пьесы Грибоедова молодой человек — изображаемый мною Чацкий. Чтобы текст роли стал моим, чтобы я {50} приблизился к слиянию с ролью, нужна была большая педагогическая работа Станиславского (повторяю, что работа над комедией «Горе от ума» в целом и рассматривалась Константином Сергеевичем как педагогическая).

Станиславский анализировал сцену за сценой, терпеливо, но настойчиво противопоставляя существование в образе его игранию. Можно образ играть, показывать его как бы немножко со стороны — можно жить в образе, перевоплощаясь в образ. Станиславский говорил, что нужно почувствовать «себя в роли», затем «роль в себе», то есть как бы слиться с ней, чтобы найти все внутренние ходы действующего лица, его повадки, привычки и скрестить их со своими повадками, привычками, психологическими особенностями, — тогда образ и возникает органически. Об этом писал еще великий предшественник Станиславского Михаил Семенович Щепкин: «Ты получил роль и, чтоб узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетворительный ответ. Читая роль, всеми силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять; старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтоб она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого — и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса и верные жесты, а без этого как ты ни фокусничай, каких пружин ни подводи, а все будет дело дрянь»[[25]](#footnote-26).

Щепкин делился с учениками своим личным, так сказать, частным опытом — Станиславский осмыслил свой опыт с учетом практики своих выдающихся предшественников, в том числе Щепкина, современников, соратников и в перспективе развития современного театра, в первую очередь — искусства актера. Он не ограничился рекомендациями, а создал стройную систему.

Я уже говорил, что «система» — это не одно звено плюс другое. «Система» есть прежде всего взаимосвязь, и не простая, а сложная.

Мне вспоминаются репетиции, на которых Константин Сергеевич самым неожиданным образом добивался от актера понимания роли, постижения образа, создавал ему самое непривычное самочувствие — вплоть до последней степени отчаяния, вплоть до горьких рыданий. Станиславский знал, как вернее всего можно расшевелить актера, {51} как дать ему почувствовать сокращающееся расстояние между ним и образом. Станиславский мыслил творчество как процесс. И однако же в подтверждение своей мысли о сложных взаимосвязях элементов «системы» я хотел бы привести аналогию, полемически упрощенную: даже ребенок знает, что для того, чтобы у куклы закрылись глаза, необходимо положить ее на спину, а вовсе не закрывать их в «принудительном» порядке руками.

Вернемся к примеру с искусственным и натуральным цветком. Делая искусственный цветок, ремесленник вырезает лепесток за лепестком, сердцевину цветка, пестик и тычинки, стебель и листья, и все это в итоге скрепляет определенным и заранее известным образом. В природе все происходит совершенно иначе. Сначала — семя, ничего общего с цветком не имеющее. Затем из земли — под солнцем, под дождем — пробивается росток, поднимается стебель, отпочковываются листья и завязывается бутон. И как результат всего этого возникает цветок, появления которого, кажется, ничто не возвещало. Вот так и создание образа. Исходные сведения о герое, данные пьесой, все время уточняются, соотносятся с реальностью — с одной стороны, с личностью исполнителя — с другой, и постепенно возникает нечто, быть может, в своем настоящем и полном виде даже и не предполагавшееся. Это — искусство актера, по Станиславскому, это — создание образа по «системе».

Кто не понимает этого, удивляется: как же так, ведь семя не имеет ничего общего с цветком; вы начинаете путь к образу вовсе не отсюда! А все дело как раз в семени и в том подходе, при котором творческая сила, в нем заключенная, принимая на разных стадиях развития различные обличил, неуклонно ведет к финалу — к возникновению образа («цветка»).

В моей режиссерской практике был один любопытный случай, подтверждающий только что сказанное, который я хотел бы здесь вспомнить.

Несколько лет назад я был приглашен в Нью-Йорк для постановки пьесы Чехова «Вишневый сад». Я начал работу с американскими актерами буквально с азов, желая как можно полнее познакомить их со своим пониманием «системы» Станиславского, и работал не торопясь, весьма последовательно и очень постепенно. Директор театра, иногда заглядывавший на репетиции, стал волноваться: времени остается мало, а спектакль еще не готов! Волнение передалось и другим сотрудникам, но я не волновался, {52} потому что был уверен: все подготовлено к возникновению спектакля, «бутон» уже есть, ему осталось только «распуститься», а для этого хватит и одной ночи. И вот в течение двух дней, в самый канун моего отъезда на родину, все встало на свои места и приобрело нужное звучание, спектакль обрел дыхание, зажил своей жизнью. «Цветок» расцвел. Спектакль родился.

Да, «система» Станиславского — это не перечень рецептов, это, скорее, «курс лечения»: она предохраняет от повторения уже найденного. При недостаточно глубоком понимании «системы» актеры действуют, произносят текст просто «от себя», не преображаясь внутренне, не осваивая логику мышления, поступков и чувств действующего лица, застревая на этапе, названном Станиславским «я в роли». Тогда возникает самоповтор. Глубокое усвоение «системы», постоянное ощущение ее сложности, ее высоких конечных целей должно оберегать и от этого.

Станиславский понимал, что творчество начинается задолго до того, как актер выходит в роли на сценические подмостки. Творчество — это в прямом смысле слова поиск. Сам Станиславский выходил на сцену, как будто ничего не умея, не зная, как будто в первый раз. Он всегда боялся знакомых интонаций, привычных жестов. Он боялся всего, что было им уже использовано (вспомните: «Боязнь повториться, боязнь остановиться в своем поступательном движении… боязнь потерять веру в свои силы и стать беспомощным перед самим собой…»). И поэтому каждый раз обнаруживал что-то новое. Это и есть суть актерского мастерства, открытая Константином Сергеевичем, с ощущением которой он создавал «систему».

Каждый раз Станиславский открывал совершенно новый внутренний мир, необычайное богатство психологических красок, подмеченных в драматургическом образе, взятых из жизни, занятых у самого себя. Это и есть богатство художника — когда он делает выпуклыми, ясными едва заметные различия, когда он пользуется любой возможностью, чтобы познать новое, художественно воплотить это новое, раскрыть перед зрителем.

Каждый образ, созданный Станиславским, был сверх того тесно связан с общей концепцией, с общим стилем постановки. Это были не хрестоматийные решения, а ярко индивидуальные прочтения спектакля и роли. Стоит только вспомнить пьесу Островского «Горячее сердце» в постановке {53} Станиславского, чтобы обнаружить во всей полноте и ясности абсолютную самостоятельность Станиславского.

Станиславский осмыслял Островского и его героев, точно ощущая воздействие реальности, движение времени. Это заставляет меня вспомнить замечательные слова Евгения Богратионовича Вахтангова: «Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе». Сказанные о постановке «Принцессы Турандот», они выразили незыблемый, с точки зрения и Станиславского и Вахтангова, закон настоящего, живущего вместе со своим временем, со своим народом театра, который можно было бы сформулировать так: «пьеса — театр — время». Если же в этой триаде заменить слово «театр» на слово «актер», то не так уж трудно ощутить реальный объем и истинную сложность требований, которые Константин Сергеевич предъявлял к нам, молодым мхатовцам, в процессе подготовки спектаклей. Репетиции в какой-то момент переставали быть для нас простой работой над очередной пьесой, ролью, но становились этапами постижения тайн искусства, «классами» школы воспитания актера в работе над ролью.

Я всегда считал, что, когда речь идет о Станиславском и его «системе», неверно и вредно отрывать «школу» от «практики». Точно так же как «система» не может быть воспринята лишь в отдельных своих элементах, точно так же процесс обучения актера не может вестись без учета конечной цели — создания образа.

Константин Сергеевич занимался с нами, освобождая от ремесленных знаний, и тогда, когда мы становились самими собой, заново начинал нас вооружать тем, что могло понадобиться в работе над ролью. Он считал, что в каждой роли актера надо как бы заново воспитывать, как бы с самого начала пройти путь, отделяющий его от образа. Конечно, это неимоверно сложно — сложнее, чем в любом другом театральном направлении, дальше отстоящем от психологического реализма. Но, как мне кажется, без выполнения этого требования актерское искусство просто не может существовать. Да что там — актерское искусство! Это требование начинать все заново можно предъявить и к режиссерам и к драматургам и, подчинив их такому пониманию «системы», очистить от условностей ремесла, освободить из-под власти схематизма, из плена чужих и своих собственных, но устаревших концепций. {54} Начинать все заново — это значит стремиться к первородности в искусстве, к индивидуальному осмыслению и выражению жизни. А то, что не первородно, ведет к возникновению второсортного и спекулятивного в искусстве театра.

Я приведу один, с моей точки зрения, удивительный пример воспитания актера в роли, оставшийся в моей памяти как образец последовательного и органического рождения одного из труднейших образов мирового репертуара на мхатовской сцене. Я имею в виду работу Константина Сергеевича с Николаем Баталовым над образом Фигаро.

Как исполнитель роли графа Альмавивы, как ближайший партнер Баталова, я имел возможность проследить работу Константина Сергеевича с ним от начала и до конца.

Баталов был типично русским актером — весь его актерский аппарат, психологический склад не только не соответствовали, но прямо, казалось бы, противоречили психологическому складу, изяществу и легкости Фигаро (не забудем, что всего через полгода после триумфального исполнения роли Фигаро Баталов с не меньшим успехом сыграл Ваську Окорока в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69» — этот удивительный парадокс свидетельствует о неистощимом богатстве режиссуры Станиславского, о неисчерпаемых возможностях воспитания актера в роли). И несмотря на это, Константин Сергеевич отказался от каких бы то ни было приемов внешнего подсказа и показа, которыми можно было бы облегчить Баталову путь к образу, к «преображению во француза», в корне пресекая малейшие попытки актера сделать образ внешними приемами.

В то время мне это казалось по меньшей мере странным. Я тогда параллельно с участием во мхатовском спектакле ставил в своей студии, уже сделавшей первые шаги, комедию Альфреда Мюссе «Любовью не шутят». Роль молодого барона Пердикана в этом спектакле играл Мордвинов.

Казалось, все ставило Мордвинова в тупик в этой роли и прежде всего мой режиссерский замысел — игровой, театральный и вместе с тем не лишенный ноток социального. Молодой актер учился в роли Пердикана искусству перевоплощения, искусству сценического стиля, и, что греха таить, его игра в большой мере была построена на моих подсказках.

Тогда режиссура казалась мне довольно простым делом: {55} роль режиссера — подсказать речевую особенность, которая выражает характер и может произвести впечатление на зрителя, показать эффектную мизансцену, помочь актеру какими-то приспособлениями, вроде аксессуаров, которые способны снять «зажим», внести в сценическое существование актера легкость, ритм, театральность. Одним словом, первая обязанность режиссера, считал я в ту пору, — каким-нибудь способом скрыть недостатки актера, возместить его неопытность собственной выдумкой. Я дал тогда Мордвинову — Пердикану две тросточки, с которыми он манипулировал, освобождаясь от скованности, обретая подвижность и ловкость. Не отрицая самую возможность такого приема в работе с актером, я, разумеется, полностью сегодня отдаю предпочтение методу, который для меня раскрылся в работе Станиславского с Баталовым.

Константин Сергеевич хотел раскрыть в Баталове Фигаро, он хотел, чтобы Баталов сам пришел к необходимости того или иного жеста, интонации путем внутренней и непрестанной работы над собой. Весь смысл работы с Баталовым был в том, чтобы разбудить в актере путем последовательного и неторопливого накопления известных и присущих ему свойств новые качества, характерные для его театрального персонажа, — качества, которые должны были возникнуть как искра вдохновения, как познание нового в тот самый момент, когда в полную силу заговорит разбуженная к творчеству актерская интуиция.

Для Станиславского особенно важно было, чтобы актер изнутри постиг характер Фигаро, намерения и внутреннюю логику его поступков, его темперамент, воображение, биографию, потому что атмосфера, в которой предназначалось жить Фигаро, внешне отличалась подчеркнутой театральностью, подчинялась законам живописного решения пространства. Станиславский, работая над образом Фигаро, отметал подмену поисков подлинного стиля поверхностными стилистическими приемами. Он стремился к органическому рождению стиля в игре актера через утверждение стиля в бытии героя, он понимал стиль как способ сценического существования персонажа.

Станиславский обладал громадным личным мастерством, беспредельной фантазией и без труда мог бы показать Баталову всю роль от начала и до конца. И он, действительно, когда ему было нужно подтолкнуть фантазию актера, показывал, но как бы чуть-чуть, полунамеком, постоянно сдерживаясь и спохватываясь, добиваясь от Баталова {56} самостоятельной творческой работы. Следовательно, настойчивость Станиславского имела принципиальный характер: умея многое, Константин Сергеевич от этого многого отказывался во имя самого верного и правдивого, самого трудного.

Станиславский не случайно сказал как-то Баталову, что великий Сальвини был удовлетворен своей игрой в роли Отелло лишь тогда, когда выступил в ней перед зрителем в двухсотый раз. Роль можно провалить, но нельзя терять мужество даже в провале. Предположим, вы провалитесь в роли Фигаро, говорил Константин Сергеевич, но все ваше артистическое будущее зависит от того, как вы к этому провалу пришли, как вы этот провал переживете, от того, как вы дальше будете работать над этой ролью. Вот это «как» и делало Станиславского Станиславским и содержало в себе фундамент его режиссуры.

Я видел на своем веку немало замечательных режиссеров, со многими из них работал, о методах работы других знаю понаслышке. Необычайно колоритной фигурой был в режиссуре, в театре Василий Григорьевич Сахновский. Человек не просто блестяще одаренный, но настоящий поэт театрального искусства, замечательный знаток литературы, наделенный богатейшей фантазией и тонкой интуицией, он поражал в своих режиссерских замыслах масштабом мысли, размахом воображения. Но порою случалось — как это было в «Мертвых душах», где Сахновскому пришел на помощь Станиславский, — что эти грандиозные и захватывающие планы повисали в воздухе, при соприкосновении с реальной репетиционной практикой в воздухе же и растворялись. Станиславский был абсолютно конкретен, он обладал великим даром соединения самой неожиданной фантазии с самой прозаической театральной реальностью, способностью воплотить эту фантазию в реальность. У него была иная трудность в общении с актерами: он больше доверял возможностям актера, чем сами актеры давали ему право на это.

Станиславский непрерывно расширял поиски, шел за неизвестным; он требовал от актера огромной чистоты и артистичности, а это далеко не всегда получалось. Поэтому в каком-то высшем смысле на репетициях порой возникал некий разрыв между актерами и Станиславским — не всегда успевая следовать за ним, актеры подчас не поднимались до того уровня, на котором шли репетиции, невольно обманывали его доверие. Но это происходило не по вине Станиславского и проистекало не из просчетов {57} «системы». Со Станиславским было нелегко работать именно потому, что он всегда стремился к решению самой главной проблемы актерского творчества и центрального вопроса всей «системы»: как сознательными средствами овладеть подсознательными процессами, иначе говоря — вдохновением. Ведь, в сущности, речь у Станиславского идет все время об этом.

Я уже говорил, что взятая в истинном своем значении «система» Станиславского не есть само творчество, но лишь необходимая предпосылка к нему. «Система» сама по себе — не самоцель, но средство, и те, кто замыкается в ней, кто пользуется средством как самоцелью, обречен на творческую бесплодность. О таких людях язвительно и точно говорил Леонид Миронович Леонидов: «Представьте себе человека, который решил приготовить яичницу. Он взял сковородку, поставил ее на плиту, положил в нее масло, разбил яйца, посолил все это и… забыл зажечь под сковородкой огонь!» Огонь и есть вдохновение.

На первый взгляд мы оказываемся перед неразрешимым противоречием — «система» родилась в итоге длительного анализа, является плодом наблюдений и опытов; творчество прихотливо и основано на действии подсознательных законов психики актера. Перед нами возрождается поистине древнее как мир противопоставление мысли и чувства.

Константин Сергеевич снимал противопоставление «умного» и «чувствующего» актеров, «разума» и «эмоции» в актере. Сочетая в самом себе придирчивую расчетливость Сальери с лучезарной озаренностью Моцарта, Станиславский утверждал, что суть искусства актера в двойственной жизни на сцене, в равновесии между жизнью и игрой, когда актер плачет и смеется на сцене и в то же время наблюдает свои слезы, свой смех.

Виктор Яковлевич Станицын как-то рассказал, что Станиславский постоянно спрашивал у него и у других актеров, которые вместе с ним участвовали в спектаклях, как он играл на этот раз. Станицын признавался, что вначале даже и не понимал этого вопроса, ибо ничего, кроме своих ощущений от пребывания на сцене, от собственного участия в действии, но помнил и вовсе не следил за тем, как играл Станиславский. И только тогда, когда Станицын, по собственному своему признанию, начал хорошо играть, он наконец понял смысл вопроса Станиславского. {58} Константина Сергеевича интересовали не столько впечатления молодого актера от его игры, сколько самый факт наблюдения за партнером. Константин Сергеевич утверждал, что только тогда актер находится в правильном творческом состоянии на сцене, когда он видит своего партнера. Это творческое состояние актера Станиславский называл полной сосредоточенностью, помогающей исполнителю глубже понять свою роль и верно донести ее до зрительного зала.

Я убедился в том, что искусство самого Станиславского состоит в «равновесии между жизнью и игрой», тогда, когда играл Чацкого рядом с Фамусовым — Станиславским. Константин Сергеевич внимательно следил за мной в течение всего спектакля как участник истории, рассказанной гениальным драматургом, и как режиссер спектакля, наблюдающий за игрой молодого актера в труднейшей роли русского классического репертуара. Во время монолога Чацкого «А судьи кто?» Станиславский — Фамусов сидел спиной к публике, и я, произнося этот монолог, несколько раз «ловил» Станиславского на том, что он словно бы беззвучно, одними губами, повторял за мной текст Чацкого, а через какую-то долю мгновения его лицо вновь отражало внутренний мир грибоедовского героя.

Мы редко задумываемся над тем, почему учение Станиславского начинается с упражнений в творческой сосредоточенности. И, однако, разве не ясно, что без целеустремленности не может быть создано ничего цельного в искусстве, что сосредоточенность — это удесятерение сил, в том числе творческих. Со-средоточенность — это словообразование предполагает со-единение, со-бирание сил в некоей целеустремленности. Тут и начинается возможность накопления актером тех внутренних резервов, которые и помогают ему создать целостный человеческий характер. При этом такое понимание сосредоточенности Станиславский переносит на творчество коллектива: в ней он видит источник могущества искусства театра, целостности спектакля. Так вот: творческая сосредоточенность отдельного актера и целого коллектива рождается, по Станиславскому, не волей, а подлинным увлечением, — более того, она-то и рождает это увлечение, одержимость творчеством.

Творческая сосредоточенность тем более нужна актеру, что искусство театра создается на глазах у зрителя: по Станиславскому — она залог свободы сценического поведения и верного самочувствия актера в роли.

{59} Станиславский приводил пример предельной свободы поведения крестьянина, который делает все, что ему нужно, совершенно не беспокоясь о том, как это выглядит и воспринимается со стороны, и ничем не стесненного аристократа. Свобода первого — абсолютно естественная свобода жизненной необходимости; свобода второго — это свобода хозяина положения, сознательно принимающего определенные условности, собой владеющего и в себе уверенного. Творческая сосредоточенность актера в обстоятельствах роли и открывает перед ним путь к артистической независимости, физической свободе, спокойствию и благородству художника; умение подчиниться принесет освобождение. Свободная сосредоточенность, по Станиславскому, — первое условие вдохновения.

Разумеется, Станиславский не первый художник, задумавшийся над соотношением ума и вдохновения. Среди его предшественников я назову прежде всего Пушкина, которому Станиславский обязан большим, нежели это может показаться на первый взгляд, и далеко не одной только гениальной формулой творчества: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Пушкин предвосхитил многие возможности учения Станиславского, в нескольких фразах определив соотношение эмоционального и рационального в творчестве и отдав предпочтение не тому и не другому, но — вдохновенному уму.

Вот что говорит поэт о вдохновений:

«Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следовательно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных.

Вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии. Критик смешивает вдохновение с восторгом.

Нет, решительно нет: *восторг* исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому»[[26]](#footnote-27).

Так понимал вдохновение и Станиславский. «Сила ума, располагающая части в их отношении к целому» не означает холодный расчет. Это такая зоркость, такая восприимчивость и готовность к творчеству, которая рождается в результате необычайной внутренней мобилизованности, когда человек охватывает все движение роли в целом даже тогда, когда рассматривает ее по частям.

{60} Да, Станиславский, конечно же, не первый художник, задумавшийся над соотношением ума и вдохновения. Но он открыл разумную дорогу к вдохновению каждому талантливому артисту.

Всю свою жизнь Станиславский проводил мысль о том, что искусство — это не только внутренняя взволнованность сама по себе, это *организованная взволнованность*. Я уверен, что в данном случае смысловое ударение падает в равной степени на обе части этого выражения. Меня убеждает в этом не только личный творческий опыт, но примеры и суждения великих мастеров сцены.

Ф. И. Шаляпин, с которого, по признанию самого Станиславского, «делалась» «система», любил говорить: «Вы играете ноты, а нужно играть музыку, записанную этими нотами». Понять смысл этого замечания великого певца позволяет откровенность, с какой Шаляпин как-то раскрыл «тайну» своего искусства, в котором соединилась беспредельная правда переживаний драматического актера с беспредельным мастерством певца: «Я просто забываю себя. Вот и все. Я владею собой на сцене. Я, конечно, волнуюсь, но слышу музыку, как она льется… я даже забываю, что пою перед публикой. Никакой тут тайны нет. Хотя, пожалуй, некоторая и есть: нужно любить и верить в то, что делаешь. В то нечто, что и есть искусство…»[[27]](#footnote-28).

«Забываю себя» и «владею собой на сцене». Что может быть проще и одновременно сложнее? «Актер… плачет и смеется на сцене» и — «наблюдает свой смех и свои слезы». Не в этой ли «двойственности» заключается секрет воздействия искусства гениальных актеров на публику? Вспомним еще раз, что Станиславский видел проявление подлинного гротеска в «полном, ярком, метком, типичном, всеисчерпывающем, наиболее простом внешнем выражении большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания». В последнем своем разговоре с Вахтанговым о гротеске Станиславский задал вопрос своему собеседнику: «Видели ли вы в течение вашей жизни подлинный трагический *гротеск*? Я видел один… Это Отелло — Сальвини». Сальвини и дает ответ на вопрос — в чем же заключается секрет воздействия искусства гениального актера на театральную аудиторию? Дает в своей статье «Несколько мыслей о сценическом искусстве»: «Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюсь и плачу, и вместе с тем так анализирую свои слезы и свой смех, чтобы они {61} всего сильнее могли влиять на сердца тех, кого я желаю тронуть»[[28]](#footnote-29).

Итак, искусству актера потребна организованная взволнованность, вдохновение, предполагающее силу ума, а не восторг, исключающий спокойствие и тем самым внутреннюю свободу. Все смыкается в диалектическом единстве, — все, кажется, ясно. Нет, не тут-то было.

Некоторые знатоки «системы» начинают «располагать части в их отношении к целому», но только при полнейшем отсутствии ощущения этого целого, без вдохновения. Из творчества изымают саму природу творческого процесса, на творчество накладывают груз правил, ограничений. Нет, без вдохновения, без творческой увлеченности, без сосредоточенности ничего не получится: я — артист, импровизирующий в определенном круге увлечений, созданном условиями пьесы и моим воображением, я способен подчинить свое вдохновение разуму, но при этом как минимум я должен обладать ощущением этого целого, как минимум должен постоянно ощущать прилив вдохновения. На этом стоял Станиславский.

Таким образом, я против своей воли вернулся к тому, с чего начал: «система» помогает артисту, совершенствует его внутреннюю и внешнюю технику, создает все условия для перехода сознательного творческого процесса в бессознательный, но тут и останавливается. «Система» не заменяет дарования артиста, которое заключается в силе художественного воображения, в способности поверить в реальность событий, происходящих в пьесе, в естественную необходимость своих поступков, в правду своих переживаний. Все это полно выявляет импровизация, которую Константин Сергеевич в качестве самостоятельного приема ввел в репетиции и считал одним из методов воспитания актера.

Дело состоит вовсе не в том, умеет ли актер импровизировать текст, а в том, сколько воображения он в этот текст способен вложить, какую меру личного понимания жизни, событий и человеческих отношений проявляет он в импровизации. Ведь это, по существу, и составляет самую суть актерского искусства, тем более заметную именно тогда, когда актер имеет дело с далекой от совершенства драматургией. В этом смысле импровизация совпадает с индивидуальностью актера, раскрывает ее.

{62} Стоит задуматься над тем, почему после Станиславского, после Художественного театра немыслимо представить себе игру «под суфлера», представить актера, который личным мастерством — как это бывало с великим Варламовым — создавал бы иллюзию непосредственной жизни на сцене и при этом повторял текст роли за суфлером. Потому что актеры Художественного театра произносили текст, как бы импровизируя его от своего имени, от имени «я» в образе, «я» в предлагаемых обстоятельствах, потому что Станиславский учил их делать авторский текст своим. И я думаю, что все в большей степени актер сегодня делается импровизатором, неповторимая индивидуальность актера все больше выходит сегодня на первый план, по-новому освещая классические пьесы, становясь первоэлементом новых концепций режиссера. Мне представляется не случайным то обстоятельство, что именно драматурги — Горький, А. Н. Толстой, Маяковский — мечтали каждый по-своему написать пьесу в сотрудничестве с актерами: они ощущали, как много новых театральных красок, новых сценических приемов способно подсказать авторам творческое проявление личности актера.

Когда я оглядываюсь в прошлое в поисках подтверждения своей мысли о роли импровизации в художественно цельном спектакле, я вспоминаю в первую очередь итальянских комедиантов XVI века, бессмертную итальянскую комедию масок, оказавшую влияние на развитие мировой драматургии и актерского искусства. Когда я пытаюсь заглянуть в будущее, я все чаще прихожу к мысли, что актер завтрашнего дня все больше будет становиться актером-импровизатором, не возвращаясь при этом к театральным формам минувшего.

Умение импровизировать, свободно и смело проявлять свою личность на сцене — великолепное качество еще и потому, что импровизационность оберегает душу актера от старения, пресекает процесс черствения художника, мешает ему остановиться на достигнутом и уже открытом и тем самым превратиться в ремесленника.

В каждой роли, в каждом спектакле, в котором он принимал участие, в каждом появлении на сцене Станиславский являл собой пример гармонии расчета и импровизационности, разума и чувства, мысли и вдохновения. Леонид Миронович Леонидов был актером потрясающей силы воображения, предельной смелости в выявлении своей индивидуальности и темперамента, однако сегодня он мог играть великолепно, а назавтра растерять все обаяние {63} своего гигантского темперамента, всю магию своей личности. Когда мы смотрели Леонидова в роли Дмитрия Карамазова или в роли Пугачева, мы все время не могли отделаться от ощущения, что присутствуем на единственном в своем роде спектакле, на неповторимом вечере: больше этого уж никогда не будет. Другое дело Станиславский. Константин Сергеевич играл завтра так же совершенно, как сегодня, у него все было сделано «навечно», ибо его вдохновение всегда помножалось на трезвость. Я не помню ни одного случая — был ли это спектакль, была ли это репетиция, был ли это рядовой репетиционный показ кому-либо из молодых актеров того или иного момента роли, — чтобы нас не восхитила, не поразила четкая организованность и непосредственность, импровизационность процесса творчества Станиславского. (Разумеется, бывали и исключения — «плохие дни», о которых я уже сказал, но ведь исключения подтверждают правила.)

Искусство Станиславского воплощало гениально сформулированное Пушкиным понятие вдохновения как максимальной творческой мобилизованности. Вот строки из второй сцены пушкинского «Каменного гостя», как бы раскрывающие творческое кредо Станиславского:

… Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!
… Как развила ее! с какою силой!
… С каким искусством!

В этих строках — зерно программы Станиславского, а отчасти и самого процесса работы над ролью по Станиславскому. Он начинается с того «как роль свою ты верно поняла», иначе говоря, с того сознательного момента, который является как бы ключом, открывающим дверь вдохновению. «Как развила ее», — говорил Пушкин далее, мысля искусство актера в умении развить роль, понять ее в движении, которое естественно обретает внутреннюю силу. Отсюда следует — «с какою силой», и, наконец, «с каким искусством».

На слова гостей Лаура отвечает:

 Да, мне удавалось
Сегодня каждое движенье, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились как будто их рождала
Не память рабская, но сердце…

{64} Это результат, которого ждал Станиславский от актера, к которому он его подводил. Актер заново переживает роль, как бы импровизирует ее в спектакле; слова роли становятся его собственными, пережитыми; он не механически повторяет заученные интонации — их «рождает сердце».

У больших актеров мы видели это идеальное сочетание подлинных чувств и филигранного мастерства, отточенного разумом, проверенного расчетом. Таким было искусство Н. П. Хмелева. Каждая созданная им роль была пронизана подлинным чувством, глубочайшей страстностью, и вместе с тем актер умел находить наиболее выразительные, яркие штрихи, органичные для роли, он мастерил образ, используя все средства сценической выразительности, точно зная, какое впечатление произведет на зрителей каждая деталь. И речь здесь идет уже не только об эмоциональном и рациональном в искусстве актера, гармонии чувства и разума, вдохновения и мастерства.

Мы, зрители, всем сердцем воспринимали внутреннюю сосредоточенность, непоказной революционный пафос большевика Пеклеванова и лирические ноты в образе чеховского Тузенбаха, мы ненавидели безжалостного богатея Сторожева, и нас потрясали человеческие черточки, по контрасту раскрываемые актером в этой «злой машине» — Каренине. Нигде актер не выходил из образа, был убедительно реален, правдив, как сама жизнь. И в то же время образы, созданные Хмелевым, порой воспринимались как приговор явлениям действительности. Именно это имел в виду Немирович-Данченко, когда утверждал, что актер должен жить чувствами образа и при этом быть его прокурором, если герой заслуживает осуждения. Вот еще одна плоскость, в которой происходит взаимодействие эмоционального и рационального начал в искусстве актера.

Зритель в театре присутствует как бы при самом течении жизни, творческий процесс происходит у него на глазах. И в требование Станиславского подлинно творческой жизни на сцене включается еще одно, очень важное, — точность выразительности, которую необходимо воспитать у актера ничуть не меньше, чем его фантазию.

Наряду с воображением у актера должно быть в высокой степени развито и чувство контроля, диктующее ему отношение к образу, помогающее анализу внешней и внутренней характерности, отбору тех черт, которые необходимы для наиболее полного и наиболее верного раскрытия образа, воспроизведения его и оценки. А это возможно {65} лишь в том случае, когда актеру открывается не только ясное видение роли, но и ее идейная сущность. Актер должен в каждом спектакле точно знать, во имя какой сверхзадачи он создает образ. В этом пункте с особенной очевидностью подтверждается уже высказанная мною мысль: «систему» Станиславского нельзя понять и научиться применять на практике, если рассматривать ее замкнуто, в отрыве от тех задач, которые ставил перед собой Константин Сергеевич, в отрыве от тех вопросов, которые ставит перед театром жизнь и на которые он стремится ответить своим искусством.

Станиславский на репетициях любил начинать издалека, сплошь и рядом рассказывал о чем-то, что, как нам казалось, лежит за тридевять земель от пьесы и ее героев. Он пробуждал воображение актеров, опираясь на собственную фантазию, облекал ее в плоть самых разнообразных примеров и размышлений. И вдруг в какой-то момент эти рассказы, размышления, примеры обнаруживали свою скрытую до времени общность. Оказывалось, что Константин Сергеевич фантазировал целеустремленно, организовывал наше воображение, заставлял выходить из пассивного состояния, из рассудочного пребывания в искусстве, имея в виду сверхзадачу, тему, которую предстояло нам освоить и выразить. Вот эта целеустремленность и проявляется в одном из важнейших моментов «системы» — в творческой сосредоточенности и во внимании как простейшем ее проявлении.

Воспитанием внимания занимаются в ту пору, когда осваивают азы актерской профессии, в ряду элементарных предпосылок творчества. Между тем трудно преувеличить значение внимания как первой ступеньки к творческой сосредоточенности, как первого шага к раскрытию сверхзадачи.

Внимание правильно связывают с наблюдательностью. Но этого мало, — нужна еще увлеченность. Предположим, вам предлагают упражнение: внимательно рассмотрите записную книжку, постарайтесь обнаружить в ней и запомнить как можно больше подробностей и деталей. Сосредоточив свое внимание на предмете, вы и в самом деле начинаете различать в нем такие свойства и признаки, которые раньше не бросались вам в глаза. Если эти впечатления пробуждают ваше воображение и сопровождаются Догадками, ваше внимание активизируется.

{66} Вы рассматриваете записную книжку, как бы прочитывая ее биографию, — устанавливаете время, которое она «прожила» на свете, по тому, что и как в ней записано, пытаетесь определить характер и профессию ее владельца. Эта работа схожа с работой детектива — внимание приобретает все более активный, исследовательский характер. Все это — преддверие к той работе, которую вам придется проделывать, когда вы будете разбираться в поступках персонажа, в логике и последовательности его действий, в мотивах его поведения. Рядом с книжкой вы уже смутно видите ее владельца, чей образ возникает перед вашим мысленным взором в силу взаимосвязи между предметом и личностью. Сделан первый шаг к расшифровке объекта вашего внимания.

Теперь представьте себе, что было бы, если бы перед вами лежала записная книжка Станиславского. В ту минуту, когда вы узнали, кому принадлежит эта книжка, когда до конца раскрылась цель ее изучения и возникло ваше отношение к ней, ваше внимание открывает дорогу творческому воображению и увлеченности, ваше воображение начинает соприкасаться с творческим воображением, а внимание превращается в творческую сосредоточенность.

Я считаю совершенно неправильным воспитание чисто механического внимания, потому что нельзя вообще общаться, вообще слушать, смотреть и вообще быть внимательным.

Ведь общение всегда индивидуально, конкретно, действенно и бесконечно разнообразно: характер общения выражает отношение к определенному человеку. Вы встретились с женщиной. Кто она? Знакомая? Друг? Как вы к ней относитесь? Вы влюблены в нее? Это все уточняет разные способы общения, в основе которого лежит определенный интерес, определенная сверхзадача.

Внимательным может быть и человек, далекий от театра, — отличие актера от него в том-то и заключается, что внимание актера творческое, целеустремленное, сосредоточенное. Сосредоточенность и определяет в конечном итого меру той силы, которую приобретает искусство актера. Человек, неспособный сосредоточиться, не сможет мобилизовать себя для творчества, а увлеченность, ведущая к живой, осмысленной сосредоточенности, порождается только истинно большими и яркими задачами. Эти глубоко понятые актером задачи способствуют укреплению союза творческой сосредоточенности и творческого воображения, {67} содействуют гармоничному развитию и того и другого, помогают актеру воссоздавать на сцене «жизнь человеческого духа», творить новую действительность, веря в нее и в ней существуя как бы в первый раз.

Я сказал, что импровизационность, свобода и смелость в проявлении творческой личности, полная сосредоточенность на решении больших и важных творческих задач оберегают душу актера от старения, способны совершить чудо преображения, повернуть время вспять. Одно из самых поразительных ощущений подобного чуда возвращения артистической молодости связано у меня с одним из последних выступлений Станиславского на сцене.

Мы не замечали старости нашего учителя — на репетициях он был все так же неисчерпаемо энергичен, в работе все так же неуемен и темпераментен. Но иногда, за пределами репетиций, мы вдруг видели, как постарел Константин Сергеевич. Однажды он шел по коридору и вдруг остановился, нагнулся, чтобы поправить шнурки на ботинках, — и в его согнутой фигуре для меня вдруг обнаружился весь трагизм неизбежной старости.

В эти дни Станиславский решил снова сыграть свою коронную роль — Астрова в «Дяде Ване», роль, созданную им еще в 1899 году. Вероятно, не только у меня одного тревожно сжалось сердце при мысли о том, как трудно будет ему сыграть Астрова сейчас, как будет немыслимо трудно — да нет, невозможно! — убедить зрителя, что его герой полон сил, что Астров — человек громадного природного таланта, тщетно ищущий, куда приложить свою мощную творческую энергию, каким он запомнился в первой постановке этой пьесы в Художественном театре. Как же это произойдет теперь?

И вот идет «Дядя Ваня». Станиславский выходит на сцену. И я как сейчас помню, какое огромное волнение захлестнуло меня, какой тяжелый комок подступил к горлу. Станиславский играл Астрова почти без грима, но был Астровым, силой своего вдохновения, своего искусства сбросил с себя по меньшей мере тридцать лет. От него исходила такая энергия, такое обаяние молодости, такое богатство по-молодому свежих и непосредственных чувств, что природа поддалась натиску таланта, подчинилась гению Станиславского, совершившего чудо творчества. Таков был Станиславский-художник, такова была мощь его художественной личности.

Выступление Станиславского в роли Астрова, чудо преображения, происшедшее с ним в этом запомнившемся {68} мне навсегда спектакле, раскрывает еще одну важнейшую закономерность, отраженную в «системе», — неразрывную связь психического и физического в искусстве актера, теснейшее единство внутренней и внешней техники.

Общеизвестно, что Станиславский технику актера делит на внутреннюю и внешнюю. Часто это разделение абсолютизируется, в то время как у самого Станиславского оно условно. Творческая практика Константина Сергеевича, созданные им роли, поставленные им спектакли утверждают абсолютное единство психического и физического. В последние же годы работы Станиславского над «системой» это условное расчленение актерской техники окончательно снимается в «методе физических действий», открывшем совершенно новые перспективы перед искусством актера.

В самом деле: понятия «внутренняя техника» и «внешняя техника» неизбежно снижают представление о технической оснащенности актера, сводят все дело к азбуке ремесла вместо того, чтобы способствовать внутренне наполненному и внешне яркому творчеству. На самом деле невозможно никакое духовное напряжение без филигранно разработанной внешней техники, невозможно яркое существование актера в образе без высокого духовного напряжения. Попробуйте выйти на сцену в образах Достоевского — и вы сразу ощутите неотрывность одного от другого, вы почувствуете, какой энергией заражено бытие актера на сцене, — энергией, раскрывающейся в каждой фразе, в каждом жесте, питающейся от великого источника, которым является творчество Достоевского.

Речь идет не о чем-то придуманном Станиславским, а об одном из существеннейших законов органического творчества, который в немногих словах и с удивительной прозорливостью был сформулирован Шаляпиным: «Жест есть движение души, а не движение тела».

В своих трудах Станиславский не успел подробно остановиться на работе актера над «внешней техникой», но определил основную линию этой работы. Надо сделать так, чтобы актер не «играл» руками, позой тела, глазами и губами, не «раздраконивал», по вкоренившемуся в каждодневную театральную практику выражению, текст, но жил на сцене и эту свою жизнь доносил до зрителя через текст, через мимику и пластику. Этот непременный закон актерского творчества по «системе» Станиславский утверждал во всех своих увлечениях — теми или иными актерами, теми или иными ролями и спектаклями, внутренней {69} техникой так называемых «малых правд» и сценической выразительностью оперного театра — всем тем, что свело в конечном счете сложную систему переживаний к «методу физических действий».

О Станиславском рассказывают легенды: он специально затыкал уши и, превратившись таким образом в «глухого», смотрел за работой актеров или закрывал глаза и на время «ослепнув», вслушивался в актерские интонации. При мне этого не случалось, но поверить в это можно: Станиславский был твердо убежден в единстве физического и психологического в искусстве актера. Меня иногда спрашивают с удивлением: как вы можете вести репетиции, сидеть на «прогоне» спектакля и одновременно рисовать? Сплошь и рядом я не смотрю на актеров, но «слышу» все, что они делают на сцене. Иногда я сижу у себя в кабинете в театре и включаю трансляцию: я слышу, как реагирует зал на игру актеров, слышу их голоса и по тому, как они говорят, я понимаю, чем они живут, как бы «вижу» спектакль. В Театре имени Моссовета есть в глубине зала застекленная ложа. Если спрятаться во время спектакля за ее стеклом, почти ничего не услышишь, но, внимательно всмотревшись в то, что происходит на сцене, можно с высокой степенью точности определить творческое самочувствие актеров, внутренние удачи и изъяны того или иного спектакля. Не на этом ли основании полного единства психической и физической жизни актера в образе основывается наше восприятие искусства зарубежных гастролеров: мы не понимаем текста, но проникаем в суть происходящего через способ, каким он произносится через пластику и мимику, мизансцену и ритм.

Одно время упорно обсуждали вопрос, нельзя ли «внутреннюю технику», утверждаемую Станиславским, «скрестить» с поэтическим внешним стилем, например — с поэтическими приемами игры актеров-романтиков Малого театра, Александринской сцены. От такого скрещения, считали некоторые, должен возникнуть новый стиль. Как это просто, и как это, в сущности, неверно! Актер-художник должен не только понять, но и ощутить и усвоить подлинную сущность «системы» Станиславского и на ее основе развивать внешние средства сценической выразительности. Только в этом случае образы, созданные им, будут не похожи один на другой, только в этом случае через внешний стиль игры, через внешнюю характерность будет просвечивать неповторимая индивидуальность, взятая во всем богатстве ее внутренней жизни. Ярчайший пример абсолютного {70} единства внутренней и внешней техники дает искусство Станиславского.

Станиславский был уникален по великолепному вкусу к пластической лепке образа, к интонационному богатству, по глубокому и точному пониманию особенностей актерского материала. Станиславский любил «мастерить» внешнюю форму образа, искал неожиданные театральные краски, создавая свои образы, свои спектакли. Но всегда при этом он проверял найденное внутренней сутью характера, общим замыслом спектакля. Именно поэтому его удивительное искусство внешней характерности подарило театру целую галерею ни в чем не схожих образов, каждый из которых был неповторимой человеческой индивидуальностью, отражал реальное явление, нес в себе оценку этого явления и, вместе с тем и в результате всего этого, нес на себе печать неповторимой индивидуальности актера Станиславского.

Конечно же, лучшими ролями Станиславского были те, в которых полнее всего раскрывалось обаяние его личности — Штокман, Астров, Вершинин. В Вершинине Станиславского не было ни грана красивости и дешевого фанфаронства, стремления поговорить от нечего делать и поверхностного красноречия — в этом артиллерийском полковнике оживала великая чистота духа, великая скромность самого Станиславского. Помню, Константин Сергеевич приезжал в театр зимой на извозчичьих санях, одетый в башлык, меховую шапку, необычайных размеров шубу, и когда все эти «сорок одежек» с него снимались, перед нами возникал великолепный, блистательный красавец. Преображение это было поистине удивительно. Вот эту-то неподдельную красоту своей личности, это подлинное благородство души отдавал Станиславский Вершинину — они светились в каждом произнесенном слове, в каждом действии этого «замученного жизнью» провинциального офицера.

А рядом — Гаев, этот шедевр внешней характерности, образ выбитого из колеи, как бы испуганно зажмурившего перед жизнью глаза, беззащитного, но бесконечно милого человека, представителя безвозвратно отошедшего в прошлое помещичьего сословия России. Вообще помещиков, аристократов Станиславский играл с таким «знанием дела», с таким блеском, идущим от его артистической личности, с такой глубоко прочувствованной иронией, подчас поднимающейся до гневного осуждения, какие мне никогда больше ни у одного актера видеть не приходилось.

{71} Вот Ракитин из тургеневского «Месяца в деревне». Ему Станиславский сумел придать особую поэтичность облика, не только изысканное, но и слегка подчеркнутое благородство манер, «барское» изящество. Перед зрителями возникал живой характер, каждая черточка, каждое внешнее проявление которого несли в себе неподдельную искренность и чуть заметную иронию.

Вот граф Любин из тургеневской «Провинциалки» — этот с головы до ног недалекий провинциал. Все в его внешнем облике чуть-чуть преувеличенно — и пышные бакенбарды, и роскошно завитой кок, и лихо закрученные усы. Но это «чуть-чуть» безмерно ценно в искусстве, оно и составляет существо внешней характерности, найденной Станиславским в процессе органического рождения образа.

Вот князь Абрезков из «Живого трупа» Льва Толстого. Воплощенный аристократизм, барственная мягкость и какой-то необычайно плавный ритм движений, неуловимый лаконизм пластики. Аристократ, притом аристократ столичный, перед которым рассыпается в прах любое препятствие, отступает любая невзгода. Стоя спиной к зрителям в безукоризненном костюме, в перчатках и со шляпой в руке, он вдруг приподнимал сюртук и поправлял пряжку на жилете. И один этот жест, очень точно найденный, вторгшийся в организованную размеренность жестов, разрушал непроницаемость вида Абрезкова, очеловечивал его и диссонансом врывался в аристократический лоск внешнего облика князя.

А Фамусов! С какой всегда меня поражавшей интонационной точностью строил Константин Сергеевич эту роль, какую необычайной сложности музыкальную конструкцию создавал в каждом куске текста, фразе, слове. Когда он произносил «Татьяна Юрьевна» или «Пульхерия Андревна», он всякий раз давал музыкально точными интонациями характеристику каждой из этих великосветских дам, рисовал портрет каждой. Фамусов был шедевром Станиславского, был ярчайшим примером психологической характерности.

Казалось, что искусству Станиславского пределы не положены, как не были положены они богатству его внутреннего мира, в котором он обязательно отыскивал те или иные качества, позволявшие ему быть Любиным и Гаевым, Абрезковым и Фамусовым.

По укоренившейся актерской привычке мы разделяем роли на те, что выше исполнителя (когда актер играет {72} Гамлета, он, естественно, пытается «стать на цыпочки»), и те, что ниже его. Есть же роли, которые актер может поставить как бы рядом с собой — таких немного, встречаются они редко. Так вот — Станиславский никогда не ведал этого подразделения: каждая роль, как бы далека ни была она от артистической его индивидуальности, в процессе работы все более и более приближалась к нему, а он — к ней. Каждую роль Константин Сергеевич выращивал, отыскивал в себе черты героя, отыскивал в герое свои черты.

Станиславский — красавец и мудрец, а Крутицкий из «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского — комическое чудовище, гримаса действительности, шедевр человеческой тупости. И Станиславский собирал всего себя и упрятывал без остатка в этого Крутицкого, походившего на полуразвалившийся домишко ветхозаветной архитектуры, у которого, казалось, отовсюду — из ушей, из носа — росли седые от времени волосы, а глазки тускло мерцали из-под стеклышек круглых очков и тупо, с каким-то трагикомическим непониманием таращились на окружающий мир. Станиславский «вырастил» Крутицкого из самого себя, он «был» Крутицким: это у Станиславского кустисто торчали во все стороны седые лохмы волос, тускло поблескивали недоуменные глаза за стеклами очков. К нему старались не подходить в день представления пьесы Островского начиная чуть ли не с полудня — он мог сказать глупость, мог ничего не понять из сказанного, он становился тупым и упрямым тугодумом, настоящим Крутицким. «Это не я, это Крутицкий подписал» — классические слова Станиславского, которыми он встретил предъявленную ему его же подпись на документе, подписанном накануне, в день спектакля «На всякого мудреца довольно простоты». Они раскрывают степень перевоплощения актера Станиславского в его героя. Можно ли после этого усомниться в абсолютной органике гротеска внешнего рисунка роли, который, конечно же, не отвлекал внимание Станиславского от внутренней жизни персонажа, но помогал войти в нее и естественно и сильно выразить войне.

То же происходило и с другой ролью, созданной Константином Сергеевичем в мольеровском «Мнимом больном», — Арганом. Уму непостижимо, где, в каком уголке своей памяти откопал Станиславский этого баснословно доверчивого дуралея с одутловатым, испуганным, а под конец буквально лоснящимся от удовольствия лицом! Сама фантазия, неисчерпаемость воображения, проявленные {73} в этом образе, поразительны. Ну, в самом деле, мыслимое ли это дело: Астров и Крутицкий, Вершинин и Арган!

Но, конечно же, Станиславский всегда оставался самим собой. Нельзя было не узнать, не распознать в его героях какую-то частицу его личности, неузнаваемо гипертрофированную, волшебно преображенную по необходимости. Нельзя было убрать, спрятать его мощь, его величие — его индивидуальность главенствовала над всем, что он создавал. И вместе с тем Константин Сергеевич умел, чуть изменяясь внутренне, находить необычайно верную характерность роли.

Станиславский всегда строил образ выразительно и точно, но этим великолепным свойством обладали многие мастера Художественного театра. Однако если, скажем, Василий Иванович Качалов сразу же, с первых репетиций искал манеру поведения, интонации и пластику своего персонажа, как бы примеряя и неоднократно отбрасывая найденную характерность, то Константин Сергеевич всегда шел от органики роли. На моей памяти он необычайно редко выходил на сцену со «своим» лицом: в Фамусове, например, лепил себе нос, в Аргане — клеил толщинки на щеки, для каждой роли искал парики, усы или бакенбарды, иногда долго просиживал у зеркала один или вместе со своим неизменным художником-гримером Я. И. Гремиславским. В этом проявлялась забота о внешней форме, о внешней характерности и всегда — забота о ее внутренней образной обоснованности. Станиславский писал:

«Характерность при перевоплощении — великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты — творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует»[[29]](#footnote-30).

Станиславский и был создателем характерных образов, великим мастером внешней формы. Другое дело, что Константин Сергеевич постоянно акцентировал в своих высказываниях внутреннюю суть образа, потому что именно эта суть — логика поступков и мыслей — была недооценена в практике его современников, и актеры, как правило, играли, скользя по поверхности, на ремесленных штампах.

{74} Станиславский предлагал идти в глубь характера не для того, чтобы отказаться от поисков внешней формы, но чтобы связать эту форму с содержанием образа. Он был мастером формы, остро ощущавшим ее. Посмотрели бы вы, как он показывал княжнам из «Горя от ума», как нужно делать книксен, становясь при этом необычайно легким, женственным, изящным, даже жеманным!

И сейчас мне хотелось бы дать слово трем художникам, совершенно друг на друга не похожим, — Станиславскому, Качалову, Мейерхольду. В словах Станиславского сформулирована цель, к которой он стремился, к которой звал за собой художников сцены; в словах Качалова — живое впечатление от шедевра Станиславского — доктора Штокмана; в словах Мейерхольда — оценка внутренней и внешней техники Станиславского.

Станиславский. «Существует только одно амплуа — характерных ролей.

Всякая роль, не заключающая в себе характерности, — это плохая, не жизненная роль, а потому и актер, не умеющий передавать характерности изображаемых лиц, — плохой, однообразный актер.

В самом деле, нет на земле человека, который бы не обладал ему одному присущей характерностью, точно так же как нет на земле двух людей, похожих друг на друга как две капли воды. Даже совершенно безличный человек характерен своей полной безличностью.

Вот почему я поставил бы идеалом для каждого актера — полное духовное и внешнее перевоплощение»[[30]](#footnote-31).

Качалов. «Конечно, это было величайшее из всего виденного мною в театре. Мне кажется, что тут особенно действовало именно то, что Станиславскому удалось все лучшее в его душе, во всей его личности вложить в этот образ. Штокман — борец, энтузиаст идеи, герой-общественник, не признающий никакого ни в чем компромисса, человек большой мысли, большой воли и огромного устремления, огромной любви к людям, весь одержимый протестом против отжившего, рутинного, лживого, — это же и есть сама человеческая сущность Станиславского. И эту сущность он вложил в Штокмана»[[31]](#footnote-32).

Мейерхольд. «Вы, знающие Станиславского только в старости, и представить не можете себе, каким актером он был… Актером он был замечательным, с поразительной {75} техникой. Ведь то, что мы называем профессиональными данными, у него было не очень выгодным. И рост великоват, и голос глуховат, и в дикции заметные недостатки, и даже усы не хотел сбривать из наивного кокетства. Но все это забывалось, когда он выходил на сцену. Бывало, вернусь в свою каморку после спектакля с ним или после репетиции и всю ночь не могу заснуть»[[32]](#footnote-33).

К этому, кажется, нечего добавить. Только, пожалуй, одно стороннее свидетельство, которое, на мой взгляд, и является исчерпывающим комментарием к словам Качалова и Мейерхольда. В 1901 году журнал «Жизнь» писал:

«Станиславский — первоклассный артист. Он в настоящее время самый талантливый актер в России»[[33]](#footnote-34).

Я думаю, что «система» Станиславского сложилась под непосредственным влиянием драматургии Чехова. Станиславский особенно остро почувствовал несостоятельность искусства театра, характерного для конца прошлого века, когда он встретился с пьесами Чехова, когда перед ним встала задача раскрыть духовные богатства чеховской драматургии. Что же из этого следует? В «системе» Станиславского надо различать то, что относится к конкретной практике психологического чеховского театра, и то, что составляет основу теории Станиславского, касающейся творческого процесса вообще и актерского творчества в частности. Конечно, сделать это не так просто, потому что Станиславский, будучи человеком фанатической увлеченности и естественных для него крайностей, не раз отказывался от уже найденного, обосновывал теоретические выводы своей «системы» собственной практикой — практикой актера психологического театра. Но, повторяю, он не «сочинял», а «подслушивал жизнь», стремился раскрыть «жизнь человеческого духа» на сцене, открыл законы органического творчества, незыблемо лежащие в основе творчества художника сцены. И, кроме того, он искал такую яркую театральную форму, которая делала его искусство отрицанием натурализма, фотографического отражения жизни.

Да, он любил знаменитые «простейшие упражнения», брал фразу и заставлял расчленять ее по элементам, разбивал {76} пьесу на куски, кусок роли — на части, но все это для того, чтобы найти самое главное, решающее, что определяет внутреннюю суть роли и становится отправным пунктом в поиске ее внешнего решения.

Есть практики и теоретики театра, которые всерьез считают, что «система» Станиславского неотрывно связана с узкопсихологической драматургией (как будто пьесы Чехова не пронизаны поэтическим мироощущением), что она неприложима к высокой трагедии — к Шекспиру, например, — к новаторским поискам лучших драматургов нашего времени. Это совершенно неверно.

Разве в режиссерском творчестве самого Станиславского мы не найдем спектаклей, которые воочию раскрывают широту возможностей «системы»? «Унтиловск» и «Бронепоезд 14‑69», «Женитьба Фигаро» и «Тартюф», «Мертвые души» и «Горячее сердце»…

Почему Станиславский в последние годы своей жизни, работая в Оперном театре, посадил по правую руку от себя не верного ученика-мхатовца, не послушного адепта, а бунтаря Всеволода Мейерхольда? Почему Станиславского и Мейерхольда связывала такая глубокая и пристальная заинтересованность?

Мейерхольд был замечательным мастером сценической формы, фантазером, умевшим воплощать свои самые рискованные планы, искавшим, как через форму прийти к внутренней музыке образа. Он предельно высоко ставил Станиславского как великого учителя-мастера, всегда восхищался им как художником — ведь не потому же, что не умел разглядеть пресловутую «ограниченность» «системы»!

Один из самых блестящих учеников Станиславского — Евгений Вахтангов — создал по крайней мере два неповторимых спектакля, прочно вошедших в историю театра — «Гадибук» в студии «Габима» и «Принцессу Турандот» в Третьей студии МХАТ, которыми он утвердил правомерность применения учения Станиславского не только к самым различным, но и к противоположным поискам.

«За двадцать три года существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры»[[34]](#footnote-35). Разве эти слова, обращенные Станиславским к студийцам — участникам «Принцессы Турандот» — в памятный вечер 27 февраля 1922 года после генеральной репетиции, не говорят о том, {77} что Константин Сергеевич «признал» последнее детище Вахтангова?

«Да, тут благородная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра»[[35]](#footnote-36) — разве в этих словах, написанных Вл. И. Немировичем-Данченко в книге почетных гостей Третьей студии МХАТ после представления «Принцессы Турандот», не содержится оценка этого удивительного спектакля как этапа в развитии «системы» Станиславского?

Не в этом ли смысле — в смысле неисчерпаемости «системы» и самых разнообразных ее перспектив, которые она открывает перед художником сцены, — должны мы понимать призыв Вахтангова к каждому актеру и режиссеру быть самостоятельными в творчестве, освободиться от всякой трусости, искать свое собственное лицо в искусстве? Не должны ли мы искать причину однообразия актерских работ, которым грешит порой наш театр, вовсе не в ограниченности «системы», а в ограниченном и неверном ее понимании, отсутствии индивидуального усвоения и использования ее уроков? Ведь актер — это не пустой сосуд, всякий раз наполняющийся содержанием роли, которую он стремится сыграть «по системе»; актер — это личность, и только индивидуальные качества могут осветить особым, неповторимым светом каждый из образов, создаваемых на сцене. Мне кажется, что актер должен прежде всего найти себя, свое понимание «системы», должен найти подлинное и яркое выражение мыслей, чувств, желаний, которые вызваны в нем драматургическим материалом и которыми он переполнен, а здесь-то и рождается неповторимый стиль роли, образа, всего спектакля.

Здесь уместно вспомнить высказывание Константина Сергеевича: «Все, что не оправдано, все то, что не по сути — это есть формализм». Как часто мы, режиссеры, актеры, об этом забываем! И как часто, с другой стороны, мы видим формализм там, где его нет!

Станиславский требовал от исполнителей сознательного сгущения обобщенных в образе существенных сторон явления для того, чтобы ярче и полнее выразить основную идею каждой роли и произведения в целом. Сгущение вовсе не влечет за собой сценический нажим, не означает наигрыша. В образе профессора Кругосветлова, созданном {78} во мхатовской постановке «Плодов просвещения» Василием Осиповичем Топорковым, не было нажима, наигрыша. Это был образцовый сгущенный отбор внутренних характеристик. Топорков отражал в образе профессора-спирита весь свой жизненный опыт, свои жизненные впечатления от подобных Кругосветлову людей — людей узкого кругозора и научной амбиции, поразительной детской доверчивости и поистине фанатического темперамента, в сущности — глубокомысленных глупцов. Это сочетание и несло в себе редкую по силе выразительности комедийную нелепость и сатирический приговор явлению. Топорков существовал в образе Кругосветлова, следуя требованиям Станиславского: он жил и действовал согласно индивидуальной логике этого чудаковатого московского «профессора», но одновременно созданный им образ, будучи остроиндивидуальным, нес в себе широкое типическое обобщение. Преувеличение, подчас необыкновенно рискованное в игре актера, возникало от избытка внутреннего негодования, а не от желания гиперболизировать форму в погоне за внешней занимательностью, оригинальным сценическим трюком. Игра Топоркова, созданный им образ были антиподом той, по выражению Л. М. Леонидова, «правденке», которую рождает азбучное применение метода Станиславского.

Но как все-таки часто иные театры из боязни впасть в формализм не заботятся о форме вообще или в погоне за лаврами ультрапередовых «искателей» стремятся перещеголять друг друга в применении самоновейших приемов оформления, решения сценического пространства, игры актеров. Они пренебрегают важнейшим заветом Станиславского — органической связью содержания и формы в сценическом искусстве, единством внутреннего и внешнего, психического и физического!

Конечно же, художественное, образное мышление обладает некоторой автономностью — его не сведешь к элементарной логике, и слава богу! В этом и состоит волшебство и неожиданность искусства. Ведь и у Константина Сергеевича помимо философской, общественной, общеэстетической программы были свои, вдруг встававшие в центр его режиссерских или актерских интересов искания, приемы, решения. У Станиславского далеко не всегда замыслы возникали «по поводу» пьесы, часто происходило и наоборот — замысел возникал без связи с конкретным произведением, и Константин Сергеевич начинал искать пьесу для проверки и осуществления этого замысла. Но ведь {79} искал же, а не применял к очередной и заранее запланированной постановке!

Режиссерские видения Станиславского возникали от глубочайшего понимания природы сценического искусства, от поразительного ощущения потребностей театра и возможностей его развития. Он в высокой степени был одарен воображением, позволявшим ему проникать в суть еще не ясных вещей через их форму, к которой он был фантастически чуток. Не является ли воображение в известной мере способностью художника накапливать впечатления, сопоставлять их, извлекать из этого сопоставления новые впечатления и идти от них к логическому мышлению? Во всяком случае, при первой встрече с Чеховым, с его «Чайкой», Станиславский шел именно этим путем. Он не понимал пьесы, не ощущал ее жизненного содержания, реальных оснований душевных движений героев. Он начал мизансценировать, делать режиссерский план в состоянии достаточно смятенном. И тут произошло чудо — сколько раз случались «чудеса» с гениальным Станиславским! — чисто театральное ощущение темпо-ритмов (одного из важнейших средств сценической выразительности), интуитивное ощущение соответствия между манерой чеховского письма и своеобразием душевных движений персонажей, связи между сценическим поведением героев и жизненной основой этого поведения привели Станиславского не просто к точному пониманию содержания «Чайки», адекватному пьесе сценическому решению, но и к созданию спектакля, по существу, открывшего театральное искусство нашего столетия.

Станиславский не просто воссоздавал в спектакле мир пьесы — он развивал содержание драматического произведения до необходимой ему емкости и яркости видения, вводил в спектакль собственные открытия. В «Женитьбе Фигаро» он поручил декорации Головину и потребовал от него, с одной стороны, показать «Испанию, увиденную глазами француза», а с другой — решительно перепланировать ряд эпизодов в соответствии с его, Станиславского, ощущением пьесы, его впечатлениями от архитектуры старинных замков Франции, которых он за свою жизнь повидал множество. Все же это, вместе взятое, породило спектакль, которому можно было бы предпослать анонс: «Бомарше, увиденный через Головина глазами Станиславского». Но ведь Бомарше, не кто-либо иной!

Станиславский сочинял щедро и верил в сочиненные им вещи, но не фантазировал произвольно, безотносительно {80} к духу и стилю пьесы — в этом на него был очень похож Вахтангов. Трудно объяснить возникновение «Принцессы Турандот» с ее неиссякаемой жизнерадостной игровой стихией, «Гадибука» с его нестерпимыми диссонансами и пронзительной поэтичностью, с его неожиданными переходами из бытового плана в поэтический — а вместе с ними и появление «Горячего сердца», — если не учитывать при этом, что и Станиславский и Вахтангов обладали удивительным чувством стиля, непревзойденным артистизмом художественного мышления: смелостью поиска в соединении с редким тактом по отношению к драматургическому материалу. Все дело в том и заключается, что не было никакого единого «стиля Станиславского», замыкавшего художника в узкие рамки найденного, но был стиль Чехова в раскрытии Станиславского, стиль Толстого в ощущении Станиславского, стиль Горького в интерпретации Станиславского, стиль Островского, Бомарше, Леонова, Вс. Иванова и многих других авторов, помноженный на мироощущение, эстетические принципы и поиски великого режиссера и актера. Правда Чехова — это правда Чехова, а правда Достоевского — это правда Достоевского. Существует мир автора, неповторимый и особенный, и непревзойденность Станиславского в том и состояла, что он умел осваивать этот мир, использовать его богатства и создавать этот мир на сцене.

Станиславский мечтал о том, чтобы каждый спектакль становился важным событием жизни и для актеров и для зрителей. Он стремился, чтобы в каждой постановке правда жизни была выражена языком искусства, чтобы в каждой роли глубина мысли и сила чувства создаваемого характера доходили до сознания и сердца зрителя. Я вспоминаю свою работу с Константином Сергеевичем над ролью Чацкого — Станиславский с необычайной требовательностью относился к поэтическому звучанию текста, к музыкальному его воспроизведению в речи. Он иногда графически чертил схему того или иного куска текста, раскрывая все его интонационно-звуковое богатство, связывая его со смыслом и с формой, выражающей этот смысл у Грибоедова. Я помню, с какой горечью напоминал Станиславский об ошибке, допущенной в свое время Художественным театром при постановке «маленьких трагедий» Пушкина, которые были прочитаны прозаически. В самые последние дни своей жизни Станиславский думал о том, как нужно ставить Шекспира, и радовался, что ему наконец-то удалось понять секрет шекспировской поэзия, {81} могучей, вихревой силы, заключенной в тексте его трагедий.

Да, Станиславский боялся слова «театральность», отождествляя подчас его со словом «театральщина», но пользовался всеми условностями, свойственными театру. Он неустанно развивал в своих учениках чувство артистизма, чувство формы. Когда он говорил: «кочерга, а не нога», — это означало, что его не удовлетворяет пластика актера, лишенная гибкости, не способная быть артистичной. Станиславский стремился пробудить в творчестве актера музыку искусства, боролся за культуру актерского искусства, за совершенство актерского мастерства. Реалист Станиславский то и дело выходил за пределы узкологического освоения авторского материала, мысля сценическими метафорами, поднимаясь до ярко поэтического раскрытия жизни.

Станиславский боялся открытой поэзии — для него в ней заключалось нечто нарочитое, своего рода погрешность против правды (оттого, вероятно, было время, когда он, читая стихи Пушкина, приглушал неистовство страсти пушкинского «Пророка»). Но что такое был Сатин — Станиславский, как не абсолютно конкретный характер люмпен-пролетария и ярчайшая сценическая метафора революционной романтики, поэтическое ощущение жизни, воплощенное в плоть и кровь реального человека.

Сколько раз Константин Сергеевич приходил на помощь актеру, не объясняя логику поведения персонажа, но помогая нащупать верный ритм существования в роли, ритмическое построение того или иного эпизода. Станиславский хотел воспитать из артистов настоящих художников, которые обладали бы предельно развитыми актерскими качествами — воображением, заразительностью, умением хорошо двигаться и говорить — и вместе с тем пониманием того, каким образом следует организовать свои способности, куда необходимо направлять в каждом данном случае свой дар. По существу, это воспитание внутренней потребности художника познавать самого себя и тайны своего искусства, непрерывно работать над собой, над внутренней и внешней техникой. Станиславский утверждал, что если для «театра представления» нужна блестящая техника, то для «театра переживания» необходима техника еще более тонкая, филигранно разработанная, ибо каждое душевное движение должно находить естественное, точное и яркое внешнее выражение, ибо художественное впечатление всецело зависит от подготовки актерского {82} аппарата к передаче со сцены едва заметных человеческих переживаний.

Последнее обстоятельство имеет огромное значение для «системы» Станиславского — оно и привело ее создателя к «методу физических действий».

… Мы сыграли «Женитьбу Фигаро» на сцене — от начала и до конца. А после генеральной репетиции Станиславский собрал всех нас, участников спектакля, в своем кабинете, велел сесть на собственные руки и — будьте любезны, «сыграйте» весь текст! Это было чудовищно трудно, и только много времени спустя я понял, отчего Станиславский потребовал этого от нас: он хотел разъять целое спектакля, сосредоточить наше внимание только на одном, но главном элементе — тексте. Он провел массу репетиций, перепробовал всевозможные мизансцены, поставил множество экспериментов и когда все, кажется, нашел, решил нас вернуть к первооснове — к тексту, к внутреннему действию текстом. Он хотел, чтобы все, с такой остротой отлившееся в сценические формы спектакля, имело простую психологическую основу, стремился к единству психического и физического. Может быть, в данном случае Станиславский провел ошибочный эксперимент, противоестественно лишая нас «сросшихся» с текстом движений, жестов — может быть. Но в этом парадоксальном эксперименте Станиславский проверял свои теоретические выводы — он, я думаю, убедился, что такое насилие в каком-то смысле полезно и нам и ему.

По Станиславскому, существует крепчайшая причинно-следственная связь между субъективным переживанием и объективным его выражением, между внешней сферой и творящей личностью, между психологией и физиологией. Все духовное, все скрытое обязательно проявляется вовне. И все внешнее помогает понять, постичь, пропитать как бы это внутреннее, проникая в сущность, вскрывая соответствия и противоречия между внешним и внутренним течением жизни. Внутренняя жизнь человека — «жизнь человеческого духа» — выявляется сквозь телесную видимость и благодаря ей, а внешнее существование, зафиксированное в виде логической цепочки физических действий, поступков, в свою очередь как бы рождает эту внутреннюю жизнь на сцене. Потому-то Станиславский и утверждал, что глубокое усвоение и разработка внешней выразительности в процессе воспитания и самовоспитания художника есть одновременно воспитание художника «изнутри». Потому-то Станиславский и не требовал от {83} актера «играть роль», а рекомендовал ему поставить себя самого в ее ситуации, действовать по аналогии с ролью: «Никогда не втискивайте себя в роль насильно, не приступайте к изучению ее по принуждению. Вы должны сами выбрать и выполнить в изображаемой жизни то, хотя бы самое малое [хотя бы простейшие физические действия. — *Ю. З*.], что вам вначале доступно… В результате вы немного почувствуете *себя* в *роли*. Отталкиваясь от этого, можно идти дальше [не останавливаясь, стало быть, на физических действиях, не завершая ими работу. — *Ю. З*.] и со временем подойти к тому, чтобы почувствовать *самую роль в себе*»[[36]](#footnote-37). Вот, оказывается, как это просто и в то же время как не просто — «метод физических действий».

Первый этап работы актера над ролью — это исследование текста, проникновение в характер сквозь текст, проникновение в биографию и логику действий и мышления. Актер изучает всю структуру, отражающую закономерности, по которым строится данная жизнь, учит нас Станиславский. Сквозь текст, сквозь биографию, сквозь логику мышления, постепенно просматривая главное — сверхзадачу. Начинает обрисовываться структура драматургического сюжета, возникают события, определяется место в этих событиях действующих лиц и в том числе данного персонажа — то, что Станиславский называет «сквозной линией поведения». В этом поведении должно быть видно не только, *что* персонаж делает, но и *почему* он это делает. Эти «*почему*» заставляют актера мыслить не абстрактно, а по поводу текста, в связи с текстом.

Я упомянул слово «логика». Это понятие прочно существует в «системе», но имеет двойственную природу. С одной стороны, логика покоится на общих жизненных закономерностях: логично при определенных условиях пугаться, отступать от ужаса, закрывать лицо от стыда и так далее. Но есть в то же время индивидуальная логика, которая, возникая в тех же условиях жизни, заставляет разных людей по-разному действовать. Станиславский диалектичен в понимании логики, он идет от общего к частному, к индивидуальному, совершая на этом пути неожиданные открытия, извлекая эти открытия из неведомого. Напоминаю слова Станиславского: «Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте… Она прекрасна своей смелой нелогичностью». «Смелая {84} нелогичность» — это раскрытие противоречия между внутренними и внешними процессами духовной и физической жизни.

Умение правильно расшифровывать действие не каждому дается. Можно себе представить, что два актера, разбираясь в поступках одного и того же действующего лица, более или менее однородно определят, что делает персонаж, но наверняка разойдутся в определении *причин* и *целей* поступков, так же как и в установлении логических связей между этими поступками. И тут решающей будет способность художника понять, как индивидуальное решение роли рождается в пересечении неповторимой индивидуальной логики характера с верной логикой существования в типических обстоятельствах, в типическом мышлении, в типической биографии.

Призывая актера-художника прежде всего разобраться в поступках действующего лица, найти индивидуальную, неповторимую логику поступков, желаний и мыслей персонажа, Станиславский показывал нам прямой путь к нахождению типического образа, к ответу на пушкинское требование к художнику обладать «государственными мыслями историка». Станиславский требовал отбора не качеств, а действий, причин и целей этих действий, рожденных верно понятыми взаимосвязями, верным развитием логики мышления и логики поступков, верным ощущением соотношений в человеке мыслей и поступков. Горький говорил: «Имея характеры, вы уже имеете неизбежность драмы; остается поставить эти характеры друг против друга — они тотчас начнут действовать». Станиславский вторит Горькому, раскрывая «обратную связь» действий и характеров: «Верно, глубоко и логично раскройте действия, связывающие людей, и перед вами возникнут их характеры».

Вахтангов любил шутить: «Я могу стул заставить играть», но мечтал о всесторонне вооруженном актере. Станиславский говорил о «жизни человеческого духа», но путь к этой жизни указал простейшими физическими действиями. И Станиславский уточнял: «Дело не в самих физических действиях, как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать и чувствовать в себе». «Если это [действие. — *Ю. З*.] будет сделано не по-актерски — формально, “вообще”, а по-человечески — подлинно, продуктивно и целесообразно, тогда не только в вашей голове, но и во всем вашем существе [! — *Ю. З*.], во всех его внутренних “элементах” {85} создастся живое, человеческое состояние, аналогичное с состоянием изображаемого вами лица»[[37]](#footnote-38). Действие, взятое не само по себе, а совершаемое в определенных обстоятельствах, для чего-то и почему-то, создает, таким образом, внутренние условия своего оправдания, вызывает чувство *правды и веры*, создает *во всем существе актера* состояние, аналогичное состоянию изображаемого лица.

Станиславский отрицает возможность прямого «вчувствования» в роль, воспроизведения пережитых чувств при повторных спектаклях. Станиславский требует, чтобы актер, прежде чем он выйдет на сцену (в первый или в сто первый раз), продумал пьесу, вспомнил каждый акт и каждый из эпизодов акта, понял, из каких действий создается каждый из этих эпизодов, из каких простейших физических действий создается каждое сложное действие, проследил, наконец, за логикой и последовательностью простейших физических действий. Потому что это создает почву для сценического переживания, потому что в физическом действии, если оно оживлено изнутри, заключено внутреннее действие — переживание.

Станиславский пришел к выводу, что сложность человеческого характера, переживания можно выразить через цепь логически найденных и точных физических действий, потому что физиология человека находится в соответствии с его внутренним состоянием.

Самые простейшие уроки Станиславского были поразительно точны и абсолютно пригодны для подтверждения этого соответствия, этой связи. Нужно «сыграть», скажем, что вам жарко. Возьмите и сделайте несколько жестов, которые соответствуют движениям человека, которому жарко. Эти движения, если они сделаны верно, правдиво и с верой в их правду, дадут вам ощущение зноя — верно найденное движение ассоциируется со знакомыми ощущениями, переживаниями: ведь оно из этих ощущений и переживаний возникает в жизни. Попробуйте сесть в жалкую позу — и вам трудно будет сохранить веселость, вам вдруг захочется плакать. Оказывается, через внешнее, через темпо-ритм, через определенную мизансцену можно разбудить в человеке то, к чему невозможно добраться никаким другим способом.

«Метод физических действий» (или, как сам Станиславский называл его, метод создания «жизни человеческого {86} тела») — ключ к внутренней жизни актера в роли. Это удивительный прием, при помощи которого художник сознательно включает в творческий процесс «органическую творческую природу».

«Метод физических действий» — это наипростейший путь к творчеству (я подчеркиваю — наипростейший!). Мы же подчас делаем из этого метода нечто весьма запутанное и сложное. Станиславский говорил, что этим простейшим путем можно наиболее последовательно и скоро подойти к творчеству органической природы, к перевоплощению, к созданию типических характеров, к целостному искусству театра — «метод физических действий» не есть нечто изолированное от всей «системы» в целом, он с неизбежностью вытекает из развития узловых ее моментов. Мы же порой думаем, что достаточно сочетать слово актера с каким-либо физическим действием — зажиганием спички, складыванием носового платка, стиранием пыли со стола, — чтобы создать живой образ на сцене. Я встречал режиссеров, которые, вероятно, и по сей день убеждены, что механическое соединение слова с действием полностью отвечает учению Станиславского. Какая нелепость!

Я повторяю: в основе учения Станиславского лежит понимание того, что все духовное содержание человека в конечном счете выражается в поступках, в действиях и что, следовательно, точное и логичное выполнение сценических поступков воссоздает в физическом аппарате актера предпосылки к возникновению внутреннего мира, переживаний действующего лица. Станиславский боролся с изобразительностью во всех элементах актерского искусства и прежде всего с изображением чувств. Он хочет видеть на сцене не изображение, а творчески пережитые актером душевные движения. Для того чтобы вызвать в актере возможность творческого переживания, Станиславский и создал «метод физических действий» как эффективный прием борьбы с изобразительностью на сцене. Если же этот метод превращается в самоцель, не рождает внутреннего мира человека и сводится к нанизыванию произвольных действий на нить сюжета, он превращается в свою противоположность, разделяет судьбу догматически понятой «системы».

«Метод физических действий» — прием практический, он не сводится к тому, что актер представляет себе или собирается сделать на сцене, исключает наукообразное мышление и наукообразные рассуждения. Это метод, которым {87} следует овладеть в постоянной и упорной тренировке, доводя внутренний актерский аппарат до максимальной отзывчивости на внешнее физическое действие. Надо упорно приобщать актера к этому методу, отрывать исполнительский коллектив от стола, исключить чисто головное понимание «метода физических действий».

Ортодоксально настроенные ученые могут обвинить Станиславского в наивности и эклектизме: он читал Дельсарта — и что-то брал у него для «системы», читал Рибо — и, отталкиваясь от его размышлений, ставил эксперименты. Но все, что Станиславский включал в свою «систему», было им глубоко продумано, подчинено ощущению, что творческий и жизненный опыт во многом совпадают. «Система» Станиславского, возникавшая эмпирически, проникнута стихийно-материалистическим ощущением жизни и искусства и соответствует достижениям науки, изучающей высшую нервную деятельность человека.

Станиславский читал не только Рибо, Дельсарта, но и «Рефлексы головного мозга» И. М. Сеченова и «Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных» И. П. Павлова. Станиславский искал встречи с великим физиологом, получил от него в 1934 году согласие познакомиться с книгами, в которых Константин Сергеевич излагал свое учение. Этому содружеству помешала смерть Павлова, но оно существовало и вне личных контактов гениального художника и гениального ученого — во внутреннем родстве «метода физических действий» и учения об условных рефлексах, в общности материалистического понимания природы человека.

Станиславский в своей творческой работе сплошь и рядом опирался на достижения современной ему науки. И если говорить о будущем «системы», о современном этапе ее разработки, то единственным верным выводом должно быть содружество художников и ученых, учеников и продолжателей Станиславского и учеников и последователей Павлова. Сегодня, к сожалению, чаще «система» Станиславского приходит на помощь науке, нежели наоборот. Об этом свидетельствует очень интересная книга профессора П. В. Симонова «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций».

Автор этой книги (я не буду вдаваться в подробности истолкования, которое он дает «системе») пишет: «Оставаясь крупнейшим достижением реалистического искусства, {88} метод Станиславского [имеется в виду прежде всего “метод физических действий”. — *Ю. З*.] представляет исключительный интерес для современной нейрофизиологии». П. В. Симонов утверждает, что метод Станиславского открывает новые пути «изучению механизмов эмоциональных реакций человека», «приближает нас к познанию механизмов невротических состояний», что «метод физических действий способен серьезно обогатить арсенал психотерапии», прояснить «механизм гипноза»[[38]](#footnote-39). Воистину «система» Станиславского приходит на помощь науке! Но не пора ли, чтобы наука пришла на помощь «системе» Станиславского? Об этом также пишет П. В. Симонов: «Влияние физиологии высшей нервной деятельности мы усматриваем прежде всего в научном обосновании объективной верности системы, в обосновании того факта, что многие положения системы отражают объективные закономерности работы головного мозга. Физиологический анализ системы позволит более четко отграничить творческие находки К. С. Станиславского, составляющие его неповторимо индивидуальный артистический и режиссерский “почерк”, от “элементарной грамматики драматического искусства”, равно обязательной “для всех без исключения сценических творцов”»[[39]](#footnote-40).

Все это правильно, но хотелось бы к этому добавить, что помощь науки может выразиться и в практическом ее «вмешательстве» в процесс творчества актеров и режиссеров, что она может помочь им с большей степенью эффективности управлять «органической природой» творчества, творческим процессом создания роли.

Конечно, Симонов прав, когда предостерегает художников от чрезмерного увлечения «наукой»: «Нелепо предполагать, что физиология высшей нервной деятельности займется изготовлением “рецептов” создания сценических образов, а творческий акт театрального представления превратится в массовый эксперимент по “выработке условных рефлексов”»[[40]](#footnote-41). Прав Симонов и тогда, когда утверждает, что метод Станиславского отнюдь не является методом постановки спектакля (это было бы неимоверной вульгаризацией «системы», превратило бы «метод физических действий» в непреодолимый барьер на пути рождения {89} подлинного индивидуального и неповторимого искусства), не дает «сам по себе готовых сценических решений». Но давайте поставим перед собой ряд вопросов.

Разве не мечтал Вахтангов о том времени, когда актеры, один раз внимательно прочитав пьесу и усвоив текст ролей, будут выходить на сцену и под руководством режиссера, в рекордно короткий срок, в импровизационном порядке будут творить целые спектакли?

Разве не шел Мейерхольд, создатель «биомеханики» (у меня такое впечатление, что до сих пор система работы актера «по Мейерхольду» так до конца и не расшифрована исследователями и практиками театра), — навстречу Станиславскому и его «методу физических действий»?

Разве рационалистичный Бертольт Брехт, которого мы порой по старой памяти считаем абсолютным антиподом Станиславского, не писал: «Видимо, теория физических действий является самым значительным вкладом Станиславского в новый театр. Он разработал ее под влиянием советской жизни и ее материалистических тенденций»[[41]](#footnote-42). Исследователь драматургии и теории Брехта И. Фрадкин с полным основанием пишет: «Если сопоставить взгляды Станиславского и Брехта такими, каковы они были на самом деле, со всем их богатством и противоречивой сложностью, то обнаружатся не только различия, но и некоторые очень важные плоскости соприкосновения, особенно отчетливо заметные в поздние периоды творчества обоих художников»[[42]](#footnote-43).

Мне пришлось однажды, правда очень кратко, говорить с самим Брехтом. Я почувствовал в нем такое высокое признание Станиславского!

— У нас общие основы, — сказал Брехт.

«Система» Станиславского, «метод физических действий» не являются методом постановки спектакля — это, конечно, верно. Но раз уж такие художники, как Мейерхольд и Брехт (а за пределами разговора остается еще немало выдающихся деятелей театра — режиссеров), задумывались над «системой», считались с нею и определенным образом использовали «метод физических действий» в своей работе с актером, в своей постановочной практике, то следует думать, что без глубокого знания и понимания {90} «системы» Станиславского и его метода современная режиссура попросту невозможна. И перед нами возникает новая ответственная тема: «система» Станиславского и режиссура.

Вопрос о взаимоотношении и связях режиссуры и «системы» Станиславского неверно сводить к той или иной проблеме, — он затрагивает самую суть режиссерского творчества, от его решения зависит и сегодняшнее понимание режиссуры и ее будущее.

Режиссер — доверенное лицо автора, руководитель и воспитатель актеров — хозяин спектакля. Это налагает на него особенную ответственность за судьбу спектакля, судьбу театрального коллектива. От него зависит, стать ли искусству театра вдохновляющей творческой силой, способствующей развитию духовных начал в человеке, обостряющей его интеллектуальную зоркость, вооружающей его знанием правды, или рассчитанным на однодневную жизнь ремеслом. У нас часто, к сожалению, режиссер превращается в этакого начитанного в теории, осведомленного о новейших поисках режиссуры, эрудированного и деловитого организатора театрального зрелища, этакого всезнающего и на все способного умельца. Тогда режиссура вырождается.

Станиславский видел в режиссере творца и художника, а не ремесленника. Он учит нас, режиссеров, прежде всего духовному напряжению, высокому уровню требовательности к себе, дает нам верные творческие ориентиры. Поэтому я считаю, что возвращение к Станиславскому, самопроверка по Станиславскому, усвоение уроков его «системы» режиссерами необходимы сегодня. И хоть нельзя этого проверить никакими весами, зарегистрировать никакими приборами, — всегда ощущаешь, отвечает ли требованиям «системы» тот или иной спектакль или нет.

Именно поэтому я полагаю, что сегодня каждый режиссер, чьим бы учеником он ни был, чьим бы продолжателем себя ни считал, обязан заново продумать философию искусства Станиславского, создать на основе его учения и с учетом личного опыта, своей индивидуальности собственную «систему». Потому что метод Станиславского дает нам возможность познавать действительность, учит последовательно, логически разбираться в ее процессах, художественно отражать ее. Потому что верное и самостоятельное применение «системы» позволяет режиссеру {91} своими путями проникать в глубь явлений, а механическое и формальное следование урокам Станиславского чревато губительными последствиями для искусства. И режиссеру следует помнить, что «система» — основа творчества, главное средство режиссерского оснащения; действовать же надо собственными силами и по собственному разумению.

Я еще раз хочу обратиться к далекому прошлому. В начале тридцатых годов, как я уже писал, я поставил два спектакля в Центральном театре Красной Армии. Труппа состояла из актеров, собранных талантливым и деятельным директором В. Е. Месхетели из разных театров, из разных городов. Актеры были сильные, опытные, они не собирались уступать пришельцу-режиссеру, готовились отстаивать каждый свою позицию и единым фронтом выступать против «мхатовской школы», которой, по их мнению, я собирался учить. При первой же встрече с участниками спектакля я оказал, что каждый, кто талантлив по-настоящему, даже не сознавая этого, работает над ролью «по Станиславскому». Прав не тот, кто пользуется терминологией «системы», а тот, кто органически творит образ, кто правильно живет в нем. Я обещал не употреблять терминов Станиславского и широко использовать опыт своих новых товарищей — внимательно относиться ко всему, что они принесут на репетиции, что они мне предложат. И работа началась, недоверие уступило место взаимопониманию, между мной и актерским коллективом завязалась дружба. Только к концу работы я постепенно стал подводить актеров к Станиславскому, к важнейшим моментам его учения, но ведь работал-то я с ними «по Станиславскому» с самого начала! Это и позволило найти с незнакомым мне коллективом общий язык.

В конце концов, «система» Станиславского лежит в основе всякого «разговора по душам» между режиссером и актерами; именно она уничтожает препятствия на пути к их сближению, растопляет лед отчужденности и неверия. Но она же может стать неодолимой преградой между коллективом и его руководителем. Все зависит от того, как понимать «систему» и как ею пользоваться.

Прежде всего усвоить «систему» должен сам режиссер, тогда он научит разбираться в ней актеров, своих воспитанников. Что такое усвоить «систему»? Это значит понять ее суть и действовать, не справляясь при каждом удобном случае: а что говорит по этому поводу Станиславский? Не заглядывая в книгу: а как об этом пишет Станиславский? {92} «Система» воспитывает у режиссера понимание природы актера, способность чувствовать актера насквозь и понимание жизни, природы человеческого поведения. Тут и начинается наше, «режиссерское» владение актером: когда актер почувствует, что режиссер владеет «системой» творчески, что «система» служит режиссеру, а не режиссер — «системе», он признает его правоту, он начнет режиссера слушать и за ним следовать. Актер может поспорить с режиссером в процессе работы, но это будет спор единомышленников, творческий спор по существу, а не препирательство людей, говорящих на разных языках.

Мы должны владеть «системой» — это главное. Если режиссер владеет «системой» по-настоящему, если он будет знать, как выровнять актеров, чтобы все играли в одном ключе, как высвободить исполнителя из плена штампов, как направить внимание исполнителя в нужную сторону, убрав зажим, — он будет тем самым воспитывать актеров в духе «системы» Станиславского. Не учить их «системе», не приучать к терминологии, а работать «по системе», ставить спектакли и создавать роли «по Станиславскому». Для этого режиссер должен заставить актеров забыть о «системе».

Уже в репетиционном процессе надо отрывать актеров от стола, от рассудочного процесса, непременно будить их подсознание. Необходимо выводить актеров из пассивного состояния, заставлять актерский аппарат действовать.

Сам Константин Сергеевич превращал свои репетиции, особенно первые, когда угроза рационального, головного подхода к произведению особенно велика, в живые и увлекательные беседы. Точно так же поступал Вахтангов. В этом разговоре о пьесе — который обязательно перерастал в раздумье о жизни — совершались поиски правильной постановки главного вопроса: почему необходимо ставить именно эту пьесу и именно сегодня? Здесь разъяснения, апелляция к разуму, к «соображению понятий», как говорил Пушкин, были уместны и в высшей степени полезны. Станиславский и Вахтангов начинали с рассуждений, сопоставлений, предположений, догадок для того, чтобы пробудить мысль актера, зажечь эту мысль своими собственными раздумьями, подчас, казалось бы, имеющими мало отношения к пьесе, к репетиции. И это раздумье вслух было уже началом практической работы, создавало атмосферу понимания между актерами и режиссером, сближало актеров в стремлении выработать одно, общее для всех отношение к пьесе и, наконец, делало и {93} для актеров и для режиссера близкой и ощутимой самое пьесу. Репетируя под руководством Станиславского, мы чувствовали, что перед нами художник, глядящий глубже и дальше нас, но и нам доверяющий, остающийся в нашей актерской среде самим собой, вовсе не злоупотребляющий своим положением руководителя, «мастера».

В рассуждениях Станиславского было много чудесной фантазии, заразительной, возникающей не по поводу одной какой-либо узкой мысли, но схватывающей целый комплекс моментов, переплетение мыслей, слитых в едином русле сверхзадачи. Станиславский начинал фантазировать в присутствии актеров и вместе с ними; его фантазия не только создавала среду, необходимую для верного ощущения произведения, но и рождала в актерах желание действовать, существовать в роли. Фантазия Станиславского влекла к себе и увлекала за собой. Она естественно подводила нас к пробуждению внутренних тончайших процессов, бессознательной творческой природы для органического творчества. Режиссер должен не только уметь фантазировать, то есть отходить от сухой логики к постоянно обновляющемуся процессу воображения, не только уметь заразить актера своим воображением, но и — самое главное — разбудить воображение актера к самостоятельной работе.

Станиславский обладал особенной зоркостью, которая рождается в результате необычайной внутренней мобилизованности и помогает художнику предвидеть в общих чертах результат его творчества, помогает актеру охватывать все движение роли в целом. Этого он требовал от актера.

Талант режиссера неотрывен от его способности, говоря словами Пушкина, «располагать части в их отношении к целому». Это распространяется на все моменты воплощения режиссерского замысла, на все разделы режиссерской постановочной работы.

Было время, когда режиссеры, не слишком глубоко понимая суть дела, с азартом игрока увлекались «методом физических действий». Они начинали работу над спектаклем с определения простейших действий и поступков. Они не сознавали, что само по себе действие — ничто, если не открыть его первопричины, если не достигнуть понимания того, во имя чего человек действует, что оно не дается в руки актеру, пока он не поймет непосредственный повод и скрытые основания этого действия, существующие до него и отражающиеся после него в том, что {94} мы называем задачей и сверхзадачей. И на сценах театров шли спектакли на одно лицо, обмельченные и примитивно, тускло показывающие жизнь, застывшие на уровне житейской логики.

В последнее время, как мне кажется, режиссеры увлекались этюдами — и только этюдами. При этом исходили из положения Станиславского, что на первых порах работы над спектаклем не надо учить текста. До поры до времени все, казалось, идет хорошо, и вдруг выясняется, что этюды существуют сами по себе, а пьеса сама по себе, и все, так удачно придуманное и с неподдельной естественностью проделанное в этюдном порядке, к пьесе отношения не имеет.

Можно придумать интереснейшую биографию действующего лица, написать целое исследование о персонаже, обнаружить массу выдумки, но все это будет не то, что актеру предстоит сыграть на сцене, что от него требует автор. И так может случиться буквально с каждым элементом «системы» Станиславского, взятой на вооружение режиссером, не понимающим ее внутренней сущности, не умеющим пользоваться ею как инструментом сознательного возбуждения бессознательной творческой природы актера для органического творчества.

Я думаю, что самое страшное преступление против «системы» Станиславского совершают те режиссеры, которые, вместо того чтобы задать себе вопрос, что им нужно от актеров в каждом конкретном случае, начинают добросовестно, ученически применять «систему» — разбивают пьесу на куски, дробят ее на задачи и так далее. Такое понимание «системы» ведет к торможению творческого процесса, развития театра, потому что «система» — я повторяю это еще раз — не является самоцелью. Она помогает режиссеру решать две весьма близкие, в сущности, сливающиеся задачи: задачу воспитания коллектива и задачу создания спектакля.

Особенность профессии режиссера заключается в том, что он работает не в одиночку: режиссер является организатором и вдохновителем коллектива в его стремлении сценически воплотить драматическое произведение. С одной стороны, режиссер должен свой замысел сделать замыслом актеров, провести его через их существование на сцене во времени и пространстве; с другой — режиссер, хотя он и опирается на коллективное сознание и волю, использует талант всех участников спектакля, ставить спектакль должен сам и в конечном счете — один. В верном {95} диалектическом сочетании коллективного и индивидуального начал и кроется основное своеобразие и главная трудность нашей профессии.

Трудно себе представить режиссуру более активную, самостоятельную, исполненную неожиданности и непредвиденности, нежели режиссура Станиславского. Трудно, в то же время, найти другого режиссера, который с такой же степенью понимания подходил бы к актеру, так же заботливо выращивал его дарование, так полно видел возможности каждого исполнителя и так мудро их использовал.

Да, режиссура должна быть активной — учит Станиславский. Но это вовсе не означает принижения актерской значимости в работе над спектаклем, в самом спектакле. Роль режиссера сходна с задачей дирижера оркестра: его успех зависит от успеха самого последнего из оркестрантов. Да, режиссер это хозяин спектакля — подтверждает опыт Станиславского. Но из этого вовсе не следует «избранничество» режиссера, оскорбительная для актеров поза «мастера», который никого не слушает и всех поучает. Режиссер вместе с актерами создает единое целое — спектакль. И когда сегодня мы находим среди коллег по профессии режиссеров-диктаторов, подавляющих актеров, покрикивающих на них, подчас их терроризирующих своими окриками-приказами, не считающихся с природой их дарований, или, напротив, встречаем режиссеров, совершенно лишенных своей воли, целиком порабощенных прихотями актеров, можно с уверенностью утверждать: нарушается один из важнейших заветов Станиславского. Ни то, ни другое не должно быть терпимо, особенно сейчас, когда такую огромную роль играет общая концепция спектакля, проведенная сквозь игру и благодаря игре актеров, цельность замысла и современность смысла театральной постановки, когда неизмеримо возросла и все возрастает потребность зрителя в непосредственном общении с живым актером, в прямом и полном контакте с ним, в воздействии самых тонких средств сценической выразительности актера. Тем большую важность приобретают сегодня взаимоотношения режиссера и актера.

В основе этих взаимоотношений лежит условие, которое неизменно соблюдалось в деятельности каждого выдающегося мастера режиссуры: режиссер должен быть потенциальным актером. Актерами были Станиславский {96} и Вахтангов, Жак Копо и Луи Жуве, Шарль Дюллен и Рубен Симонов; прекрасно знали актера Немирович-Данченко, Таиров, Алексей Попов, Охлопков, тем более что почти все они начинали как актеры. Такой признанный мастер режиссуры, за которым прочно установилась репутация режиссера-диктатора, как Мейерхольд, был не только замечательным артистом в дни своей молодости, но пронес этот удивительный дар через всю жизнь, поражая своими знаменитыми актерскими показами на репетициях самых искушенных знатоков театра.

Целостность спектакля ни при каких обстоятельствах не должна вести к нивелировке актеров, к стиранию индивидуальностей, к тусклости красок, к покорному исполнительству. Режиссер должен чувствовать коллектив в целом и каждого актера в отдельности, понимать, что единство спектакля возникает в соединении многих ярких актерских личностей. И если режиссер хочет, чтобы в его спектакле набирало высоту искусство большого полета, истинно коллективное в своих истоках, чтобы все элементы театрального зрелища, и прежде всего игра актеров, были приведены к гармоническому единству и подчинены общему замыслу, он должен найти индивидуальный подход к каждому актеру.

Нас не может увлечь спектакль, в котором все актеры будут на одно лицо. Режиссер должен помочь осуществиться индивидуальному раскрытию каждой творческой личности — в этом ему помогает «система». В этой связи мне кажутся очень поучительными мысли Леопольда Антоновича Сулержицкого, бывшего верным помощником Станиславского как раз в годы созревания «системы». Сулержицкий пишет о взаимоотношениях режиссера и актера именно в том плане, который я считаю наисущественнейшим:

«Как бы велик талант режиссера ни был, какие бы заманчиво-прекрасные дали он ни рисовал, как бы страстен ни был его зов, — если режиссер все это сделал, не считаясь с индивидуальностью данного актера, с наличностью его данных, его навыков и привычек, актер останется холодным и невосприимчивым, сердце его будет закрыто, и вся работа режиссера на этот раз пропала.

… В области искусства, творчества ни заставлять, ни приказывать чувствовать так или иначе нельзя. Никакой, даже самый маленький, актер не изменит в созданном им со всеми муками творчества образе ни единой черты, хотя бы это ему приказывал сам Станиславский.

{97} Другое дело, если режиссер, угадавши индивидуальность актера, сумеет поставить перед его творческой волей более увлекательные цели, сумеет ярким намеком увлечь его фантазию в необходимом для пьесы и ансамбля направлении, откроет ему более глубокие перспективы, — тут чуткий актер пойдет за режиссером. Нечуткий — никуда не пойдет.

Тот, кто ярче видит, кто сильнее чувствует, кто больше горит — тот и ведет, тот и впереди»[[43]](#footnote-44).

В этих словах Сулержицкого заключается программа работы режиссера с актером, выстроенная на основе «системы». Приказывать или заставлять в искусстве нельзя, можно только увлекать «ярким намеком», — какая забота об актере, о моральных правах исполнителя содержится в этих словах! Режиссер должен поставить перед актером «более увлекательные цели», нежели тот сам перед собой ставит, «открыть ему более глубокие перспективы», чем те, какие исполнитель видит перед собой. При этом должны быть соблюдены четыре условия — и со стороны режиссера, и со стороны актера. Направление усилий режиссера, а за ним и актера, определяется «пьесой и ансамблем», и, значит, важно не просто увлечь актера, но привести его к известной цели. Получая помощь от режиссера, актер обязан проявить максимум чуткости, должен захотеть понять режиссера, видеть в нем своего друга, а не врага (все это в известной мере рождается как отклик актера на инициативу режиссера, как воспитанная режиссером в актере привычка). В творческом взаимодействии — споре режиссера и исполнителя — неминуемо побеждает тот, «кто ярче видит, кто сильнее чувствует, кто больше горит», и опять-таки в связи с этим растет груз обязательств режиссера по отношению к актерам, повышаются требования к режиссеру как к художнику, творческой личности.

И, наконец, режиссер должен считаться «с индивидуальностью данного актера, с наличностью его данных, его навыков и привычек». Правда, навыки совершенствуются, а привычки изменяются (и то и другое в огромной степени зависит также от режиссера, который, по мнению Станиславского, есть в первую голову «учитель актера»), но индивидуальность вряд ли поддается коренной переделке. В ней можно погасить дурные и всемерно поддержать хорошие, полезные стороны, но при условии, что {98} и те и другие ясны режиссеру, что режиссер с индивидуальностью считается и умеет ее видеть, понимать.

Причем речь идет не только об индивидуальном подходе к каждому актеру, но и о сохранении верности самому духу «системы» в каждом конкретном случае. Известен спор Станиславского с Гордоном Крэгом во время совместной работы над «Гамлетом» в Художественном театре. Гордон Крэг, художник, склонный к философскому идеализму, к мистическому восприятию противоречий жизни и мало, в общем-то, знавший актера, стремился заранее довести свой замысел постановки до сведения исполнителей. Из замысла Крэга следовало, что Гамлет — это дух, все остальные персонажи — материя, дух и материя схватилась в космическом и возвышенно-философском борении. Не буду говорить о том, как Станиславский существенно скорректировал замысел Крэга в процессе работы с актерами, в живой ткани спектакля, — обращу внимание на другое обстоятельство: Станиславский категорически возражал против намерения Крэга посвятить актеров в философский замысел постановки. Вот аргументация Станиславского:

«Проходя всю пьесу психологически, устанавливая известные пункты в психологическом развитии, Вы можете установить эти пункты в такой гармонии и пропорции, что он [Гамлет. — *Ю. З*.] сам собою получится сильным. И только мы с Вами должны знать, что Гамлет должен быть сильным. Иначе, если Вы прямо скажете актеру о Вашем намерении, он уже сразу придет на сцену с выпяченной грудью и крепким театральным голосом»[[44]](#footnote-45).

Станиславский хочет принести в спектакль живую жизнь человеческого духа, он хочет, не давая актеру изначального задания, привести его к искомому результату, потому что только в этом случае результат будет обладать всем богатством действительной жизни, из которого Станиславский не хочет потерять ни одной драгоценной черточки, ни одного жеста, мимического мгновения, вздоха. Крэг видел в «Гамлете» философскую схему, Станиславский — жизнь, тяготеющую к великой теме, пронизанную глубокой философской мыслью, но к этой мысли вовсе по сводимую, ею не исчерпывающуюся. В этом пробуждении органического творчества актера Станиславский видел суть своего метода: не случайно он утверждал, что «внешняя {99} постановка нужна нам постольку, поскольку этого требует внутреннее творчество актера»[[45]](#footnote-46).

Об этом же, по существу, пишет Сулержицкий: «Часто режиссер срывает сам всю прелесть и свежесть творческой работы у актера, увлекаясь его ролью, много и с увлечением объясняя ее, показывая, творя». Здесь, следовательно, речь идет не только о навязывании актеру головного, придуманного решения роли, но о подмене индивидуальности актера индивидуальностью режиссера (в этом же в свое время язвительный Бернард Шоу упрекал знаменитого Ирвинга). Сулержицкий продолжает: «Если он [режиссер. — *Ю. З*.] это плохо сделал — это просто потеря времени, если хорошо — актер лишается радости первого слияния своей души с ролью и начинает копировать то, что вышло удачно у режиссера, — это тоже плохо, и очень плохо.

Режиссеру надо гореть образами, пьесой, но быть терпеливым»[[46]](#footnote-47).

Как это замечательно сказано: «гореть образами, пьесой» и «быть терпеливым». Когда сегодня я узнаю, что молодой режиссер за месяц осуществил постановку классической пьесы, что молодой актер сыграл в течение одного сезона несколько главных ролей, я вспоминаю, что при постановке пьесы А. Кугеля «Николай I и декабристы» в Художественном театре было проведено сто репетиций, при постановке «Женитьбы Фигаро» — триста тридцать: Станиславский умел «быть терпеливым».

Мне хочется еще раз процитировать Сулержицкого, обратившего внимание на начальный период работы режиссера с актерами над пьесой, хотя слова его имеют прямое отношение к взаимоотношениям режиссера и исполнительского коллектива вообще:

«И здесь, в этом периоде работы, терпение режиссера должно быть неистощимо…

И тут, когда в этом периоде такой мировой талант, как Станиславский, набросает перед остановившимся актером краски своей неисчерпаемой палитры или, как это делает другой замечательный режиссер нашего времени, Немирович-Данченко, раскроет ему тончайшие изгибы психологического построения пьесы и роли, актеру уже легче стронуться с мертвой точки. Он, может быть, ничего не возьмет из тех красок, которые щедрой рукой будет {100} предлагать ему Станиславский, может быть, не согласится с толкованием роли Немировича, но какие-то едва уловимые нити между актерским сердцем и ролью уже потянулись: он заинтересовывается ролью, творческая воля его проснулась — он начинает работать. Сначала он почувствовал одно-два места во всей роли, потом эти пятна расплываются, увеличиваются в объеме, зарождаются новые, и все вместе в конце концов соединяется в одно целое»[[47]](#footnote-48).

В этих словах самое важное заключается в указании на то, что, как бы ни был велик «мировой талант» Станиславского, тонок литературно-психологический анализ Немировича, все дело в самом актере — в том, чтобы его «стронуть с мертвой точки», «заинтересовать ролью», пробудить «творческую волю его». И без этого тускнеет режиссерский дар Станиславского, притупляется, не доводится до зрителя точность мысли Немировича, — все дело в актере. Сулержицкий резюмирует:

«Вся напряженная работа современного режиссера по отношению к актеру заключается именно в том, чтобы помочь ему найти самого себя, помочь ему, как говорят, “выявить” свою личность до возможно большей глубины, помочь ему отделить в своей работе то, что действительно представляет из себя его настоящую индивидуальность…

Ловить, с любовью отмечать у актера всякий искренний, действительно индивидуальный момент, замечать, какими путями ему удалось привести себя в истинный подъем, что ему помогало при этом, что мешало, создать для его индивидуальности наиболее подходящие условия — вот работа режиссера по отношению к отдельному актеру»[[48]](#footnote-49).

С того времени, как Сулержицкий высказал эти мысли, прошло более шестидесяти лет, но он уловил самое зерно метода Станиславского, самую суть отношения режиссера к актеру «по Станиславскому». В заключительных словах Сулержицкого и содержится формула взаимодействия режиссера и исполнителя, способствующая творческой спайке, пониманию друг друга с полуслова, крепкого единомыслия, — то есть всего того, что достигается в длительном совместном труде и на основе «системы».

От умения помочь каждому актеру, создать наиболее подходящие условия для работы каждого — одним словом, {101} от умения режиссера индивидуально подойти к актеру зависит согласованность ансамбля, итог работы всего коллектива исполнителей.

Тот же Сулержицкий писал:

«Если ансамбль действительно хорош, это показывает только, что кроме хороших, ярких актеров театр обладает по крайней мере таким же хорошим режиссером…

… Хороший ансамбль возможен только для актеров с яркими индивидуальностями, при таком же режиссере»[[49]](#footnote-50).

Здесь уловлена важная особенность мхатовского ансамбля как единства крупных актерских индивидуальностей, организованного режиссером, не уступающим по дарованию актерам. По Станиславскому, прелесть ансамбля в том-то и заключается, что центробежные силы актерских индивидуальностей уравновешиваются центростремительной силой режиссерского замысла. На пути к этому равновесию режиссеру приходится проявлять максимум зоркости, терпения, такта.

Бывает так: целостность спектакля зависит от равномерности движения актеров к общей цели, а какие-то звенья в работе отстают. Талантливый актер, если обращать внимание только на него, будет играть еще лучше, но другие, менее одаренные или медленнее обретающие искомое, еще очевиднее от него отстанут. Ведь не бывает равнозначных ролей и одинаковых исполнителей. И если ваши актеры воспитаны в верном понимании единства целей, в ощущении того, что каждый из них является частью целого, они верно отнесутся к тому, что режиссер предоставит их самим себе на какое-то время и будет тратить его на отставшего, замешкавшегося актера. Занимаясь с отстающими, Станиславский думал и о спектакле в целом, помогал правильно работать тем, кто более способен трудиться самостоятельно. Станиславский великолепно знал возможности каждого исполнителя.

Мне вспоминаются репетиции «Женитьбы Фигаро», когда Станиславский в течение почти трех лет не обращал внимания на Николая Афанасьевича Подгорного, одного из представителей старшего мхатовского поколения, которому досталась великолепная роль Базиля. В опере этот образ был блистательно создан Шаляпиным, и по контрасту с этим гениальным созданием мне все время казалось, что Подгорный репетирует плохо, очень неинтересно «проговаривает» текст и не сможет войти в спектакль {102} «на равных» с Баталовым, Андровской и другими моими партнерами по этой незабываемой работе.

Константин Сергеевич занимался нами, молодежью, разрабатывал и перерабатывал массовые сцены — ему был нужен народ в этом спектакле, он видел Фигаро представителем народа, он строил главные столкновения и раскрывал центральные события. А Николай Афанасьевич оставался как будто бы совершенно невосприимчив к весьма поучительным и увлекательным репетициям Станиславского. Когда же до премьеры оставалось всего несколько дней, Станиславский взял и проиграл всю роль Базиля перед Подгорным. Николай Афанасьевич сразу же «ухватил» необходимый тон, в оставшиеся дни освоил образ так, как будто бы с самого начала шел именно к этому результату. Станиславский знал, каким ключом какой актер открывается, и широко пользовался этим знанием для создания целостного спектакля, пользовался смело, идя зачастую, как это было в работе с Подгорным, вразрез с тем, что мы справедливо привыкли считать его методикой, споря по видимости с самим собой, но добиваясь гармонии актерского ансамбля, ни на шаг не отступая от своего понимания режиссуры как организации «живого душевного творческого материала» артистов.

Конечно, не всякому дано научиться всему этому у Станиславского — да я можно ли научить режиссуре? Можно помочь человеку обрести уверенность в общении с актерами — при условии, что у него есть режиссерское призвание; можно развить режиссерский дар человека, способствовать пополнению и совершенствованию его режиссерской культуры, но научить быть режиссером нельзя, точно так же, как нельзя научить быть поэтом, художником, музыкантом. Ведь и культура режиссера, та самая, которой в избытке, в максимальном объеме обладал Станиславский, есть нечто другое, чем эрудиция, начитанность, образованность.

Истинная культура режиссера, составляющая преимущество нашей профессии перед профессией актера, не в начитанности, не в составлении некоей сокровищницы мертвых знаний, но в умении этими знаниями пользоваться, в умении через малое проникать в великое, перерабатывать узнанное и пережитое в познания, идущие впрок и на пользу работе режиссера. Культурный режиссер — это человек, из всего умеющий извлекать выгоду для своей профессии, — из музыки и живописи, из литературы и смежных с театром искусств — кино и телевидения, из рассказанного {103} собеседником и подсмотренного в причудливом быте многонаселенной коммунальной квартиры, на улице, в троллейбусе и трамвае. Культурный режиссер — это режиссер, способный всякую мелочь включить в орбиту творчества.

Станиславский был именно таким коллекционером, искателем, «старателем». У него не было доверия к много рассуждающим режиссерам, к тем, кто убежден в том, что он все может. Константин Сергеевич говорил: знать — значит уметь, и сам, действительно, умел все. Можно вдохновенно, ярко, увлекательно рассказать о Ромео и Джульетте и не суметь поставить трагедию Шекспира. Можно, напротив, не уметь говорить о пьесе, о героях ее, о будущем спектакле, но глубоко понимать пьесу и ее героев, последовательно и умело воплощать свое понимание в искусстве актеров. Это второе и есть проявление подлинной культуры режиссера, и актеры, конечно же, прекрасно разбираются в этих вопросах, чувствуют, кому из режиссеров можно и стоит довериться, а кому — нет.

Культура режиссера — активна и действенна. Станиславский был культурнейшим режиссером, потому что умел делать содержание пьесы и свой собственный замысел ее решения слышимым, видимым, ощутимым через актера, через те выразительные средства, которые актеру свойственны. Свою эрудицию он проявлял в поиске приемов, необходимых для данного спектакля, чтобы создать нужную атмосферу, настроение, темпо-ритм. Он не покрикивал на актеров, не подбадривал их, не поощрял похвалами, но погружал в мир своего воображения, приобщая к тому, что знал и любил, учил сосредоточенности, которая рождается только в результате упорного самовоспитания. И я думаю, что только тот режиссер заслужит уважение актеров, тот сумеет повести их за собой, кто ощущает свое внутреннее родство с этим неустанным трудом, с этой непрекращающейся работой над собой Станиславского.

Может показаться, что я отошел от Станиславского и его «системы», углубившись в частные вопросы режиссерской практики. Это не так. Станиславский искал, как сознательными средствами проникать в подсознательное, как привести актера к такому порогу поисков и сосредоточенности, за которым начинается вдохновение; он понимал вдохновение как предельную обостренность всех чувств человека, при которой начинается подсознательное творчество. {104} И когда я говорю о тех качествах режиссера, которые позволяют ему вести за собой актеров, помогать их творческой природе, пробуждать ее к органическому творчеству, я имею в виду ту самую цель, во имя достижения которой Станиславский создавал свою «систему», писал книги, до глубокой ночи занимался с учениками.

Не надо думать, однако, что бремя ответственности Станиславский перекладывал с актеров на режиссера: актеры во многом зависят от режиссера, но и он не может без них ступить ни шагу. Я вспоминаю сегодня «Женитьбу Фигаро» с чувством горькой досады и даже стыда: как бы заново проверяя свое самочувствие и самочувствие своих товарищей в этой работе Станиславского, я думаю, что мы в значительной мере оставались глухи к открытиям великого режиссера, переложили труд и ответственность на него, в то время как по замыслу Станиславского «Женитьба Фигаро» должна была иметь долгую и полную жизнь в процессе рядовых спектаклей именно благодаря активности и заразительной силе нашего воображения, искренности, внутренней собранности.

Я вспоминаю об этом не случайно: сейчас рассуждают о пьесе не только режиссеры, но и актеры, и у них появилась опасная привычка заменять вдохновение арифметикой. Да, конечно, актеры стали более современными; да, конечно, в век научно-технической революции меняется самый тип человека, и эти перемены многообразно проецируются на искусство. Но как все-таки жаль, что молодые актеры подчас лишены чувства наивности, веры, словно обменяли эту драгоценную способность артиста на умение проанализировать роль, дать ей оценку с философской точки зрения.

Такие актеры не живут, а рассчитывают, не играют, а саморежиссируют, не творят в процессе работы, а конструируют, строят, показывают. И здесь уже идет речь не о взаимоотношениях режиссера и актера, но о природе контакта актера и зрителя. Какие бы мы сценические жанры и способы решения спектакля ни рассматривали, мы отвергаем только один жанр, один тип спектакля — бездушный. Когда актер становится только приказчиком драматурга, режиссера — тотчас же теряется возможность вести разговор со зрителем по душам.

Конечно, в искусстве может иметь место холодный пафос мысли, но ведь и за ним стоит кипение чувств. Если у искусства отнять вдохновение, если режиссер не вдохновляет — зритель останется холодным. Ум художника {105} тоже должен быть вдохновенным, иначе актер все свои труды сводит к внятному произнесению текста и к выполнению рисунка, который предложен ему режиссером, и всегда готов от режиссера отстраниться: «Я тут ни при чем, режиссер все сделал за меня». Здесь-то и возникает расхолаживающее умствование, рождается «добросовестное ремесло» — актеры выходят к зрителю, чтобы информировать его о происходящем в пьесе, забывая великолепное замечание Константина Сергеевича: «Слова — от поэта, подтекст — от артиста». Станиславский пресекал возможность появления такого головного и бесстрастного искусства в самом зародыше. Он утверждал, что не слова надо читать, «надо понять мысль автора — те чувства, ради которых написаны эти слова», с горечью замечал, что актеры «на сцене… орудуют только тем, что произносится вслух»[[50]](#footnote-51). И когда рядом с этими актерами появляются другие — разогретые фантазией режиссера, увлеченные свежестью и новизной замысла, захваченные ощущением свободы и полноты жизни, — все сразу встает на свои места: искусство, вдохновение, энергия одерживают победу. Таким поистине чудесным актером, всегда стоявшим рядом со своими гениальными руководителями-режиссерами — Станиславским, Вахтанговым — был Михаил Чехов. Я хочу обратить внимание на совершенно неохватную творческую мудрость Чехова, проявлявшуюся в том, что мы сейчас называем «самобытностью».

Я вспоминаю созданные им образы и с трудом верю, что они были сыграны одним актером. Аблеухов и Муромский, Хлестаков и Гамлет, Фрезер и Эрик XIV — что роднило эти создания Чехова в творческом плане? На этот вопрос ответил Станиславский, рекомендовавший тем, кто хочет постичь смысл понятия «я есмь» — одного из краеугольных в «системе» и реализме Станиславского, — посмотреть на Чехова — Хлестакова.

Конечно, за каждой сценической находкой Чехова, за каждым моментом сценического существования чеховских героев стояли, как об этом пишет в своей замечательной книге «Вся жизнь» Мария Осиповна Кнебель, «глубокое изучение законов творчества и своей собственной индивидуальности», деятельная и кропотливая работа. Но я думаю, что все же главным в Чехове было умение перевести добытое трудом и знанием в ранг высокого искусства. Это умение превращало результат работы, тяжкого труда в {106} «гениальное озарение, не поддающееся сознательному анализу»[[51]](#footnote-52), вело к тому, что воздействие искусства Чехова на зрителей воспринималось как своего рода чудо.

Чехову все можно было, ибо все, что он проделывал на сцене, шло от полноты душевной, от избытка творческого темперамента, буйной фантазии. Чехов в роли Хлестакова был каким-то фертиком, фитюлькой, и однако же как трогало зрителей какое-то человечное, чаплиновское начало чеховского Хлестакова, как, не нарушая развития сатирической темы, не искажая раскрытия обличительного смысла образа, Чехов одарял своего ничтожного героя из сокровищницы своего собственного неотразимого обаяния. Да, ему все было позволено — и квадратный арбуз очерчивать в воздухе руками с растопыренными пальцами, и ножку стула грызть в пароксизме страсти, и по три раза кряду нырять на глазах у почтенного Ляпкина-Тяпкина и ошарашенного зрителя под стол за оброненной пачкой денег. Оттого, вероятно, и создал Чехов две непохожие редакции образов Фрезера в «Потопе» и Кобуса в «Гибели “Надежды”», что у него был избыток творческих сил, что он умел отказываться от найденного, понимал, что в движении и развитии сохраняется живая душа искусства.

Чехов в игре был самозабвенен, для него не существовало «чересчур», но тем не менее самое поразительное заключается в том, что Чехов при всем этом жил и потрясал, а многие даже опытные, даже даровитые актеры, которые появлялись на сценических подмостках рядом с ним, казались в сравнении с ним маленькими, играющими по заранее заученным ролям.

Конечно, Чехов неповторим, но разве не является его творчество пусть недосягаемым, но верным ориентиром для тех, кто осваивает «систему» Станиславского, кто строит свое творчество по законам сценического реализма? Чехов неповторим, но по творческой природе своей — не исключителен.

Мне бы хотелось вспомнить здесь удивительный, гигантский талант актера, не имевшего к Станиславскому и его «системе», казалось бы, никакого отношения, и тем не менее с необычайной яркостью выразившего вот эту, присущую и Чехову, энергию незаурядной творческой личности. Савина говорила о нем: не актер, а райская птица, — тем самым, вероятно, желая подчеркнуть в его игре «гениальное {107} озарение, не поддающееся сознательному анализу», которое Кнебель обнаружила в искусстве Чехова. Кугель писал об этом актере, игравшем в какой-то пьесе роль подвыпившего боярина: все кругом хорошо представляют, а он — пришел прямо из опочивальни. Этот актер — Константин Варламов.

Не знаю, справедливы ли те легенды, которые ходили по театральной Руси об этом актере, но очевидно одно: это был художник ошеломляющей наивности и веры, беспримерной органики творчества. Варламов играл все, что ему давали, и из безликих ролишек создавал шедевры. Он исходил в своем восприятии из наивного эгоизма: авторы ничего не пишут, а он, Варламов, первый русский комик, ведь должен что-то играть. В нем была такая великая творческая жадность, которая соразмерялась с одной только его творческой щедростью, — все на свете переиграть, все обратить в смех и слезы зрителя. Играть можно все, говорил Варламов, даже поваренную книгу. Ее можно прочесть от имени ученого мужа, чревоугодника, больного несварением желудка брюзги. И при этом какое высокое представление об актерской ответственности!

Варламов редко пользовался поддержкой режиссера в сегодняшнем смысле этого слова, он вряд ли пришелся бы ко двору в Художественном театре с его суровой дисциплиной и жертвенным отношением к творчеству. Но глубокое, внутреннее, изначальное родство между «системой» Станиславского и творчеством Варламова есть: оно — в готовности творить, не считаясь с духовными и физическими тратами, без остановки и без конца, обращая все острие художественной ответственности на себя самого, на актера. Отсюда знаменитые варламовские импровизации, огромная любовь к сочинительству, к постоянным новшествам в уже сделанной роли и к видоизменениям от образа к образу. Отсюда стремление облечь роль, какой бы она ни была, в «чудесный наряд правды и искренности».

Одна из важнейших заповедей Варламова актеру гласит: если роль тебе не удалась, не говори, что так было у автора.

Существует такая легенда. Варламова спросили: «Что ж ты взял эту роль, Костя? В ней и играть-то совсем нечего».

На это Варламов ответил: «Э, нет, милый, полых людей нет на свете. Раз у роли есть имя и фамилия, два поступка и шесть слов — это уже человек, а не садовая скамейка. Остается только опознать его».

{108} Какие замечательные слова! Разве не заключается в них суть «системы» Станиславского, требующей от актера одухотворения любой роли своим воображением?

Станиславский писал, что высшую задачу театрального искусства он видит в воссоздании на сцене «жизни человеческого духа». Это ко многому обязывающее требование заставляет нас снова и снова вдумываться в природу нашего искусства, видеть его смысл в непрерывном движении к недостижимому совершенству. И если Станиславский в своей «системе» раскрывает возникновение образа по аналогии с выращиванием цветка, то мы можем уподобить творчество режиссера и актера, по Станиславскому, с непрекращающимся круговоротом и обновлением в природе.

В сущности говоря, в каждой новой работе следует в каком-то смысле как бы заново воспитывать актера и вместе с тем самого себя. Когда растет цветок, вместе и рядом с ним поднимается сорная трава. Ее нельзя раз и навсегда выполоть; пройдет год, и весной на том же самом месте поднимутся те же самые сорняки. Старение актера — потеря им зоркости, гибкости, усталость, равнодушие, душевная дряхлость — те же сорняки. Актер перестает видеть жизнь как в первый раз, и ее движение проходит мимо его внимания. И в каждой роли, играемой актером, его надо периодически «пропалывать», возвращать к первичности взгляда на мир, вести к новой мудрости — и обязательно надо «пропалываться», обновляться и мудреть самому режиссеру. Надо не только утверждать актеров в том, что заключает в себе их силу, что совершается в их творчестве по «системе» Станиславского, — нужно вызывать в актерах ощущение нового, открывать в них те качества и стороны, о существовании которых они и не подозревали, как бы создавать их заново. Это и совершал Станиславский, применяя открытые им законы творчества в работе над конкретными спектаклями, над конкретными образами, превращая эту работу в поиски постоянных и прочных источников вдохновения. Станиславский, выше всего в искусстве ценивший именно вдохновение, понимал, что пути к нему лежат через долгий и упорный труд, что истоки его — в преодолении косности человеческого тела, в единении таланта и мастерства, этому таланту послушного. Поэтому такое место в его «системе», в его собственной творческой практике занимает проблема организованного {109} и дисциплинированного труда, непрекращающегося совершенствования мастерства.

Для Станиславского театр — огромная, чудесная сила, которой нужно овладеть и правильно распорядиться. Станиславский постоянно говорил о том, как труден путь актера, о том, сколько усилий требует искусство. И в учении Станиславского творчество и труд сливаются в прекрасное единство, атмосфера вдохновенного искусства возникает, по его мысли, в соединении мастерства и труда, рождающего, шлифующего это мастерство. Отсюда проистекает многое.

Во-первых, необходимость непрерывно упражняться, сосредоточенно и творчески строить репетиционный процесс, чтобы весь артистический аппарат, и физический и духовный, был подготовлен к решению больших задач на сцене, в спектакле.

Во-вторых, жесточайшая дисциплина, которой должен подчиняться актер, личная строгость, требовательность художника к себе.

В‑третьих, сознание теснейшей связи мастерства актера с наперед усвоенной им подлинной сущностью учения Станиславского, на основе которого художник сцены может плодотворно развивать средства своей сценической выразительности.

В‑четвертых, стремление к тому, чтобы в основу существования актера, в основу его творчества был положен вдохновенный труд, чтобы труд постоянно пробуждал в художнике сцены вдохновение.

Все это показывает, что доступность театрального искусства — кажущаяся, что истинный артист — тот, кто способен образно, поэтически мыслить, жить и действовать на сцене, кто не только очаровывает нас природным своим обаянием, но и обладает отточенным и филигранным мастерством.

Станиславский мечтал о вдохновенном труде. Я немало уже писал о природе, об источниках, о силе вдохновения, о его роли в искусстве актера — о том, как понимал вдохновение Станиславский. Я думаю, что пришло время сделать ударение на слове «труд», на организующем, творческом значении труда. Мне хочется привести слова Шарля Бодлера, не только гениального поэта, но и тонкого художественного критика, блестящего знатока психологии художественного творчества, слова, удивительным образом созвучные мыслям Станиславского о вдохновенном труде:

{110} «Разгул вовсе не сродни вдохновению. Против этого безобразного предрассудка вполне свидетельствует быстрая раздражительность и слабость некоторых самых выдающихся натур.

Скажем решительно: *вдохновение рождается от ежедневного труда* [курсив мой. — *Ю. З*.]. Эти две, казалось бы, противоположности не больше исключают друг друга, чем все противоположности, составляющие природу. Как голод, как пищеварение, как сон, вдохновение подвластно нам. В мозгу нашем, безусловно, есть небесный механизм, которого, право, не нужно стыдиться, а извлекать из него наибольшую пользу, как врачи извлекают из механизма тела»[[52]](#footnote-53).

«Вдохновение рождается от ежедневного труда» — это только одна половина важной истины. Вдохновение помогает преодолеть любые технические трудности — вот вторая ее половина. И когда начинаешь вдумываться в это единство кажущихся противоположностей — труда и вдохновения, вдохновения и мастерства, — начинаешь понимать, почему Станиславский хотел сделать из актера человека, хотел одухотворить технику, растворить ее в живой жизни человека на сцене. Станиславский говорил, что актер школы «переживания» должен обладать техникой, во много раз превосходящей технику актера любой другой школы, но он хотел, чтобы эта техника не чувствовалась зрителем.

Можно назвать немало актеров, прежде всего мхатовских, у которых так и происходило — жизнь в роли, существование в образе, но я сошлюсь на пример более разительный, потому что это пример искусства, весьма далекого, казалось бы, от естественности и жизнеподобия. Вы никогда не чувствовали мастерства Улановой, не воспринимали его в отрыве от внутреннего содержания роли; духовный смысл, внутренняя эмоциональность образа перекрывали технику ремесла, доведенную у Улановой до совершенства.

Евгений Богратионович Вахтангов в свое время учил нас, что если актер ежедневно и подолгу занимается теми или иными упражнениями, но проделывает их механически, то он успевает несравненно меньше, чем его товарищ, который занимается в день пятьдесят минут, но с полной отдачей, творчески осознавая полезность и необходимость {111} этих занятий, разумность траты — верней, накопления — своих сил. Иначе говоря, в актерском труде всегда необходимы напряжение воли, психическая мобилизованность, живое воображение, то есть элемент вдохновения, которое, повторяю, помогает преодолевать технические трудности.

Станиславский справедливо считал, что большие задачи в искусстве могут быть решены только средствами высокого мастерства. Человек больших страстей, возвышенных и благородных идей, актер-поэт не может быть косноязычным, неловким. Дикция его должна быть чеканна, но не напряженна, речь насыщена яркими интонациями, пластика чиста и музыкальна, потому что игра подлинного актера, по Станиславскому, — это поэзия, переведенная на язык театра. Естественно, что поэтическое начало в самом актере рождает потребность в соответствующих приемах внешней выразительности, высокая техника речи, пластическая воспитанность тела становятся для такого актера необходимостью. Музыка, гармония, заключенные в существе актера, рвутся наружу, требуют от него огромной артистической культуры: в этом и выражается единство формы и содержания, на котором настаивал, к которому стремился Константин Сергеевич, воспитывая в своих учениках стремление к созвучию строя мыслей и чувств и приемов их внешнего выявления. Это сейчас, на расстоянии почти восьми десятилетий, первые чеховские спектакли Художественного театра кажутся кое-кому обытовленными, прозаичными, воплощающими внешнюю сторону жизни — сверчки, колотушки, гроза, пожар. На самом деле они были отмечены тончайшим эстетическим вкусом, а актерская игра в них — отточенностью дикции, музыкальностью речи и жестов.

В биографии Станиславского, если говорить о существенных его требованиях к актеру, не было ничего случайного. Случайно ли в последние годы своей жизни Станиславский все больше внимания обращал на технику игры актеров романтического театра, все решительнее возвращая актеров МХАТ к этой технике, утверждая за ней права некоего общего закона, присущего актерскому творчеству? А как высоко ценил Станиславский закономерности, открытые С. М. Волконским, — его упражнения по движению и жесту, в основе которых — учение Дельсарта! Его речевые упражнения не просто интересовали Станиславского. Константин Сергеевич сплошь и рядом {112} проверял «по Волконскому» поведение актера на сцене и его интонацию. Думаю, что книги Волконского при соответствующей редактуре и комментариях могли бы способствовать верному пониманию требований Станиславского к речи и пластической выразительности актера, могли бы оснастить актера в его работе над собой и над ролью. Почему я говорю о редактуре? Потому что взятые «в лоб» предложения Волконского могут переродиться в свою противоположность. Я помню, как однажды Волконский демонстрировал чтение по своей системе — это выглядело карикатурой, зачеркивало его теоретические соображения и практические советы. Но стоит их вспомнить непредвзято, сопоставить с требованиями Станиславского — и они оживут в своей подлинной ценности.

Мы считаем закономерным, что пианист ежедневно играет упражнения, певец занимается голосом, балерина работает у станка, спортсмен тренируется. Драматический актер, который должен в совершенстве владеть самым сложным инструментом искусства — своим телом, — подчас считает не обязательным работу над собой.

Напомню о некоторых требованиях Константина Сергеевича к внешним выразительным средствам актерской игры, к техническому оснащению актера. Станиславский писал:

«Люди не умеют пользоваться данным им природой физическим аппаратом. Мало того: они не умеют даже содержать его в порядке, не умеют развивать его. Дряблые мышцы, искривленный костяк, неупражненное дыхание — обычные явления в нашей жизни… Но, перенесенные на подмостки, многие из наших внешних недостатков становятся там нетерпимыми. В театре актера разглядывает тысячная толпа в увеличительные стекла бинокля. Это обязывает к тому, чтобы показываемое тело было здорово, красиво, а его движения пластичны и гармоничны»[[53]](#footnote-54).

Станиславский предупреждал нас, что «каждому актеру придется исполнять роли не какой-нибудь одной эпохи, а разных, не какой-нибудь одной, а многих национальностей, возрастов, сословий и проч. Найти нелепый, характерный постав ног, рук и продержать его на протяжении характерной роли комика или бытовой роли легче, чем выправить себе ноги и руки для роли графа или герцога XVIII века, или аристократа XIX века. Вот {113} тут потребуется большая, серьезная, трудная выправка всего тела»[[54]](#footnote-55). Именно поэтому Константин Сергеевич так высоко ценил класс танцев: «… он отлично выправляет руки, ноги, спинной хребет и ставит их на место»; танцы «не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность», «танцы стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они развертывают его, дают ему линию, форму, устремление, полет»[[55]](#footnote-56).

Можно было бы припомнить множество интересных замечаний Константина Сергеевича о сценической пластике — так, он называл кисти рук «глазами тела», — его высокие требования к разработке речевого аппарата, диапазона голоса. И в каждом случае Станиславский связывал поиски внешней выразительности, совершенствование актерского тела, голоса с потребностями внутренними. Мне запомнилась одна его фраза, впрямую связавшая технику с внутренней жизнью актера в образе: «Неправильно поставленный голос мешает правильному переживанию». Оказывается, мало того, что техника необходима для выражения — техника влияет на процесс внутреннего творчества актера (и здесь мы снова ощущаем неразрывное единство труда, мастерства, вдохновения). И как это бывает замечательно, когда актеру подвластно многое, когда он готов к тому, чтобы уже, казалось, всем хорошо известное привести одной только силой своего мастерства к новому качеству, обновить, когда он владеет собой, свободно распоряжается живым материалом своего искусства.

Мне вспоминается удивительный наглядный урок, преподанный нам изумительным мастером классического китайского театра Мэй Лань-фаном. Каждый, вероятно, знает, что в классическом китайском театре все обнаженно условно — это своеобразный балет: пантомима, веками отрабатываемая, подобна классическому балету.

Однажды в Доме актера был вечер, посвященный искусству классического театра Китая. Три китайских актера: сначала «характерный», потом «трагик» и, наконец, Мэй Лань-фан сыграли перед нами одну и ту же сцену. В чем она заключалась, точно не помню, но включала в себя ряд обычных движений: открывание и закрывание несуществующей двери и ряд других действий {114} с несуществующими предметами, которые требуют от актера предельной выразительности.

Когда свою сцену сыграл первый актер, всем нам его игра показалась столь совершенной, что мы не представляли, как же выйдут из положения «трагик» и Мэй Лань-фан. Но вот играет «трагик», и мы понимаем, что совершенству нет предела. Та же самая сцена вдруг приобрела еще большую внутреннюю наполненность, насытилась внешней выразительностью. Восхищению зала не было конца! Что же будет делать Мэй Лань-фан?

И тут произошло нечто, почти не поддающееся описанию: вышел на сцену Мэй Лань-фан (он, как всегда, выступал в женской роли) — и предыдущих актеров как бы не стало, их мастерство показалось грубым. Мэй Лань-фан совершал те же самые действия, проделывал те же самые жесты и переходы, тот же самый пластический и ритмический рисунок с таким одухотворенным совершенством, которое эту простенькую сценку подняло на недосягаемую высоту, придало ей какую-то непостижимую поэтическую прелесть. Техника уже и не вспоминалась, не воспринималась — воспринималось нечто иное: поэзия, выраженная через технику.

Этот вечер в моей памяти вырос в событие, стал откровением и впрямую слился с пониманием значения техники актера Станиславским. Вот такой прозрачной, неощутимой, совершенной техники требовал Константин Сергеевич от *идеального* актера своей школы.

К совершенству в этой области стремятся, как мне кажется, и актеры французского театра с их почти фантастической техникой игры, отработанной при постановках классических пьес, в которых исполнителям приходится играть то графа XVII века, то герцога XVIII века, то аристократа прошлого столетия.

Я вспоминаю не только величественного Мориса Эсканда, с блеском выступавшего в ролях благородных отцов, создавшего на сцене «Комеди Франсэз» возвышенный и скульптурный образ короля Фернандо в корнелевском «Сиде», графическую четкость жеста и удивительный, органом гудящий голос Жана Ионеля в роли Тартюфа, Луи Сенье, умудрившегося сохранить в комической неуклюжести своего Журдена удивительную ловкость, те самые «плавность, широту, кантилену» в жесте, о которых писал Станиславский. Я вспоминаю и Гарпагона Жана Вилара. Искусство этого выдающегося мастера давало великолепный пример абсолютного владения актером {115} своим материалом, медленного, точного и исчерпывающего перевода внутреннего содержания во внешний выразительный прием. Быть может, комические детали в этом образе были традиционны; быть может, в этом заключалось непередаваемое обаяние образа, созданного актером, — но каждая деталь, каждое традиционное решение были доведены Виларом до совершенства, выполнены на пределе виртуозности. Вот Гарпагон лезет в карман за деньгами, задерживает там руку и достает… носовой платок. Разворачивает, встряхивает, сморкается. И все это с точнейшим образом отработанным широким жестом, полным звуком. Мимика ненапудренного и густо намазанного вазелином лица (отчего создается впечатление, что Гарпагон, как говорится, «взмылен») предельно четка — одна «маска» сменяет другую, и по этой смене легко прочесть развитие настроения скупца, его реакцию на окружающее. И действительно превратившиеся в «глаза тела» недоверчивые, цепкие и, несмотря на все это, какие-то бескостные, бессмысленные, отвратительные руки…

Вилару было всегда присуще обостренное чувство стиля, которое можно было реализовать в оформлении, в живой ткани спектакля только при помощи виртуозов-исполнителей. Когда я вспоминаю потрясающую Казарес в роли Марии Тюдор, или самого Вилара в образе философа Гермократа из пьесы Мариво «Торжество любви», или очаровательную Женевьев Паж, не только с достоинством, но и с непередаваемым изяществом носившую аристократические туалеты, не только двигавшуюся, но даже, как казалось, чувствовавшую и мыслившую по канонам той эпохи в пьесе Мариво «Счастливая уловка», — я начинаю с новой остротой ощущать правоту Станиславского, справедливость его требований к мастерству актера. И я еще раз хотел бы в связи с этим напомнить, что «система» Станиславского — это не только стройное учение, но и система упражнений, направленная на всестороннее внутреннее и внешнее совершенствование актерского искусства.

Посредством этих упражнений актер не только развивает свои способности, овладевает техникой своего ремесла: он готовится к энергичной и целеустремленной работе над ролью. Не случайно Станиславский мечтал о том времени, когда ему доведется работать с воспитанным актером: он считал, что такой актер может освоить роль в одну-две недели. И осуществиться мечте Станиславского {116} мешает наша косность, несовершенство актерского аппарата, невоспитанность актера, нетребовательность.

Творчество Станиславского, поворачиваясь каждый раз какой-то иной стороной, от чего-то освобождаясь и непременно приобретая что-то новое, важное, неожиданное, дает пример необычайного, неисчерпаемо изобретательного и богатого умения использовать свою органику.

Константин Сергеевич был великий труженик. Незадолго до своей смерти он поделился с кем-то из своих учеников радостью: «Наконец-то я понимаю, как надо играть Шекспира!» Однажды, придя на репетицию, он вдруг сказал: «Кажется, я наконец-то поставил себе голос», — а ему тогда уже было запрещено выступать на сцене. Во время длительного путешествия в Америку через Атлантический океан Станиславский каждый день работал над голосом, прячась, чтобы не тревожить окружающих, в вентиляционный шкаф.

В дни представлений спектакля «Горе от ума» я гримировался рядом с Константином Сергеевичем, в соседнем с его уборной помещении. Он любил приходить в театр задолго до начала спектакля. Я слышал, как к нему заходил его постоянный костюмер-одевальщик Иван Куприянович Тщедушнов, как помогал он одеваться Станиславскому. Я слышал, как начинал Яков Иванович Гремиславский таинство превращения актера в образ. Я слышал, как перед спектаклем Станиславский распевается, пробует голос перед выходом на сцену. И я понимал, что процесс одевания, гримировки, распевки был для Константина Сергеевича первым этапом ежевечерней артистической работы. Для меня это стало школой, которую актер никогда не кончает, в которой он всегда — простой ученик.

Пора осуществить мечту Станиславского о том, чтобы актер перестал быть в своем деле дилетантом, пора покончить с заблуждением, что, выходя из стен театрального института, актер получает право не работать над собой. Я вспоминаю, как Станиславский обращался к нам, своим ученикам, с предложением составить учебник для зрелых актеров — своего рода сборник сценических задач («актерских гамм и арпеджио», как он их называл), которые помогли бы поднимать и совершенствовать уровень мастерства мхатовских актеров. И у меня такое ощущение, что в осуществление заветов Станиславского весь советский театр должен стать гигантской лабораторией, {117} которая бы стимулировала творческую мысль и активность во всех звеньях нашего искусства и в которой техническое совершенствование происходило бы непрерывно и влияло бы на смежные искусства.

Для этого в той или иной форме надо организовать занятия в театрах по всем разделам внутренней и внешней техники, надо создать в театре определенный творческий режим. Создать творческий режим — это значит изгнать из театра любительщину. Творческий режим — это постоянная тренировка актера, о которой мечтал Станиславский.

Каждый, у кого есть воображение, может себе ясно представить, какие огромные возможности дает постоянная тренировка для актера, для объединения коллектива вокруг проблемы мастерства, для консолидации всех творческих сил нашего театра. Качество актерского исполнения можно сравнить со спортивным достижением: одна десятая, иногда одна сотая секунды решает судьбу рекорда, мирового достижения. Рекорд принадлежит и будет принадлежать одному человеку, но рождается он в настойчивом стремлении многих. Кажется, нельзя плавать и бегать быстрее, прыгать и летать выше, поднимать еще большие тяжести и преодолевать еще большие вершины. Можно — отвечают ученые своими расчетами и спортсмены своими рекордами. Надо только научиться расширять и использовать резервы человеческой выносливости и воли. То же должно произойти и в искусстве театра с помощью организации «мастерских», «лабораторий» по слову, сценическому движению, пению и так далее. Эти мастерские каждому дадут квалифицированную помощь, помогут актеру выработать индивидуальный тренаж, помогут изучить, проанализировать работу каждого актера и театра в целом во всех разделах сценической техники, помогут отыскать и ввести в дело новые творческие резервы. Эта напряженная и необозримая работа может быть выполнена только при условии строжайшего соблюдения всем коллективом актеров театра творческой дисциплины, при условии, если вся деятельность театра будет пронизана этическими принципами Станиславского.

Станиславского и его «систему» нельзя понять вне этики, вне ощущения того, во имя чего существует искусство театра и во имя чего художник существует в искусстве {118} театра. Этика — это совокупность условий, в которых может правильно усваиваться и применяться «система».

Художественный театр был вызван к жизни движением самой действительности и явился знамением времени не только в содержании и форме своего искусства, — он был новаторским и по внутренней сути своей жизни, охватывающей всю сферу внутритеатральных отношений.

Художественный театр возник не только на сцене: он начался в коллективных основах деятельности, в осознании каждым актером, художником, костюмером, капельдинером себя как части целого. И разрабатывая технику актерской игры, Станиславский изучал одновременно театр как искусство коллективное. Отсюда возникли принципы его режиссуры. Отсюда возникла система актерского воспитания по Станиславскому, фундаментом которой и являются творческая дисциплина и высокая внутритеатральная этика.

Важно особенно подчеркнуть, что Станиславский утверждал этику как основу театрального искусства — и сделал этику существенной частью своей философии искусства, своего метода, потому что считал, что она помогает создать атмосферу творческого труда в театре, помогает художнику подняться в своем понимании действительности и в отображении этой действительности до новых высот, до емких поэтических обобщений. В этике Станиславского заключен призыв к творческой сосредоточенности ради создания высокого искусства — к сосредоточенности индивидуальной и, что особенно важно, к сосредоточенности целостного творческого коллектива. И в своем истинном значении метод Станиславского снимает противоречия между искусством коллективным и искусством индивидуальным именно благодаря этике, тем самым решая вопрос о целостном исполнении драматического произведения, о единстве его прочтения всеми участниками создания спектакля.

Станиславский мечтал о театре единомышленников, который складывается и живот не на основе приказа, а на основе студийности, взаимного доверия и единства целей.

Он был беспощаден к себе, к своему театру в требовании отказаться от индивидуализма, от «личного я, мелкого самолюбия» во имя высоких целей. Редко кто мог так безжалостно говорить и писать о себе, как Станиславский, {119} боровшийся против элементов индивидуализма, самовлюбленности.

Станиславский вспоминает, как еще на заре артистической деятельности ему довелось готовить роль Дон-Жуана: «Прямо с постели облачился в костюм Дон-Жуана и прошел перед зеркалом всю роль, обращая особенное внимание на пластику… К слову скажу: я понравился себе в костюме — именно то, что я хотел; фигура получалась красивая, а парижские сапоги прямо бросались в глаза своим изяществом. Должен к стыду своему сознаться, что у меня мелькнула нехорошая, недостойная серьезного артиста мысль. “Что ж, — подумал я, — если роль и не удастся, то по крайней мере я покажу свою красоту, понравлюсь дамам, чего доброго, кто-нибудь и влюбится. Хоть бы этим приятно пощекотать свое самолюбие”. Неприятно, что такие мысли являются у меня, это еще раз доказывает, что я не дошел до чистой любви к искусству»[[56]](#footnote-57). Проходит время, и в феврале 1900 года Станиславский пишет в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко об его размолвках с С. Т. Морозовым слова знаменательные, раскрывающие отношение Константина Сергеевича к театру вообще и к Художественному театру в частности: если «личное я, мелкое самолюбие» победит и разрушит столь блестяще начатое дело, то «я плюну на театр и на искусство и пойду крутить золотую нитку на фабрике. Черт с ним, с таким искусством!»[[57]](#footnote-58) А ведь речь идет о самом бескорыстном из художников театра — о Станиславском, об одном из самых сплоченных за всю историю существования театра творческих коллективов.

Станиславский утверждал «чистую любовь к искусству», утверждал мир, дружбу, единство. «Человек человеку — брат» — эти слова были близки Станиславскому, были его убеждением. И сегодня, когда невозможно себе представить спектакль, составленный из «одиноких одиночек», если воспользоваться словами Элюара, и достижения каждого из нас основываются на достижениях товарища, понятие братства и вместе с тем этика Станиславского приобретают особое значение.

Этика Станиславского утверждает в театре отношения, при которых человек живет доверием к своему другу, товарищу по работе, брату по искусству, где индивидуализм {120} и собственничество изжиты не только формально, но и психологически. Тогда понятие искусства очищается от дешевой погони за оригинальностью, непохожестью, неповторимостью.

У нас бытуют ложные представления о «своем лице» в искусстве. Творческое лицо театра — результат его жизни, итог работы. Часто самоцельные поиски собственного «почерка» приводят к ложной оригинальности, в то время как подлинная индивидуальность — это то, что на русском языке великолепно определяется словом «самобытность». Быть самим собой в искусстве — великое дело. И желание быть самим собой, служить решению общей для всех задачи, желание погрузиться глубоко в творческий процесс целого коллектива вытесняет мелкое желание отличиться. Для этого Станиславский прививал актеру вкус к коллективности, к единству, к слиянию в едином духовном подъеме, об этом он и мечтал, требуя от актера дисциплины и сознательности, воспитывая актерский коллектив на новом уровне требовательности. И выполнить этические заветы Станиславского означает прежде всего воспитать в себе участника коллективного творчества, при котором снимается кажущееся противоречие актерской индивидуальности и целостного искусства театра. В этом утверждении Станиславского заключено больше, чем может показаться на первый взгляд.

Дело в том, что создатель «системы», помогающей актеру «быть», а не «казаться», проникнуть в душу своего героя, создатель русской режиссуры, один из зачинателей профессии, объединяющей актеров в гармоничный ансамбль, включающий каждого в единое целое спектакля, стремился достичь в искусстве театра ту великую цель, к которой десятилетиями — на протяжении всего XIX века — тяготела русская литература. Как проникнуть в душу человека и исследовать ее не саму по себе, а под углом зрения общественным, как поднять человека к высотам духа — разве не об этом писал, не к этому стремился Пушкин в своих «Повестях Белкина» и «Медном всаднике», Гоголь — в «Шинели» и «Записках сумасшедшего», Тургенев — в «Записках охотника», Чернышевский — в «Что делать?». Разве не это было внутренним двигателем творчества Достоевского — от «Бедных людей» и до «Братьев Карамазовых», Толстого — в романах «Война и мир», «Воскресение», Чехова — в каждом из его рассказов, в каждой его пьесе? И Станиславский мог совершить свой великий подвиг в искусстве только потому, {121} что, создавая новый театр, держал в руках незримую нить, связывающую его с величайшими традициями русской литературы, русской культуры. Станиславский внес в искусство дух исследований, экспериментаторское напало — в результате чего и возникла знаменитая его «система», — но исследовал он прежде всего то, что прошло перед его глазами, то, что составило основу его интеллектуальной, духовной жизни, что вливалось в сокровищницу его знаний, эстетического опыта со страниц книг, с живописных полотен, со сцены театра.

Художественный театр стал рубежом, на котором возник новый театр, потому прежде всего, что он впервые приобщил сцену к большой русской литературе, поднял ее до уровня творчества Толстого, Достоевского, Чехова, Горького. И смысл «системы» Станиславского заключается в переведении театра в другую эстетическую, жизненную категорию, чем он был прежде. Театр приобрел власть над умами, стал жить в унисон со временем; театр стал необходим сотням и тысячам людей. И здесь уместно вспомнить замечательные слова Дидро, которые по справедливости можно отнести к Станиславскому, к его деятельности, чтобы раскрыть ее преемственность по отношению к предшественникам, ее провидчество по отношению к потомкам: «Настоящее — это неделимая точка, разделяющая на две части длину бесконечной линии. Нельзя оставаться в этой точке и тихо подвигаться вместе с ней, не озираясь назад или не заглядывая вперед. Чем дальше человек оглядывается назад и чем дальше он заглядывает вперед, тем он больше»[[58]](#footnote-59). Величие Станиславского в том и состоит, что в искусстве театра он соединил великие традиции предшественников с беспокойными поисками потомков; Константин Сергеевич тем «дальше заглянул вперед», чем дальше «оглянулся назад». И это естественно. Ведь говорил же он, что нет нашего «сейчас», но есть движение из «вчера» в «завтра». Участие художника в этом движении Станиславский считал смыслом нашего творчества. Поэтому при создании своей «системы» Константин Сергеевич ощущал настоящую необходимость опереться на передовые традиции демократического искусства прошлого.

{122} В самый разгар своей работы над «системой», как свидетельствует Л. Я. Гуревич, Станиславский с большим интересом изучал высказывания о театре, принадлежащие перу отечественных и зарубежных авторов: Шекспиру, Мольеру, знаменитому итальянскому актеру Луиджи Риккобони. «Он полюбил также и Риккобони-сына, Франческо Риккобони, и его труд “L’art du théâtre” — с доказательством того, что актер не должен полагаться на свое вдохновение и выступать на сцене в роли импровизатора, что он должен работать и работать. С величайшим вниманием вникал он в тонкие противоречия и скрывающиеся за ними верные мысли Дидро… с увлечением читал выдержки из размышлений умного реалиста Ифланда и горячие страницы Тальма»[[59]](#footnote-60). Но чаще всего, конечно, он обращался к искусству Щепкина, Мочалова, Пушкина, Гоголя и Островского, суммируя весь опыт русского театрального искусства, собирая воедино драгоценное наследие корифеев русской драматургии и сцены.

Для Станиславского его «вчера» — это вся многогранность, все богатство русской культуры. «Система» Станиславского — это квинтэссенция теории, педагогики, это осмысление практики русского национального театра. Именно поэтому под многими мыслями Станиславского, под многими положениями его «системы» могли бы стоять имена Щепкина, Пушкина, Гоголя, Островского, Толстого, русских революционных демократов. Как верно отмечает Н. Я. Берковский, принятое как основополагающий принцип искусства Художественного театра «движение сквозь текст» пьесы «в сторону действительности в разных ее сферах, в сторону действенных сил, подсказавших и внушивших этот текст, отчасти напоминает метод классической русской критики, тоже реальной»[[60]](#footnote-61).

Станиславский интересовался воспоминаниями С. П. Соловьева, А. И. Шуберт, А. А. Нильского, А. Н. Серова, Т. П. Пассек, В. И. Панаева, критическими статьями Н. С. Тихонравова и А. А. Ярцева об искусстве Михаила Семеновича Щепкина, сведениями о его занятиях с учениками, указаниями на принципы, которым подчинялось его творчество. «Все, что касается Щепкина, — писал Станиславский в 1913 году Л. Я. Гуревич, — мне сейчас {123} очень нужно, так как я подробно разбираю его словесные советы»[[61]](#footnote-62). Станиславский не мог не отозваться с восторгом, как на требование единомышленника, союзника в искусстве, на известную мысль Щепкина, высказанную им в письме к А. И. Шуберт от 22 ноября 1854 года: «В душу роли проникайте, в самые тайники сердца человеческого…» Он считал себя наследником Щепкина и признавался в своих записках, что хочет Щепкина «восстановить и продолжить». Он учился у Щепкина прежде всего реализму и высокому нравственному потенциалу творчества — учился, не рабски усваивая уроки великого актера, но пропуская их сквозь призму поисков современного искусства, сквозь фильтр исканий Художественного театра и своего любимого драматурга — Чехова. На десятилетнем юбилее МХТ Станиславский особо подчеркнул неразрывность звеньев этой цепи: «Щепкин, Чехов и наш театр, — сказал в своей речи Константин Сергеевич, — слились в общем стремлении к художественной простоте и к сценической правде»[[62]](#footnote-63).

Громадную роль в становлении творческой личности Станиславского, в возникновении его «системы», деятельности Художественного театра сыграл Пушкин. «Пушкин помог ему [Станиславскому. — *Ю. З*.] коснуться величайших психологических глубин, — пишет П. А. Марков, — к Пушкину он возвращался постоянно; пушкинские формулировки искусства театра помогли ему формулировать и свои воззрения на искусство актера — вернее, стали исходной точкой его теоретических воззрений. Под конец жизни, уже не выступая на сцене, но продолжая тщательно работать над собой, над голосом, он читал монологи Фамусова и Отелло, но Пушкина читать не решался. Он говорил: “Как читать Шекспира — я теперь понял, но как читать Пушкина — не знаю”»[[63]](#footnote-64).

Это признание Станиславского необычайно красноречиво: на протяжении всей своей жизни он «общался» с Пушкиным, строил свое творчество «по Пушкину» — разве не пушкинское начало осветило первенца Художественного театра, знаменитую постановку «Царя Федора Иоанновича»? Разве в первые два сезона Общества искусства и литературы Станиславский не создал образы Барона в «Скупом рыцаре» и Дон Гуана в «Каменном госте»? Разве роль Сальери, в которой, по мнению очевидцев {124} и знатоков, Станиславский связал единой нитью двух гениев — Пушкина и Достоевского, не подтверждает мысль Маркова о том, что именно Пушкин помог Станиславскому «коснуться величайших психологических глубин»?

А разве не перекликается со взглядами Гоголя на театр вера Станиславского в то, что верно схваченная по мысли и логике действия роль, верное существование в ней, создающее многообразную полноту жизни в образе, целостность ее и удаленность от примитивного истолкования текста, обязательно рождают в актере живое чувство, делают творчество сиюминутным. Вот необычайно важная мысль Гоголя, которую Константин Сергеевич приводит в одном из своих исследований работы актера над ролью: «Актеры слишком хорошо знают пьесу, надо уметь ее забыть»[[64]](#footnote-65). Когда Станиславский искал слово для обозначения сквозного действия, он определял это понятие как «главный толчок», «лейтмотив», «гвоздь роли» — последнее выражение ему подсказано Гоголем. Станиславский ссылается при этом на гоголевское «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», где Гоголь пишет: «Умный актер… должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове», — и, как бы продолжая Гоголя, утверждает, что артист этот «гвоздь» «должен вбить в свою голову, прежде чем выходить на сцену»[[65]](#footnote-66).

Не менее интересны совпадения мыслей Гоголя и Станиславского о режиссуре. Разве не о режиссуре «по Станиславскому» мечтает Гоголь, когда создает удивительное слово «хоровождь», которым обозначает дело и обязанность постановщика спектакля? Он обнаруживает глубокое и провидческое понимание первейшей задачи режиссуры — создание творческого единства спектакля. Когда-то Гоголь писал о театре: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою» — о значении целостности драматического представления лучше, пожалуй, не сказать и самому Станиславскому. Ведь не случайно, как свидетельствует современник, если на первых репетициях «Ревизора» актеры «растаскивали» пьесу по {125} ролям, то Гоголь читал ее целостно, как режиссер, как мог бы ее прочесть Станиславский.

Очень любопытно обратить внимание и на следующее совпадение. Известно, какое огромное значение придавал Станиславский глубокому прочтению, верному истолкованию, художественной трактовке драматургического произведения. Он считал, что режиссер во главе коллектива актеров способен дать новую жизнь старому произведению, вернуть слабую пьесу действительности и прочитать ее на новом уровне глубины и художественного такта. Вспомним, что говорит по этому поводу Гоголь: «Можно все пьесы сделать вновь свежими, новыми, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить, как следует, на сцену. Это вздор, будто они устарели и публика потеряла к ним вкус… Не попотчивай ее сами же писатели своими гнилыми мелодрамами, она бы не почувствовала бы к ним вкуса и не потребовала бы их. Возьми самую заиграннейшую пьесу и поставь ее, как нужно, та же публика повалит толпою. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее наисовременнейшего водителя. Но нужно, чтобы такая постановка произведена была действительно и вполне художественно…»[[66]](#footnote-67)

В своей творческой практике, в своей «системе» Станиславский развивал и совершенствовал и те открытия, те идеи русской национальной театральной школы, которые нашли выражение в статьях и высказываниях о театре Александра Николаевича Островского. С Островским Станиславского связывает прежде всего высокое представление о назначении театрального искусства, воспитателя зрителя и исследователя действительности, стремление, обратиться к самым широким кругам демократического зрителя. Вместе с тем Станиславский понимал созвучно Островскому взаимоотношение властных сил, влияющих на театр, составляющих его основу: действительности, пьесы, спектакля и зрителя. Единство искусства и жизни, спектакля и пьесы, создателей и участников спектакля, единство и взаимопонимание между сценой и зрительным залом — стремление к этому было положено Станиславским в основу его системы воспитания актера, в основу всего педагогического процесса — от первых этюдов до самостоятельной работы актера над ролью.

{126} В этих поисках Константин Сергеевич находил в Островском союзника.

Островский вставал на защиту прав драматурга, обрушивался на актеров типа В. Самойлова, утверждавшего, что «пьесы — это канва, которую мы [актеры. — *Ю. З*.] вышиваем бриллиантами», высмеивавшего Малый театр, где «пьесу играют — точно обедню служат». «Эта насмешка есть лучшая похвала московскому исполнению серьезных пьес», — писал Островский. Он считал, что «1) для достижения полного эффекта данным драматическим произведением все артистические силы исполнителей сводятся к единству; 2) предоставляется каждому таланту та именно доля участия, какая требуется для того, чтобы произвести цельное впечатление; 3) наблюдается, чтобы каждый артист давал ни больше ни меньше того, что требуется его ролью по отношению к целому»[[67]](#footnote-68). Островский требовал — и Станиславский с ним абсолютно согласен, — чтобы труппа была «слажена, сплочена, однородна», в результате этого была бы способна «разыграть изящное драматическое произведение сообразно его художественному достоинству, то есть докончить, воплотить данные автором характеры и положения, возвратить опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы»[[68]](#footnote-69). Да, Художественный театр — таково мнение наиболее глубоких критиков, освещавших его спектакли с первых дней существования, — «доканчивал», «воплощал данные автором характеры», «возвращал опять в жизнь извлеченные автором из жизни идеалы», как это было в мхатовских постановках пьес Островского — «На всякого, мудреца довольно простоты» и, конечно же, в незабываемом, гениальном истолковании «Горячего сердца».

Не буду говорить об огромном влиянии на Художественный театр творчества Чехова и Горького — это вещь очевидная: на занавесе Художественного театра реет чайка, театр, созданный Станиславским и Немировичем-Данченко, носит имя великого пролетарского писателя. Я обращу внимание на близость исканий Станиславского могучему искусству Льва Толстого.

Вероятно, не случайно, как уже было отмечено, Художественный театр делал первые шаги в то самые годы, когда в журнальных книжках начали печатать последний из великих романов Толстого — «Воскресение». С {127} Толстым Станиславского сближало эпическое отношение к жизни: умение открыть в ней всю нерастраченную красоту, могущество, способность взглянуть на человека взглядом беспристрастным, иногда жестким, но возвышающим его над ним самим, над правдой частного факта; наконец — стремление, не теряя интереса к частностям, к отдельным фактам, охватить цельный процесс жизни в его решающем движении, желание, говоря словами Станиславского, передать «течение жизни на сцене». Толстой дал Станиславскому и его соратникам возможность возвыситься до целостного понимания человека, до ощущения непрерывности хода истории, до могучей и неодолимой веры в человека и его будущее.

«Система» Станиславского суммирует и развивает весь культурный опыт, накопленный русской общественной, литературной, художественной мыслью на протяжении длительного периода времени. Именно поэтому Станиславский и его «система» стоят в ряду явлений по только театральных, художественных, но и в ряду важнейших явлений духовной жизни русского общества XIX и XX столетий, в ряду величайших достижений творческой мысли человечества.

Не следует забывать, однако, что, подводя итоги, Станиславский бросал в почву зерна будущего, заботливо выращивал ростки новой жизни, нового искусства. Гений великого артиста, мыслителя-ученого поднял Станиславского, на гребень революционного мировоззрения, связал его накрепко с передовой общественной жизнью его времени, естественно и органично привел Станиславского в советскую действительность.

Величие гения Станиславского заключается в том, что он понял: 1917 год — это рубеж в истории человечества, это начало новой жизни. В беседах с нами Константин Сергеевич говорил о прошлом, о том, что осталось за пределами новой, советской действительности, как о безнадежно стареющем, неизбежно гибнущем, как об обреченном. Он говорил о нашем времени как о великом начале настоящей истории человечества, которому суждено построить справедливую, прекрасную жизнь, дать человеческой личности возможность гармонического развития, когда музыка, гармония станут основой жизненного ритма и слово «красота» обретет всю многогранность и полноту смысла.

Станиславский все время думал о завтрашнем дне театра, который был для него реальностью. Он видел, {128} как человечество развивается, и понимал, как должно идти это развитие. Много лет назад он писал:

«Нашему поколению не дожить до того времени, которое ясно мерещится. Оно близко. Придет пора, когда люди будут работать на других основаниях, столько, сколько нужно для нормальных человеческих потребностей, а не для капиталистических излишеств. Тогда природные богатства земли распределятся правильно, падут другие поводы для войны и для самоуничтожения… Человечество должно готовиться к этой счастливой жизни…»[[69]](#footnote-70)

Станиславский принял и понял революцию. Ведь он всегда был устремлен к своему народу, ему служил. Только цензурные ограничения, полицейские препоны помешали Станиславскому и Немировичу-Данченко сохранить название «Художественно-общедоступный». Но и без этого Художественный театр был обращен ко всем, по существу своему всегда народен: это было и тогда, когда мхатовцы обращались к драматургии Чехова и Горького, Ибсена и Гауптмана; и тогда, когда революционный порыв масс получил свое отражение в постановках пьес советских драматургов. Гениальным предвидением звучат поэтому слова Станиславского о том, что театра, оторванного от народа, не может и не должно существовать.

В 1917 году, сразу после революции, Константин Сергеевич выступил на концерте после собрания легковых и ломовых извозчиков в чайной на Таганской площади. А. П. Зуева, которая участвовала в этом концерте, вспоминает:

«Константин Сергеевич читал отрывок из “Горя от ума”. Зрители того времени — не зрители сегодняшнего дня: они не знали Грибоедова, и монолог Фамусова, блестяще прочитанный Константином Сергеевичем, не сразу дошел до них… Заметил это со свойственной ему чуткостью и Константин Сергеевич. Возвращаясь, он был очень расстроен, говорил, что народ не может не понимать этого произведения, что, очевидно, он читал плохо, и, сколько мы ни старались успокоить его, ничего не помогало. “Надо над собой еще работать, работать и работать, чтобы народ меня понимал”, — уныло повторял он. “Высшая награда для актера — это когда он сможет захватить своими переживаниями любую аудиторию, а для этого нужна необычайная правдивость и искренность {129} передачи, и если в чайной меня не поняли, то виноват я”».

В этих словах заключается громадный урок для всех нас — урок веры в зрителя, осознания долга художника перед ним, уважения к народной аудитории, страстного стремления служить своим искусством народу.

Станиславский глубочайшим образом верил в человека, в красоту и мощь его духовной природы, в то, что человечество, последовательно преодолевая в себе все косное, консервативное, раскроется в новом духовном богатстве. Станиславский верил в человечество завтрашнего дня, верил, что искусство призвано развивать и множить духовные силы людей. И пусть его вера порой звучала неконкретно, подчас была наивной, но сегодня, вспоминая репетиции Станиславского, беседы с ним, отдельные высказывания, отчетливо понимаешь, каким истинно советским художником был этот великий реформатор сцены, как созвучны и близки оказались его идеалы идеалам зарождающегося искусства советского театра.

Когда Станиславский определял задачу театрального искусства как раскрытие «жизни человеческого духа», он подразумевал под этим все богатство взаимосвязей, которыми соединены между собой люди, события, времена, пространства, история, прошлое, современное, грядущее. Станиславский был не только гуманистом — своим искусством, своим учением, самой своей личностью он утверждал просветленный, оптимистический гуманизм, способствующий революционному преобразованию жизни. Рядом со Станиславским поэтому мне всегда хочется поставить Павлова, Мичурина, Макаренко — трех великих преобразователей жизни, экспериментаторов, новаторов, созидателей нового: новой науки, новой культуры, новой жизни; трех великих патриотов, свято и до конца служивших своей Родине.

В «Моцарте и Сальери» Пушкин говорит: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Гений — это созидание, мир; злодейство — это разрушение, война. Станиславский был светлым гением, всем своим существом, всем своим творчеством он отрицал войну, утверждал мир как залог расцвета духовной красоты человека и человечества. Станиславский считал, что искусство сближает народы, что театр несет людям «пальмовую ветвь мира», приглашая их к соучастию, к рождению коллективных страстей и мыслей, к единению в порыве любви к добру и ненависти ко злу, что театральное искусство {130} родилось из потребности людей к общению, к взаимному познанию, к взаимопониманию. Станиславский верил, что в самом акте творчества, в самой природе искусства театра лежит утверждение союза художника с аудиторией, содружества зрителей, сближенных искусством.

Как известно, книга «Моя жизнь в искусстве» впервые была напечатана в Америке, непосредственно после триумфальных гастролей Художественного театра. Искусство Художественного театра с огромной силой прозвучало на весь мир — Станиславского во всем этом интересовала не шумиха внешнего триумфа. Он радовался успеху своего театра как доказательству торжества идей русского прогрессивного реалистического искусства. Он согласился отдать свою книгу американским издателям, считая, что появление этой книги на английском языке, в Америке, сыграет свою роль в очищении мирового театрального искусства от искусства продажного, загнивающего, от искусства, работающего на потребу низменным инстинктам, в угоду бизнесу, будет способствовать моральному подъему и росту авторитета гуманистического искусства, выступающего за преобразование, преображение жизни.

Известно, что Станиславскому предлагали в Америке огромные деньги, уговаривая навсегда там остаться. Его убеждали не возвращаться в Советский Союз, в «страну варваров», где литература, искусство, театр якобы обречены на неизбежную гибель. Станиславский вернулся на Родину с глазами, как бы открывшимися на истинный смысл событий, происходящих в России. Жизнь была трудная, неустроенная, холодная и голодная — за границей оставался мир ярких впечатлений, довольство, изобилие. А Станиславский говорил: будущее человечества — здесь, у нас!

Это были не просто «красивые слова», и приводятся они вовсе не с целью патетического славословия Станиславскому.

Они раскрывают действительное содержание искусства Станиславского, его идей, жизненных и творческих, слитых в неразрывное единство. Вне этих идей, вне этого содержания, вне гуманистической философии, вне патриотизма и интернационализма Станиславского невозможно понять его намерения, его методологию — его «систему».

Станиславский был воинствующим гуманистом, понимающим искусство как средство воспитания нового, сильного, {131} чистого, творчески целеустремленного поколения, как силу, направленную на благо Родины, народа, всего человечества. Он и остается для нас жизнеутверждающим художником, устремленным в светлый завтрашний день человечества.

Где бы я ни бывал, везде я с радостью видел, какое великое влияние оказывает учение Станиславского, его «система» на развитие и творчество театра различных стран.

В каждой стране находятся люди, с поразительной увлеченностью изучающие Станиславского, готовые кое в чем с ним поспорить во имя органичного усвоения национальной театральной системой его учения. Но находятся и такие актеры, режиссеры, которые весьма своеобразно, чтобы не сказать — извращенно, понимают «систему». Они рассматривают Станиславского как мелочного режиссера, как скрупулезного художника-психолога, который в своем творчестве этим камерным, утонченным, натуралистическим психологизмом и ограничивался, к нему и призывал. В представлении этих людей Станиславский становится сторонником Фрейда, сближается с Достоевским, взятым в самых его болезненных и слабых сторонах, превращается в знатока тайных свойств человеческой души, зовущего актеров погрузиться в темные и манящие ее глубины. Они представляют игру по «системе» каким-то кликушеством, не знающим удержу «душевным натурализмом», так часто дающим о себе знать на сценах театров Скандинавских стран, Англии, Америки. Конечно, невозможно согласиться с тем, что Станиславский превращается усилиями этих людей в какого-то печального гения, тревожного, обеспокоенного, болезненно чуткого ко всему горестному, странному, патологическому.

Нет, Станиславский был гением светлым и радостным, иначе он не смог бы так глубоко, так совершенно понимать новую, социалистическую действительность. Я помню, большая группа молодых актеров МХАТ репетировала современную советскую пьесу. Пришло время познакомить со сделанным Станиславского. Молодежь отправилась в особняк в Леонтьевском переулке с некоторой настороженностью — вдруг Станиславский не поймет современную пьесу? Они вышли после репетиции, проведенной перед Станиславским, после разговора с ним буквально с перевернутой душой: он такое сказал! он так все понимает! куда уж нам до него! В этом и была {132} гениальность и современность Станиславского, который существовал не на уровне знания мелких примет нового быта, а на уровне понимания общих черт и задач времени.

Станиславский принял революцию, хотя он не ожидал, что процесс преобразования будет столь глубоким, долгим и нелегким. Станиславский принял революцию и понял, что ему «по дороге» с большевиками, принесшими в мир грандиозные перемены. Станиславский с необыкновенным уважением относился к Ленину, к партии большевиков.

Владимир Ильич Ленин говорил: «Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры… На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»[[70]](#footnote-71). В этих ленинских словах звучит все то, что так близко Станиславскому, то, о чем мы должны помнить и сегодня.

Станиславский боролся за целеустремленное искусство художественных обобщений. Художник, наполняя образ типической правдой, раскрывает сущность реальных процессов жизни, сущность нового, каким оно является нам сегодня и каким будет завтра, то есть отражает сущность социально-исторического явления в его революционном развитии.

Только тогда, когда мы до мельчайших черточек будем знать наших современников, их мысли, чувства, дела, когда мы будем глубоко и естественно жить интересами нашего народа, мы сможем показать жизнь в ее революционном развитии. Только тогда мы сумеем сочетать конкретность художественного изображения с задачей идейного воспитания трудящихся в духе коммунизма. Станиславский учил не проходить мимо вопросов каждодневной жизни, включать живые и непосредственные наблюдения в орбиту искусства, но указывал, что цель театра — отражение реального жизненного процесса, {133} потому что «нет нашего “сейчас”, есть движение из “вчера” в “завтра”».

Станиславский сегодня с нами, потому что он был реалистом, рассматривая искусство театра как силу, способную влиять на жизнь, помогать преобразованию человека, жизни. Идея преобразования жизни не была для Станиславского чем-то внешним — она была сжигавшей его внутренней страстью.

Это к Станиславскому, к его искусству, к его учению можно по справедливости отнести слова Чехова: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными… имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение… Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас… Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником»[[71]](#footnote-72).

Все, что сделал в искусстве Станиславский, все, о чем он мечтал и чему учил нас, своих учеников, — одним словом, все то, что отлилось в строки его книг, в положения его «системы», — все это зовет и учит нас изображать жизнь «такой, какая она есть» и вместе с тем чувствовать, указывать на «жизнь, какая должна быть». И я уверен: в театре нет иного пути к искусству социалистического реализма.

Только сейчас, на расстоянии времени, когда можно воспринимать творчество Станиславского как целостное явление, мы начинаем понимать его вклад в искусство театра, осознавать все значение «системы». Его учение, споры о нем, двигающие вперед искусство нашего театра, книги, написанные о нем, о «системе», книги, написанные его оппонентами и учениками в опровержение и в развитие принципов, им выдвинутых и обоснованных, спектакли и роли, созданные «по Станиславскому» и «вопреки Станиславскому», зрительские аудитории, взволнованные {134} встречами с подлинным искусством — десятки, тысячи, сотни тысяч людей, — все это грани того огромного, что входит в историю русской национальной культуры, в историю советской и, наконец, мировой культуры под именем — Станиславский.

Я пытался объяснить мое понимание величия Станиславского-художника, своим искусством в большой мере решившего на поворотном и ответственном этапе судьбу русского, советского и мирового театра. Но есть еще одно обстоятельство, без раскрытия которого мой портрет Станиславского будет неполон. Станиславский жил вместе со своим временем. Станиславский понимал, что искусство и его осмысление с точки зрения науки есть живой и неостановимый, объективно протекающий процесс.

Что бы ни делал Станиславский, чтобы бы он ни играл и ни ставил, о чем бы ни говорил, ни писал, он ощущал жизнь, равнялся по ней, угадывая ее движение, порой опережая его. Он проникал в жизнь и в сердце зрителя, создавая «Синюю птицу», «Горячее сердце», «Бронепоезд 14‑69», он чутко откликался на запросы людей, он им верил и свободно, вольно, созвучно жизни творил свои спектакли, свои роли. Именно потому, что его работы своей недостижимой глубиной, художественным совершенством были полным отзывом жизни и зрителю, он угадывал *завтра*, как бы видел перед собой тех, кто придет в театр через десятилетия. Он прекрасно выразил это в замечательных словах, которые, к сожалению, цитируются гораздо реже, чем его общеизвестные высказывания и методические формулы:

«Если руководители думают, что однажды и навсегда поняли свой путь театра, если они не движутся вперед в ритме текущей жизни и не меняются в своих внешних приспособлениях, держась за единое, хотя и тоже вечно движущееся, но в то же время неизменное ядро жизни, то есть любовь к человеку, — они не могут создать театра — слугу своего отечества, театра значения векового, театра эпохи, участвующего в созидании всей жизни своей современности»[[72]](#footnote-73).

Мы видим, что Станиславский не отрывает творческий процесс от жизни, не отрывает, не умерщвляет отрывом от жизни и разработанную им методологию. «Система» {135} Станиславского должна эволюционировать, она тоже есть процесс, зависящий от развития жизни.

Так оно и было: в поисках наиболее эффективного, глубокого и человечного искусства Станиславский непрерывно развивал и видоизменял свою «систему», содействовал движению вперед учения о психотехнике актера. Константин Сергеевич на протяжении всей своей жизни непрерывно менял метод работы с актером — иначе и быть не могло: менялась сама жизнь.

Таков уж был Станиславский, которого Горький назвал «великим мятежником», М. Ф. Андреева — «мятущейся душой», Г. Н. Федотова — «беспокойным художником».

Мне хочется процитировать строки из двух писем: Немировича-Данченко к Станиславскому и Станиславского в Правление Московского Художественного театра, относящихся к 1910 году.

Немирович-Данченко — Станиславскому:

«Сборы у нас блестящие.

Спектакли идут стройно.

Вы — как актер — на зените Вашей славы…

Чего бы, кажется, желать еще?»

Станиславский — Правлению МХТ:

«Пусть я увлекаюсь, но в этом моя сила. Пусть я ошибаюсь, это единственный способ, чтоб идти вперед!.. Мне верится, что очень скоро я найду то простое слово, которое поймут все и которое поможет театру найти то главное, что будет служить ему верным компасом на многие годы»[[73]](#footnote-74).

Станиславский нашел такое «простое слово», которое может служить театру «верным компасом на многие годы» — он создал свою «систему». Можно повторить вслед за Немировичем: «Чего бы, кажется, желать еще?» И тут мне хочется привести слова Георгия Товстоногова, который в своей книге «Круг мыслей» пишет о Станиславском: «Получив мировую славу, он написал книгу “Моя жизнь в искусстве”, в которой тщательно и сурово перечислил и проанализировал все свои ошибки. А не победы. Ну кто сейчас так рискнет? Прожив три четверти века, открыв новую главу истории мирового театра, воспитав плеяду изумительных артистов и, наконец, создав знаменитую систему, он на старости лет пришел {136} к выводу, что все сделанное им за полвека совсем не итог, а только начало пути. И, уже отягощенный болезнями и годами, он набрал учеников и начал все сызнова. Да, Станиславский — высокий образец человека, вечно ищущего, никогда не успокаивающегося, беспрестанно движущегося вперед»[[74]](#footnote-75). К этой прекрасной и тонкой характеристике Станиславского-художника я, двенадцать лет проработавший в Художественном театре под его непосредственным руководством, хочу добавить следующее: когда я занимался со Станиславским, всегда казалось, что участвуешь в непрестанном обновлении, в бесконечном возвращении к основам, в пересмотре давно известных вещей на новом, неизмеримо возросшем и непрерывно возрастающем уровне.

В свете всего только что сказанного мне кажется чрезвычайно важно каждый раз возвращаться к Станиславскому и его «системе» как бы на новом уровне нашей зрелости, нашего миропонимания и понимания искусства: ведь мы живем и меняемся вместе с жизнью. Мы обогащаемся практическим опытом, который рано или поздно требует от нас пересмотреть основы нашего творчества и наши приемы. Мы обогащаемся теоретически, учитывая те или иные научные открытия, которые могут быть использованы в науке о театре, в театральной практике актера и режиссера. Мы вынуждены постоянно учитывать изменения, происходящие в психологии, в самом типе актера и зрителя.

Сколько бы мы ни называли кино и телевидение опасными соперниками, конкурентами театра, именно они приводят в каждый город, каждую деревню, в каждый дом искусство высочайшего профессионального уровня (конечно, дело не обходится без огорчительных исключений), учат зрителей разбираться в секретах искусства, неизмеримо поднимают их требования к театру, тем самым способствуют подъему театрального искусства.

В театр приходит новый, вчера еще незнакомый нам зритель — мы должны понять его новые черты, его сегодняшние запросы, стремиться на них ответить. В театр приходит и новый актер. Борис Евгеньевич Захава прекрасно передал в своей книге о нашей общей театральной молодости то ощущение, с каким мы часто выходили на сцену: перед нами — черный провал пропасти, пугающее {137} собрание равнодушных, страшных нам людей. Современный молодой актер стал смелым, он не ощущает себя во время спектакля на краю пропасти — он свободен, вольно себя чувствует на сцене, трезв, недоверчив, критически настроен. И, разумеется, мы не можем не считаться с этими переменами в психологии молодых актеров: они требуют от нас новых приемов, верного представления о не раскрытых еще возможностях «системы» Станиславского, постоянного ощущения себя в непосредственном контакте с изменяющейся жизнью. Эти перемены требуют от нас прежде всего смелости и самостоятельности.

У нас как-то привилось мнение, что Станиславский, так много внимания уделявший школе, так часто задумывавшийся о судьбе своего артистического наследия, своей «системы», не воспитал себе наследника, своего рода «второго Станиславского», который бы соблюдал принципы, им открытые и утвержденные в искусстве Художественного театра, в чистоте и неприкосновенности. Ничего «второго» не бывает: бывает или жалкое, бессильное эпигонство, или открытие нового на основе усвоения, развития старого.

Возьмите Вахтангова. Он ничего не ставил в самом Художественном театре и сравнительно мало — в Первой студии МХТ. Он был верным учеником Станиславского, но пошел своим путем, потому что ученичество подлинно талантливого человека не может быть повторением пройденного, открытием уже открытого. Вахтангов — это «дитя» Станиславского, но он не мог долго ходить «под Станиславским» — он ушел на волю, дал своеобразную и вольную интерпретацию открытиям своего учителя. Надо полагать, что Станиславский потому так и ценил Евгения Богратионовича, что чувствовал в нем самостоятельность, порыв к новому, оригинальность дарования и своеобразие мышления.

После премьеры «Потопа» Станиславский назвал Вахтангова в своем письме к нему «первым плодом нашего обновленного искусства». В этих словах и признание Евгения Богратионовича «своим» и указание на новизну поисков Вахтангова, выразившихся в постановке пьесы Бергера. Вахтангов так и действовал в дальнейшем — он «брал» от Станиславского «свое», ему, Вахтангову, близкое, пользовался уроками учителя с изумительной гибкостью, часто шел «от противного». И это было вполне естественно: настоящий художник всегда несет искусство {138} в себе и, сохраняя свою индивидуальность, никогда не присвоит, не позаимствует то, что может быть и хорошо, даже великолепно, но ему чуждо, его натуре противопоказано. Поэтому искусство Вахтангова не похоже на искусство Станиславского — каждый значителен сам по себе, хотя от Станиславского к Вахтангову тянется нить преемственности.

Не будь Станиславского, иначе, вероятно, развивалось бы творчество Мейерхольда, Брехта, иначе проявился бы талант Жана Вилара, что-то по-другому пошло бы в творчестве Питера Брука и Джорджо Стрелера. Но разве все эти режиссеры, разве выдающиеся актеры, так многим обязанные создателю Художественного театра и «системы», потеряли от этого свою самостоятельность в искусстве, стали удручающе похожи друг на друга? Нет, конечно. Потому что для каждого талантливого человека, самостоятельно и свободно мыслящего в искусстве, как об этом пишет Г. Товстоногов, «Станиславский обыкновенный гений и необыкновенный человек. Человек! А не святой апостол»[[75]](#footnote-76). И кажется мне, что пуще всего боялся превращения Станиславского в «святого апостола», «системы» — в «священное писание» сам Станиславский.

Я Помню, как гневно говорил Константин Сергеевич о том, во что превращается «система» в недобросовестных, а иногда в добросовестных, но неумелых и неумных руках, как он повторял и повторял, что каждый художник должен взять от «системы» то, что ему нужно, то, что поддерживает его в определенном тонусе творческой молодости и силы, ясности и мудрости.

Быть учеником Станиславского вовсе не означает копировать его приемы, затверживать сформулированные им правила. Надо вместе с ним и вослед ему бороться за вдохновенное, преобразующее жизнь искусство, за высокий реализм, противостоящий реализму мелкому, бездуховному. Быть учеником Станиславского — значит служить искусству, насыщенному верой в человека.

Я вспоминаю последние годы жизни Станиславского. С каким горьким чувством провел он их! Он уходил из жизни с ощущением почти что напрасности своего жизненного подвига, всего того, что он сделал в искусстве, открыл, завещал нам. Но в лучшие минуты он жил верой в то, что рано или поздно правда, им открытая и раскрывшаяся в нем как духовная потребность людей сделать {139} искусство театра великим искусством, восторжествует. Под словами «великое искусство», впрочем, следует понимать не один только театр. Станиславский обогатил своими открытиями и кино, и телевидение, и живопись, и литературу, и даже, как мы видим, медицину. Его этическое учение далеко переросло рамки настольной книги актера — оно принадлежит всей художественной интеллигенции, стремящейся поставить свое искусство на службу общественному прогрессу, на пользу народу. Благодаря Станиславскому театр стал существенной силой в просвещении, в организации духовной культуры народа, выросли его возможности, расширились задачи, неизмеримо пополнились его силы.

Я глубоко убежден, что все талантливое, яркое, впечатляющее, что создано за последние годы нашим искусством, создано «по Станиславскому», отвечает его мечтам, устремлениям ближайших его учеников — Мейерхольда, Вахтангова. Советский театр живет деятельной, беспокойной жизнью, полной серьезного творчества, исканий, таланта. И все же мы в долгу перед Станиславским.

Он дал нам высокий пример бескорыстного служения искусству, народу; он обучил нас правде и красоте — он дал нам свою «систему». И тут я хочу привести слова ученика об учителе, — слова Жана Вилара о Шарле Дюллене, к которым мне нечего прибавить, потому что в них выражено все то, ради чего я взялся за перо, и прежде всего — чувство благодарности и сознание неоплатного долга перед *моим* учителем. Вот они, эти слова: «Он дал нам больше, чем обучение или пример. Он запретил подражать ему; он научил нас быть самими собой. Отвергая все легкое, что приходит со временем, с опытом, он… заставлял нас открывать в себе самих то, что худо ли, хорошо ли, составляло наше собственное существо».

Люди, любящие мемуарную литературу, быть может, будут разочарованы, не найдя на этих страницах любопытных подробностей и развернутых описаний былого. У меня была иная задача — показать человека и его дело. Великого человека. И великое дело, которое нуждается в нас — в продолжении, в развитии.

# **{140}** Мейерхольд

Эти заметки посвящены Мейерхольду. Художнику необозримого таланта, неиссякаемой энергии и неистового темперамента, одному из самых сложных и переменчивых художников XX века. Режиссеру, творческий путь которого прорезал четыре десятилетия — и какие десятилетия! — нашего века и по интенсивности не может быть сравним ни с каким другим. Человеку парадоксальной сложности, большой и трагической судьбы. Театральное прошлое всегда окутывается легендами. Уходят великие актеры, исчезают из репертуара спектакли, и их огромный, могучий резонанс передается будущим поколениям уже в форме мифа, в котором истину очень трудно бывает отделить от вымысла и вполне понятных преувеличений. В самом существовании таких легенд и мифов я вижу не только своего рода закономерность сценического искусства, но и его прелесть. Магическая привлекательность этих мифов всегда казалась мне свидетельством неумирающей силы театра, необходимости этой силы, постоянной потребности в ней. Но легенда о Мейерхольде по ряду причин уж очень отделилась от реальности его искусства. Одна из причин, мне кажется, скрывалась в свойствах самого Мейерхольда, его сложной личности.

Вот уже почти полтора десятилетия мы восстанавливаем и уточняем в памяти образ Мейерхольда, и с каждым годом все яснее становится, как трудно это осуществить. Дело не только в «дистанции времени», не в тех десятилетиях, которые пролегли между Мейерхольдом и нами, не в тех долгих годах, в течение которых имя величайшего в театральном искусстве XX века бунтаря и революционера замалчивалось, как замалчивались и его открытия. Дело в том, что гигантское дарование Мейерхольда и его самобытнейший внутренний мир чрезвычайно трудно поддаются расшифровке, не терпят рассчитанной систематики и восстают против всеобъясняющих схем, ибо пронизаны парадоксальной, стихийной противоречивостью.

Противоречивость была как бы в самой природе его дарования, читалась в нем как целостность. Это была {141} противоречивость смелых отрицаний, непрерывных поисков новой истины, непримиримости ко вчерашнему дню — даже к своему собственному. Хорошо известна длительная полемика Мейерхольда со стилем и практикой Московского Художественного театра. Менее известна непрерывная полемика Мейерхольда с самим собой. Между тем едва ли не каждый его новый спектакль был в какой-то мере и опровержением предыдущего. Разные сценические редакции одних и тех же постановок — «Смерти Тарелкина», «Горя уму» — дают возможность ощутить характерные для Мейерхольда моменты самоотрицания, снятия найденных решений, замены их иными, принципиально новыми, стремительность его постоянного движения вперед. Именно поэтому я не берусь объяснить Мейерхольда.

Я не буду также вспоминать личные встречи с Мейерхольдом (их было не так уж много) и виденные мною его спектакли. Я не собираюсь прослеживать его творческий и жизненный путь или пытаться теоретически этот путь осмыслить. За полтора десятилетия были извлечены из забвения на свет книги о Мейерхольде, написанные еще в двадцатых годах; сотрудники Мейерхольда и зрители его спектаклей живо воссоздали в многочисленных статьях и воспоминаниях эпизоды его жизни и творчества, многие, если не все, его постановки; наконец, вышли два тома статей, писем, речей художника, дающие богатейшие сведения об его искусстве, о нем самом; прекрасная книга Константина Рудницкого «Режиссер Мейерхольд», в которой впервые с такой полнотой и глубоким пониманием природы исканий Мейерхольда, их целей прослежен почти полувековой путь этого великого художника; серьезная теоретическая статья А. П. Мацкина «Мейерхольд: путь к революции» в книге «Портреты и наблюдения». Надо думать, что появятся еще новые работы о различных этапах творчества Мейерхольда, о разнообразных направлениях и областях его неутомимых поисков.

Мои же заметки — просто мысли о Мейерхольде, раздумья над открытиями этого художника. Раздумья эти, быть может, отрывочные и субъективные, рождены величайшим уважением к памяти Всеволода Эмильевича, ощущением огромного значения искусства Мейерхольда в сегодняшней и завтрашней судьбе советского театра.

{142} Я смотрел на Мейерхольда глазами ученика Вахтангова и воспринял Мейерхольда прежде всего через бунтарство против мертвого, отжившего или отживающего в искусстве. Бунтарство, утверждавшее искусство как созидательную силу жизни, эту жизнь украшающую и преобразующую, было свойственно и Вахтангову и Мейерхольду.

У этого бунтарства были свои истоки. Мейерхольда, как и Вахтангова, привела к нему любовь к искусству и ненависть к прозаическому мещанскому существованию. Именно поэтому он органически вошел в революцию, сохранив верность этому бунтарству до самой смерти.

Мейерхольд был натурой художественной по преимуществу. Он не мог мириться с вульгарностью и мелочностью буржуазной жизни, еще в юности предпочитая ей, как сам писал об этом, «жизнь мечтательную». Поэтому-то и пришел он в театр, став его благородным и яростным рыцарем.

Мейерхольд воспринял поначалу театр прежде всего с его художественной и поэтической стороны, по контрасту с действительностью; и в то же время ощутил на самом театре гнет бездуховности и пошлости. Тогда-то его лозунгом и стали слова: «Самое опасное для театра — служить буржуазным вкусам толпы… Вперед, вперед, всегда вперед!»[[76]](#footnote-77) И не случайно, видимо, Всеволод Эмильевич сыграл в Художественном театре роль молодого писателя, искавшего «новые формы», — Константина Треплева из чеховской «Чайки».

Но, в отличие от Треплева, Мейерхольд вскоре понял: перестроить театр, не затронув жизни, ее уклада, ее строя, — невозможно. И художник Мейерхольд, недовольный «буржуазным вкусом» в театре, становится борцом против «буржуазного вкуса» в жизни, делается революционером в социальном и политическом смысле слова, театру при этом не изменяя, но утверждая его громадную роль в перестройке действительности.

Мейерхольд становится коммунистом. Он был убежден, что искусство призвано освобождать человеческое сознание и человеческие эмоции от гнета обывательщины, мещанства, от косности и вялости мысли. Его театр служил делу воспитания в каждом человеке сознательного творца и духовно богатого строителя нового. Искусство {143} Мейерхольда, так же как и искусство Станиславского позволяет понять историческое и революционное назначение театра в нашем столетии: театр должен пробуждать в зрителях волю к преобразованию жизни.

Мейерхольд понял, что в театре «создавать, разрушая», можно только с помощью революции, и воспринял революцию как невиданное пробуждение к жизни творческой энергии, как процесс творческого обновления всего существующего и самого для него, Мейерхольда, дорогого — театра. Рыцарь театра стал на службу революции, до последнего часа своего оставался художником-революционером, выразившим целую эпоху в истории современного театра, обозначившую начало революционизации театрального искусства. В этой нерасторжимости интересов искусства и революции, как мне кажется, — весь Мейерхольд.

Он жил современностью, он работал на будущее и свои спектакли рассматривал как прогнозы будущего. С удивительной прозорливостью отметил это в своем дневнике Вахтангов: «Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему».

Евгений Богратионович писал также о Мейерхольде: «Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление». «Направления» Мейерхольд оставлял в наследство своим ученикам; сам же он шел дальше, отдавал себя, говоря словами поэта, «езде в незнаемое».

Интересно, что, любя и ценя успех, Мейерхольд легко умел от него отказаться, никогда не повторяя найденного, на нем не задерживаясь. Потому-то каждый последующий его спектакль был в чем-то полемичен по отношению к предыдущему. Мейерхольд трезво и точно оценивал свой творческий путь, когда называл его «развернутой самокритикой». Я всегда считал, что невозможна сколько-нибудь художественно полная реставрация, плодотворное возобновление спектаклей, тем более мейерхольдовских. Мейерхольд так чутко воспринимал время, так его опережал в своем творчестве, что, конечно, невозможно даже предположить, какое решение дал бы он любому из своих «опусов» сегодня, хотя можно быть уверенным в том, что решение это было бы совершенно новым и неожиданным. Мейерхольд не генерализовал какую-либо одну линию своих поисков; по-настоящему его понимал лишь тот, кто проникал в самый процесс развития его художественных идей. Каждый спектакль, им {144} поставленный, запечатлевал всего лишь один из этапов этого процесса.

Когда Мейерхольду предложили однажды написать руководство по режиссуре, он весело отказался: «Невыгодно! Это же будет очень тоненькая книжечка!» Мейерхольд полагал, что для изложения основных его режиссерских принципов отнюдь не понадобится многотомный труд. Ибо основные его принципы — это, считал он, всего лишь несколько найденных закономерностей, которые, в конце концов, можно изложить очень кратко (но понять которые, я уверен, не каждому дано, а применить их на практике может только человек настоящей культуры, огромной эрудиции и музыкальности).

Сам Мейерхольд в каждой работе будто заново рождался, для каждой работы заново вооружался особым ритмом, ощущением сценического пространства, особыми средствами выразительности. Именно поэтому так увлекательна, так разнообразна его жизнь в искусстве. Но по той же самой причине совершенно очевидно, что бессмысленно повторять его приемы, мизансценические решения, ибо все это выковывалось для вполне определенной цели в то время, когда эта цель была актуальна, существенно важна, и — об этом тоже важно помнить — иногда выковывалось наспех. Вероятно, поэтому, когда читаешь подряд несколько статей о Мейерхольде разных авторов с добросовестным описанием разных его спектаклей, то не можешь отделаться от ощущения, что образ режиссера как бы не складывается воедино, но множится и расслаивается.

«Мейерхольду нельзя подражать».

Эти слова принадлежат Михаилу Чехову. Чехов считал, что можно или обкрадывать Мейерхольда, заимствуя из его спектаклей единожды найденные Мастером решения, и тем самым паразитировать, жить за счет его фантазии, или пытаться усвоить дух Мейерхольда, учиться у него «видеть» по-новому.

Мейерхольд сознавал себя художником, получившим «заказ» от своего времени. Если взглянуть на перечень поставленных им спектаклей со стороны тематики, то станет очевидным, что каждую свою постановку он осуществлял во имя определенной и всем понятной цели, что общественный смысл каждой не оставляет места для сомнений. Мейерхольд был мастером агитационного театра, из которого так много взяли создатели политического театра Эрвин Пискатор и Бертольт Брехт. Но при этом {145} никто больше Мейерхольда не боролся с «мелкой злободневностью» в искусстве, никто с большей убежденностью, чем он, не считал «самым вредным в театре щегольство лозунгами». Прославленный мастер политических постановок призывал «избегать политической трескотни» (хотя и любил во времена «Театрального Октября» в своих выступлениях щеголять лозунгами).

Как же предохранить агитационность от примитивной и застывшей схемы, от спекуляции? Мейерхольд дает совет, которому сам он следовал на протяжении всей своей жизни: «Чем крепче идеологическое содержание» произведения, «тем выше должно быть все формальное»[[77]](#footnote-78). Так и соединялись в его творчестве революционность содержания с революционностью формы.

Через все послереволюционное творчество Мейерхольда проходит идея слияния театра с народом, мысль о том, что театр должен вырваться на просторы улиц и площадей. Театр РСФСР 1‑й, а потом ГосТИМ выросли и воспринимались как продолжение взбудораженной революцией улицы.

Мейерхольд понимал театр как митинг и как праздник. Театральное действо, творимое на сцене, по его убеждению, непременно должно связывать сцену со зрительным залом в некое эмоциональное и духовное единство. Вот почему он так долго и настойчиво экспериментировал на самом краю просцениума, вот почему он сломал линию рампы. Ему необходимо было вывести зрителей из состояния пассивного восприятия, разбудить их воображение, превратить их в участников и творцов спектакля, и даже тогда, когда он обставлял сцену подлинной музейной мебелью, отказываясь от бутафорских подделок, то и в этих условиях — самых достоверных и реальных — он создавал всегда такой режиссерский рисунок действия, который сдвигал действительность во времени, вчерашнее делал сегодняшним, сегодняшнее — завтрашним.

Революция помогала Мейерхольду разрешать проблемы, о которых он думал еще задолго до нее, — проблемы эстетические, волновавшие его как художника. Именно поэтому Мейерхольд легко решал задачи, выпавшие на его долю: служа своему времени, он сохранял внутреннюю свободу, работая на общество — полностью выражал себя. Его к этому как бы побуждало служение обществу, а {146} результат, эффективность общественного служения в свою очередь зависели от доли участия в нем личности художника. В Мейерхольде одно сливалось с другим — поэтому-то, когда он работал, то не знал покоя, не умел беречь себя: бережливость была для него смерти подобна.

Есть люди, которые всю жизнь занимаются искусством, но могли бы, вероятно с большим успехом, заниматься другим общественно полезным делом. Мейерхольда немыслимо представить вне театра. Он был одержим стихией живого театра, искусства, каждый вечер заново рождающегося. Вот откуда одна из коренных и любимых мейерхольдовских идей о неизбежности возникновения режиссуры, которая будет организовывать театр как искусство неповторимости, импровизации. Идея, кстати, пленявшая воображение и двух других режиссеров — до мозга костей театральных — Станиславского и Вахтангова.

Страстное отношение к творчеству, к людям, порождавшее вокруг Мейерхольда атмосферу беспокойства и зажигавшее окружающих, — вот что вело Всеволода Эмильевича по искусству, что извиняло все ошибки Мейерхольда в творчестве. Мейерхольд говорил: «Меня продвинул… талант, равный вере в себя».

В «системе» Станиславского один из существенных моментов — вера художника и его решимость, дерзость в выполнении на себя принятого. Мейерхольд был учеником Станиславского, и тем ценнее для нас запись, сделанная Константином Сергеевичем в книге отзывов ГосТИМа в один из редких и, быть может, не самых удачных его визитов («Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка в постановке Мейерхольда Станиславскому не понравился): «Всеволод Эмильевич мой старый друг. Видел его во все моменты поисков, метаний, ошибок и достижений. Люблю в нем то, что он во все эти моменты был увлечен тем, что делал, и искренне верил тому, к чему стремился».

Эта вера, эта увлеченность объясняют любовь Мейерхольда к спору — в полемике он и утверждался в своей вере. Вот почему Мейерхольд считал, и считал справедливо, что природа всякого театра дискуссионна; вот почему одно время в фойе его театра висел лозунг-объявление совсем в его духе: «Аплодировать и свистеть разрешается!»

Непрерывное состояние полемики, в котором пребывал Мейерхольд, не только ставило его творчество подчас на грань парадокса, но и его самого — в весьма своеобразные отношения со временем. Михаил Чехов прекрасно {147} выразил это, так отозвавшись о Мейерхольде: «Ждать он не мог, в нем что-то спешило. Спешил его гений, его неукротимая воля к новаторству, к творчеству»[[78]](#footnote-79). Из этой стремительности, торопливости Мейерхольда проистекало по меньшей мере два следствия: во-первых, он часто забегал вперед, и нередко нужны были годы для того, чтобы другие сделали следующий шаг по пути, им начатому; во-вторых, всегда стремясь быть художником предельно демократичным и современным, он иной раз оказывался непонятным, недоступным.

Обращаясь к своим современникам, он видел их такими, какими хотел видеть: лишенными предрассудков, предубеждений, эстетически развитыми, обладающими высокой духовной культурой. Потому-то и получалось, что, разговаривая о настоящем, он обращался к будущему, как бы через головы современников. Многое в своих спектаклях — как это было, например, в «Клопе», в «Мандате» — Мейерхольд раскрывал с позиций будущего, заглядывая в завтрашний день так далеко, что, казалось, он уже вне нашего времени. То же происходило и с театральными приемами Мейерхольда: не случайно А. В. Луначарский называл Мейерхольда «художником-ясновидцем». Но Мейерхольд великолепно чувствовал себя и в веках прошедших, театральное искусство которых не было тронуто прозаизмом, свойственным современной буржуазной жизни.

Эрудиция Мейерхольда была не только знанием искусства минувших эпох, памятью профессионала, которая хранит сделанные театром открытия, чтобы вовремя о них вспомнить. Эта эрудиция раскрывалась в умении встать на точку зрения отошедшей в прошлое эпохи, отрешиться от приемов современного театра, с тем чтобы ярче распознать в прошлом все, что можно из него использовать сегодня. Эрудиция Мейерхольда раскрывалась в самом материале его режиссерского видения, как сверхъестественная воспитанность его зоркости, слуха, таланта художника.

Как и Станиславский, Мейерхольд отстаивал чрезвычайные полномочия режиссера в современном театре. Он ставил и решал вопрос о примате режиссера в спектакле с еще большей резкостью и дерзостью, чем Станиславский. Режиссер — автор спектакля. Режиссер волен творить {148} свое искусство на основе литературного материала. Эта смелая властность Мейерхольда вдохновляла Вахтангова в процессе работы над «Принцессой Турандот». Кому нужна сегодня, спросил себя и нас Вахтангов, эта наивная сказка о коварной принцессе, кому нужна в наши дни эта старинная фарфоровая безделушка? Нет, взятая всерьез она не нужна. Но она может стать поводом для наисовременного спектакля. Сыгранная иронически, оснащенная сегодняшней импровизацией актеров, она зазвучит в той тональности, которая как хлеб и воздух нужна зрителям холодной и сумрачной Москвы 1922 года. Таков был общий ход мысли Вахтангова, несомненно подсказанный опытом и практикой Мейерхольда. Да и сам Станиславский, в прошлом учитель Мейерхольда, ставил в 1926 году в Художественном театре не просто «Горячее сердце» А. Н. Островского, а «Горячее сердце», увиденное его, Станиславского, глазами, — ставил, если угодно, в споре с мейерхольдовским «Лесом», но с той же властностью полного хозяина спектакля.

Однако если многие режиссеры ныне охотно и быстро усваивают те права, которые завоевал для режиссера Мейерхольд, то, надо сказать, совсем не многие возлагают на себя обязанности, которые он считал для режиссера непременными и неизбежными. Речь, впрочем, идет не только об обязанностях, но и о том, что может явиться лишь результатом долгого самовоспитания. Речь идет о большой духовной культуре, о высоком уровне вкуса, о способности к философскому и поэтическому осмыслению жизни, о тончайшем чувстве ритма и музыкальном ощущении сценической формы в ее динамическом развитии.

«Завихрения» Мейерхольда, которым многие пробуют подражать, сочетались с редчайшим даром найти, изобрести, «нафантазировать», как говорил Вахтангов, единственную в своем роде, неповторимую форму, легко и естественно передающую режиссерский идейный замысел. Он требовал точного и трезвого расчета, доскональнейшего знания театра сверху донизу — от самой примитивной «кухни» до самых таинственных и неожиданных возможностей. Он понимал режиссерское искусство как строгое и точное мастерство, одухотворенное поэзией и подгоняемое фантазией. Он знал цену ремеслу, умению мастерить спектакль, он дорожил умом и арифметикой не меньше, чем поэзией, расчетом — не меньше, чем смелостью. Прикидки, догадки, вычисления во времени и пространстве — все это была его родная стихия, в которую он входил во {149} всеоружии широчайших познаний, обнимавших и литературу, и живопись, и музыку, и политику. Вот почему он оказался желанным режиссером-соавтором для Маяковского, Вишневского, Олеши, Эрдмана, глубоким и тонким интерпретатором Мольера, Кальдерона.

Этот бунтарь и ниспровергатель неоднократно заявлял, что полный разрыв в театре с прошлым приведет к нигилизму, а нигилистом Мейерхольд никогда не был.

Да, Мейерхольд в своем искусстве мечтал стянуть «как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов»[[79]](#footnote-80) и в этом смысле выразил одним из первых в нашем столетии тенденцию к освоению интернационального опыта. Действительно, искусство Мейерхольда далеко не во всем сопоставимо с русским театром XIX века, давшим прежде всего МХТ, ибо «деловые корни», как любил говорить Мейерхольд, его творчества восходят к всемирным, а не только национальным истокам. Но все это благодаря глубочайшему проникновению в сущность великого русского искусства, полному и яркому ощущению его народных истоков, поразительному и тончайшему пониманию его сложных явлений. Как много взял Мейерхольд от русской культуры, без которой невозможно понять ничего в том, что им сделано, от классики, в которой он одержал многие свои победы! Ведь не случайно же так высоко он ценил творчество трех великих русских художников — Пушкина, Чехова, Станиславского.

В Мейерхольде жила чеховская лирика и мучительное стремление к совершенству, к поэзии — письма Мейерхольда к Чехову показывают, что именно этому он как актер и режиссер учился у писателя. Станиславского Мейерхольд считал великим режиссером. У Пушкина Мейерхольд учился пониманию творчества, проникновению в самую сердцевину русского характера, русского искусства.

Достаточно только прочесть его статьи «Пушкин-режиссер» (1936) и «Пушкин-драматург» (1937), чтобы увидеть, сколь много Мейерхольд почерпнул из произведений поэта. Многие положения эстетики Мейерхольда развивают пушкинские идеи — об условности и народности театра, о приложении законов музыки к драматическому искусству, о расчетливости и вдохновении творца — {150} художника сцены, о поэзии и простоте (никого другого Мейерхольд не цитирует с такой готовностью, щедростью, удовольствием). Достаточно погрузиться в атмосферу репетиций «Бориса Годунова», чтобы ощутить, с каким размахом фантазии и с каким бережным творческим изучением подходил Мейерхольд ко всему, даже к самому малому в творениях Пушкина. И многое в Пушкине ему открывалось и служило, а через него — служило будущему. (Мейерхольд дает нам прекрасный образец отношения к классическому наследию вообще и к пушкинскому наследию — в особенности.) Под этим углом зрения и воспринимал искусство прошлого Мейерхольд — и особенно в поздний период своего творчества: прошлое должно служить будущему.

Он находит у Маяковского жажду заглянуть в «прекрасный мир будущего»; он ощущает у Чехова «веру в лучшее будущее», он пишет: «Пушкин тоже очень вперед махал».

Прошлое и будущее, предшественники и потомки… Мейерхольд живет сразу как бы в двух измерениях. То он появляется перед нами магом и волшебником театра, по-гофмановски загадочным театральным персонажем. То проходит в гимнастерке, в буденовке с красной звездой, в солдатских обмотках — большевик, руководитель молодого советского театра, его комиссар. Угадать в одном другое не так-то просто, хотя без одного другое в Мейерхольде не существует, как не существует в нем порознь преданность революции и театру.

Мейерхольд — художник, в котором совмещались полярные крайности, рождая целое. При этом искусство Мейерхольда, конечно же, является производным от его личности, несет на себе ее печать.

Одним из существенных приемов творчества Мейерхольда, блистательно реализованным и раскрытым художником в его спектаклях, был гротеск. По Мейерхольду, гротеск — это стремление «вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал». Гротеск «связывает в синтезе экстракты противоположностей», в результате чего рождается «нечто знакомо-чуждое» (выражение Э.‑Т.‑А. Гофмана). Эти слова, на мой взгляд, очень точно определяют фигуру самого Мастера.

«Знакомо-чуждым» Мейерхольд представал перед всеми, кто его наблюдал. Гротеск жил в логике его мыслей, в его поведении, даже во внешности.

{151} Вот он возникает в моей памяти — лукавый, с озорным прищуром серых под цвет седой шевелюры глаз. Эта встрепанная шевелюра, пепельным гребнем вздыбленная над высоким лбом, в сочетании с выразительным клювом-носом, с несколько сутуловатой фигурой заставляла при взгляде на Мейерхольда вспоминать нахохлившегося петуха, задиристого и драчливого. А может быть, какую-то большую диковинную птицу — то плавной, то резкой пластичностью движений, нацеленных куда-то вперед. О, это же Доктор Дапертутто, только одетый в форму красноармейца. Игра, игра!

В нем сосуществовали все эпохи, все возрасты. Седой Мейерхольд порой казался мальчишкой. Трезвый мастер, охваченный порывом вдохновения, он словно бы все время видел себя со стороны и по-мальчишески рисовался перед окружающими. Ведь не случайно он организовал открытые репетиции, где устраивал настоящие театральные представления, подчас превосходившие будущий спектакль силой производимого впечатления.

Притворство, игра, озорство, авантюризм — это все оборотные стороны безоглядной, фантастической влюбленности Мейерхольда в театр. Это проявление щедрости таланта, озарявшего всю его жизнь, это опьяняющая сила фантазии, это одержимость идеями и стремление существовать в особых бравурных, требующих немедленного воплощения ритмах, это жажда яркости, музыки, восторга, без которых не было Мейерхольда и не может быть живой памяти о нем.

Мейерхольд бывал одновременно гением и своего рода владетелем театральной тайны — или хотел им казаться. Но так или иначе, он завораживал окружающих, вероятно, ощущая себя в такие моменты всемогущим первооткрывателем, неким бродилом жизни — в стремлении к единственному, неповторимому. В такие моменты он как бы подсвечивался разом прошлым, настоящим, будущим, словно бы снова и как в первый раз жил желанием эпатировать буржуазный вкус, находился в состоянии борьбы с театральной умеренностью, творил новое.

Крайности были в природе таланта Мейерхольда. Он видел подчас то, что хотел видеть. Влюблялся в актера и не замечал его недостатков; расставался с актером и обвинял его в семи смертных грехах; гнался за предельной выразительностью и впадал в погоню за эффектами. Он стремился к тому, чтобы каждый его спектакль, каждая репетиция были взрывами. Однако при всей склонности {152} к театральному озорству, при всей любви к славе неутомимого ниспровергателя истинный Мейерхольд был глубочайше ответственным художником.

Сквозь маску лицедея, которую нередко натягивал на свое лицо Мейерхольд, всегда были различимы черты неповторимого в своей оригинальности художника, человека огромного темперамента, дальновидного и мужественного борца, создателя единственных в своем роде, прекрасных и в намеренной грубости и в изощренном изяществе спектаклей. И как опалял жар его души, как восхищала его одухотворенная убежденность в борьбе за великое будущее — борьбе, которую он вел как истинный коммунист, по велению сердца, воинственно и непримиримо. Он полыхал, но как часто при этом обжигал окружающих, потому что актеры за ним не поспевали.

Мейерхольд порой слеп в процессе озарения, отрываясь от реальной, «прозаической» почвы современного ему театра. Мейерхольд хотел сразу, немедленно осуществить наиболее далеко идущие свои замыслы. Мейерхольд был нетерпелив и нетерпим, думал, что все готовы к переменам, вносимым в театр его творчеством.

Он ошибался, и поэтому судьбу его никак не назовешь счастливой: из задуманного ему довелось осуществить только часть. Мейерхольду, по существу, так и не удалось создать своего театра, то есть театра, который бы целиком стал вровень с его талантом, с его дерзкими экспериментами. И когда я об этом думаю, мне вспоминается надпись, сделанная Горьким в Ялте, в 1900 году, на книге рассказов, подаренной Мейерхольду: «Почему-то мне хочется напомнить вам хорошие мудрые слова Иова. “Человек рождается на страдание, как искры, что устремляются вверх”. Вверх!»

Мне иногда думается, что от этого в какой-то степени и происходили метания Мейерхольда — от ощущения неполноты осуществления своих замыслов. Конечно, я понимаю, что иначе и не могло быть, что Мейерхольд слишком далеко рвался в будущее, слишком его провидел, а это так просто не проходит, — но и понимание этого не делает для меня его судьбу светлее.

Судьба Станиславского в этом смысле была куда счастливее. Подытоживая прошлое и открывая дорогу будущему, Константин Сергеевич понимал, что работает на историю, и его величайшую прозорливость не могли поколебать никакие обстоятельства и случайности. Станиславский исследовал, экспериментировал, совершал великие {153} открытия без нетерпеливого забегания вперед, на прочной основе прошлого опыта, с помощью преданных соратников, учеников.

Мейерхольда отличало от Станиславского предельно острое видение и отражение жизни, приемы отбора и раскрытия ее материала. Станиславский стремился увидеть сквозь произведение жизнь, вернуть искусство жизни. Мейерхольд искал художественный эквивалент жизни, способный выразить определенную тему, зерно авторского видения мира: в «Ревизоре» он искал Гоголя, в «Горе уму» — Грибоедова, систему их взглядов. Отходя от произведения, он приближался к автору, делал себя интерпретатором автора, а не пьесы.

Впитывая все соки жизни, Мейерхольд стремился воссоздать мир, чтобы показать на сцене суть явлений. Он строил этот мир по законам, «театру свойственным», не отражая непосредственно и впрямую действительности, а преодолевая ее, показывая ее, как писал А. В. Луначарский о мейерхольдовской постановке «Мандата» Н. Эрдмана, «более действительной, чем она дается в жизни». Отсюда особенная сценическая выразительность, ее необычайная и прежде неизвестная на театре емкость, которая неотрывна от театральной яркости. П. А. Марков писал о «Ревизоре», с удивительной точностью улавливая эту особенность режиссуры Мейерхольда: «В брошенном взгляде, в отдельном проходе, в опущенной руке он [Мейерхольд. — *Ю. З*.] показывает больше, чем видит обыкновенный наблюдатель; показывает (или хочет показать) раскрытие судьбы человека и одновременно блестящий ритмический театральный эффект»[[80]](#footnote-81). «Раскрытие судьбы» и вместе с тем «блестящий театральный эффект» — это основной лозунг мейерхольдовской режиссуры, и в те мгновения, когда осуществлялась не только вторая, но и первая его часть, мы присутствовали при рождении подлинного чуда.

Отсюда особенности логики искусства Мейерхольда: это логика, которая строится на анализе сходства и противопоставления исследуемых явлений. Стоит только вспомнить длинный стол, поставленный вдоль рампы в «Горе уму», за которым закипала злая сплетня о Чацком, или «гигантские шаги» в «Лесе», или сцену взяток в «Ревизоре», чтобы понять, в чем эта логика проявлялась, как не считалась она с бытом и бытовой правдой, {154} как оперировала образами, как открывала новые пути перед талантом.

Мейерхольд писал о Пушкине, что ему противно было брать «растрепанную действительность нагишом», приводил слова Поля Сезанна, что «подражание природе» должно «пройти путь вымысла». Он не раз говорил себе, что его не прельщает воссоздавать на сцене «необработанный кусок действительности». Мейерхольд строил условный театр, пафос которого был в борьбе с объективистским подходом к жизни, с ее копированием, с натурализмом. Именно поэтому Всеволода Эмильевича так привлекали в театре «условное неправдоподобие», «занимательность действия», «маски преувеличения», «вольность суждений площади» и «грубая откровенность народных страстей», то есть все то, что так высоко ценил в театральном действе Пушкин.

Конечно же, Мейерхольд не изымал из театральной формулы Пушкина то, что составляет ее глубинную реалистическую суть, заключенную в словах, ставших столь близкими Станиславскому; конечно же, он не забывал ни об «истине страстей», ни о «правдоподобии чувствований в предполагаемых обстоятельствах», но не ограничивал свои требования к театру только этими определениями. Он стремился к реализму, но особенному, который сам он называл порой «терпким», а наиболее проницательные критики мейерхольдовских спектаклей — «сгущенным». Этот постоянный выход за пределы элементарной логики, обыденного мышления, эта смелость театрального подхода к жизни и художественного ее истолкования — не пробудили ли они к творчеству гений Вахтангова? Ну конечно же — да!

Мейерхольд рассматривал искусство как самостоятельную, просвещающую и воспитывающую, облагораживающую человека силу, стремился воздействовать на зрителя внутренней музыкой искусства, духовно формировал его через художественные впечатления. (И в этом мы все еще в большом долгу перед Мейерхольдом, потому что лишь в малой степени используем данные им уроки пробуждения в зрителе благородного и сильного чувства радости от встречи с чудом искусства.) Именно поэтому Мейерхольд никогда не стремился «умереть» в спектаклях как творящая личность, как мастер.

Мейерхольд обладал удивительной фантазией, сочетавшей импровизацию с логикой. Когда ему как-то сказали, что с молодыми режиссерами занимаются упражнениями, {155} развивающими воображение, Мейерхольд возмутился: надо учить режиссеров не развивать, а укрощать, обуздывать фантазию — чтоб она не захлестнула, чтобы ненароком не закапризничала. В данном случае Мейерхольд судил по себе.

В то же самое время Мейерхольд утверждал, что «в сплетении формы и содержания есть еще третий момент — как это делается», и стремился раскрыть зрителю эту сторону спектакля. Сам он признавался, что получает высочайшее наслаждение, когда «любуется формой», а она «дышит, пульсирует глубиной содержания». Еще при постановке «Зорь» (1920) Мейерхольд говорил, что современному зрителю подавай в театре «ощутимость материалов в игре их поверхностей и объемов». И Мейерхольд показал зрителям со сцены блестящую поверхность балясин в «Ревизоре» и свежевыструганное дерево в «Великодушном рогоносце», кирпичную кладку задней стены театра и замысловатые объемные станки из естественных материалов. Он соорудил вместе с художниками помосты и лестницы, пустил двигаться по сцене фанерные, из крепкой березы щиты-ширмы, заставил актеров качаться на качелях, карабкаться на конструкцию, выбегать из зала, двигаться по диагонали к рампе, обыгрывать декорацию, вещь, костюм, грим, сам образ — и все это под музыку, в музыкальных ритмах, которые он справедливо считал основой режиссуры и режиссерских композиций. Мейерхольд был материалистом в том смысле, что мастерство его было предельно конкретным, что он понимал природу театра как слияние различных материальных и звуковых форм, из которых театр складывается: живописи, образами которой мыслил, и, как уже сказано, музыки.

Быть может, именно в этой связи к тем или иным режиссерским решениям Мейерхольда приложимо понятие «композиции». Мейерхольд сооружал, конструировал сценическое пространство в духе определенных живописных образцов, взятых в их музыкальной сущности и без всякого подражания, включал в эту среду соответствующую игру актера. Так, в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка, поставленной в 1906 году в Театре В. Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд нашел сценический эквивалент живописи нидерландского художника эпохи Возрождения Г. Мемлинга, «Даму с камелиями» увидел «сквозь очки» Ренуара, Дега, Мане, а в его ранних «конструктивистских» постановках можно отыскать ассоциации с Татлиным, {156} Малевичем и другими художниками того времени. Эта ассоциативность в большинстве случаев не становилась навязчивой, аналогии не говорили о подражательности — впрочем, я уже писал об этом, Мейерхольда часто «захлестывал» талант.

Строго отобранные и локальные детали в мейерхольдовских постановках говорили о многом. Особенно ощутимо это происходило в «Даме с камелиями», где подлинные вещи со всем их тяжеловатым изяществом, живостью красок и материальностью отдавали спектаклю тепло своей поэзии, вводили зрителя не только в эпоху, но и в определенный эстетический мир.

Мейерхольд не случайно считал, что высшее и подлинное содержание театра — мастерство актера, одна из основных задач которого — создание пластических форм в пространстве и во времени. Мейерхольд строил свои спектакли как аранжировку произведений драматурга, громадное внимание уделяя опять-таки музыкальной организации игры актеров и построению мизансцен. Он строил пантомимические сцены, по выражению А. Гвоздева, «как строится музыкальная фраза в музыкальных композициях». Мейерхольд брал определенную тему, вводил в ее развитие диссонирующие ноты, создавая тем самым драматическое напряжение, и разрешал его в финальном аккорде. Рисунок сцены воспринимался им зрительно и ритмически одновременно; верность игры исполнителя первоначальному замыслу режиссера можно было проверять в его спектаклях по метроному.

Конечно, и сама по себе музыка пронизывала постановки режиссера, как это было с игрой на гармошке в «Лесе», с произведениями Листа и Шопена в «спектакле на музыке» «Учитель Бубус», с кэк-уоком Дебюсси в «Озере Люль». Музыкальность определяла построение эпизодов, чередование темпов при смене картин. Так, например, было в «Даме с камелиями», построенной Мейерхольдом по законам музыкального произведения, с чередованием разнообразно окрашенных — эмоционально и ритмически — кусков, которые можно было весьма точно охарактеризовать музыкальными терминами. Так было и в одном из самых значительных спектаклей Мейерхольда — в «Ревизоре».

Музыковеды писали об этом спектакле, соревнуясь с театральными критиками, открывая в спектакле Мейерхольда немало для себя интересного. Так, Игорь Глебов (академик Б. В. Асафьев) писал: «Давно я не испытывал {157} в драматическом театре столь яркого и сильного *впечатления музыкального порядка*, какое мне доставила вся концепция мейерхольдовского “Ревизора”. Спектакль насыщен музыкой: явной, конкретно передаваемой в пении и в игре, в оттенках речевой интонации, — и “скрытой” от зрителя и слушателя, но, тем не менее, постоянно присутствующей…». Тончайшего знатока музыки в «Ревизоре» поразили одновременно «размах, мастерство формы и проницательность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать (“сигнализация”), звать, манить и гипнотизировать, повышать и понижать эмоциональный ток, углублять настроение и действие, превращать смешное в жутко-причудливое, окрашивать любой бытовой анекдот в психологически значительное явление»[[81]](#footnote-82). «Ревизор» вовсе не был исключением среди других постановок Мейерхольда — просто в нем суммировалась та музыкальность, «явная» и «скрытая», которая неотъемлемой частью входила в каждую из его режиссерских композиций, которая дала Мейерхольду основание называть свое творчество не только «терпким реализмом», но и «музыкальным реализмом». Музыка и музыкальность помогали Мейерхольду вслед за Пушкиным, Чеховым, Шаляпиным, у которых Мейерхольд учился и на которых так любил ссылаться, в совершенстве овладеть условной природой театрального искусства, доносить до зрителя одновременно его правду и поэзию.

В парадоксальных отношениях находился Мейерхольд со словом, то есть с тем, что менее всего поддавалось режиссерской аранжировке. Будучи глубочайшим знатоком русского языка — стоит только посмотреть стенограммы мейерхольдовских репетиций «Бориса Годунова», чтобы в этом убедиться, — Мейерхольд обращался с ним порой весьма вольно.

Бывало, он, как, например, в случае с монологом Несчастливцева в «Лесе», беспощадно заглушал великолепный авторский текст своими режиссерскими находками, грохотом и диким шумом разворачиваемого на сцене и за сценой массового эпизода. Бывало, он фантазировал ту или иную сцену безотносительно к тексту, отыскивал потрясающие детали, только потом задавая себе вопрос: позволит ли текст все это воплотить в спектакле? Но зато чаще всего, беря во внимание смысловую и в особенности {158} музыкальную сторону звучащего слова, предельно ее используя, Мейерхольд добивался удивительных результатов. (И опять-таки стоит задуматься над тем, какие интересные перспективы открывает перед нами эта особенность режиссерского творчества Мейерхольда, например, в работе над стихотворной драмой. Не случайно Мейерхольд так ценил стихи, утверждал, что актер должен быть поэтом, любить хорошую музыку.) В лучших своих спектаклях — в «Ревизоре», «Доходном месте» — Мейерхольд как бы выводил пластику актеров и мизансцены из слова, а слова в свою очередь делал завершителями своих пластических и музыкальных построений.

Мейерхольда часто сравнивали с композитором, свои режиссерские планы он сам называл «партитурой» (с его легкой руки это слово, должно быть, и вошло в театральный обиход). Он утверждал, что актер работает «по партитуре, данной ему режиссером», что отступление от этой четко выверенной и точно рассчитанной партитуры ведет к нарушению композиции целого. Внутри этого убеждения Мейерхольд проделал немалую эволюцию в сторону нынешнего понимания отношений режиссера и актера, но так и не изменил своего взгляда на принципы рождения и жизни спектакля. И сегодня можно с уверенностью сказать, что «режиссерский театр» со всей его целеустремленностью замысла и точным согласованием всех элементов зрелища своим рождением обязан Мейерхольду.

Мейерхольд никогда, однако, не принижал роли актера в создании спектакля — просто он по-новому трактовал его искусство. Он считал, что в самоограничении жизни актера на сцене в соответствии с замыслом режиссера есть великая прелесть, что именно здесь рождается подлинная и целеустремленная выразительность, возникает расчетливое и технически совершенное мастерство. Когда Мейерхольд мечтал об актерской импровизации, его мысли склонялись к внешне парадоксальному суждению: «свобода в подчинении».

Да, он стремился не к анархической и бесконтрольной свободе, делающей из художника раба случайности. Он мечтал о мастере, подчиняющем свое личное существование в искусстве, свое вольное творчество единству целого замысла, который исходит от режиссера. Свобода, по Мейерхольду, — в умении всего себя подчинить необходимости искусства. Именно поэтому он так настаивает в одной из своих неопубликованных статей на проникновении актера в образную логику, на точном соблюдении {159} рисунка, подсказанного актеру режиссером: «Актеры драматического театра жалуются на то, что их сковывают формы, предлагаемые режиссером и художником в виде рисунка, созвучного с общим замыслом, рисунка, какому надлежит подчинить движения его тела. Актер освобождается. Но во имя чего? Шаляпин не стеснен рисунком, но зато стеснен требованиями композитора точно следовать за его нотной графикой. Это ли не стеснение? А между тем Шаляпину не мешает это гениально творить образы. И он сам себе ставит новое препятствие, то самое, какого боятся актеры драмы, — у него всегда есть рисунок! И жаль, что актеры драмы не подчинены автору точностью данной им ритмики в виде нотной партитуры»[[82]](#footnote-83).

В этих словах, взятых из черновых набросков Мейерхольда, важно, кажется, все, особенно требование соблюдать точную ритмику — настолько обостренное, что Мейерхольд мечтает о «нотной партитуре», которая бы подчиняла актеров воле автора-режиссера. И, конечно же, ссылка на Шаляпина здесь далеко не случайна.

Мейерхольд преклонялся перед могучим дарованием Шаляпина. Мейерхольд более, чем кто-либо из современных ему режиссеров, нуждался в поддержке актера, равного ему по таланту, который был бы его единомышленником, таким же, как он, новатором.

Мейерхольду был нужен не только талантливый актер, в совершенстве владеющий своим телесным аппаратом, что само по себе большая редкость. Мейерхольд первым из художников молодого советского театра потребовал от актера, чтобы он сделался новым человеком. Это не были для него пустые слова — он хотел, чтобы актер не терял себя «как носителя определенного мировоззрения», чтобы он был защитником или прокурором образа в свете этого мировоззрения. Тем самым Мейерхольд ждал от актеров продолжения традиций великих мастеров русской сцены XIX столетия, нацеленных на социальные проблемы. В то же время он предвосхищал Брехта, видя в актере художника-конструктора, который приносит на сцену не только свой материал, но и себя как организатора материала на глазах у зрителя.

Такими «организаторами материала», извлекавшими из него образный, идейный смысл, и были в ГосТИМе Бабанова, Ильинский, Гарин, Зайчиков, Боголюбов, Яхонтов, {160} Тяпкина, то есть те мейерхольдовские актеры, которые были не просто талантливы, но в наибольшей степени умели вдохнуть содержание в данную им Мейерхольдом форму. Форме же актерского искусства Мейерхольд придавал огромное значение.

Речь, конечно, идет не только о том, что Мейерхольд стремился поднять на необычайную высоту пластическую, музыкальную культуру спектакля, что он восхищался чеканкой жестов в вахтанговском «Гадибуке», «Чуде святого Антония» и сам брал каждый жест своих актеров на учет, делая его выразителем смысла. Мейерхольд шел в своем творчестве (и в работе с актером) от внешнего к внутреннему.

Мейерхольд исходил из того, что способ раскрытия того или иного явления и выражает его сущность, что в искусстве *как* означает одновременно и *что*. Если Станиславский стремился к воссозданию на сцене «жизни человеческого духа», приоткрывал потаенное в человеке так, что оно как бы просвечивало сквозь главный материал театра — сквозь игру актера, то Мейерхольд был уверен, что самый материал и должен выражать, вполне и исчерпывающе в себя вмещая, внутренний мир образа (отсюда и стремление учесть каждую позу, каждый звук, отсюда и ассоциативность мизансцен и требование к актеру вдохнуть содержание в данную форму).

Путь создания художественного образа сложнее, чем мы это часто себе представляем. Достаточно вспомнить, как рождались персонажи Михаила Чехова (Муромский в «Деле» А. В. Сухово-Кобылина), Станиславского (Крутицкий в «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, доктор Штокман в драме Г. Ибсена «Враг народа»), чтобы увидеть, как то или иное подчас совершенно внешнее, формальное обстоятельство одухотворяло создания этих художников, как поиск, придумывание формы проясняли, уточняли содержание. Думаю, не ошибусь, если скажу, что Мейерхольд стремился открыть современному театру и очистить для него очень важный источник творческой энергии, который питает множество самых влиятельных театральных течений середины нашего века. (У Брехта, у созданного им «Берлинского ансамбля» мы открываем в целом тот же подход к содержанию и форме — тяготение выразить сущность через метафору, которая предельно содержательна. От этого у актера брехтовского театра рождается как бы дополнительное психофизическое состояние: он «переживает» форму; выполняя {161} рисунок роли, становится персонажем. Так происходило, как мне кажется, у великолепной актрисы Елены Вайгель, которая, изображая мамашу Кураж, могла стать ею в любой момент своего пребывания на сцене.)

Мейерхольд чуть ли не на каждой репетиции упоминал имя Станиславского, на него ссылался. Записи его бесед с актерами сохранили для нас такие, например, слова: «Это не противоречит системе Станиславского…»

Конечно, между «системой» Станиславского и идеями Мейерхольда есть принципиальная разница, но я иногда думаю: не восполняет ли метод Мейерхольда то, чего не успел завершить в своей работе Константин Сергеевич? Ведь говорил же Мейерхольд, что он и Станиславский прокладывают один и тот же туннель — только с разных концов.

Да, Мейерхольд шел сразу к внешней форме, ценил ее и учил актеров ею наслаждаться. Но не говорил ли он при этом: Станиславский — хитрец, он учит ничего не играть, думать не о форме, а только о правде, о природе, а с каким мастерством играет сам, как у него все рассчитано, как филигранно отработан каждый момент его пребывания на сцене, когда он актер, и как он точен, масштабен и выразителен как режиссер.

Да, Мейерхольд не уделял такого внимания органическому процессу «выращивания» образа в актере, как Станиславский. Но разве Станиславский и Мейерхольд не стремились избавить актера от бесконтрольного мышечного напряжения, дать ему свободу сценического самочувствия, научить управлять физической жизнью роли? Оба они искали единства психической и физической жизни актера на сцене, единства содержания и формы, оба понимали правду искусства как концентрат правды действительности, как поэтический ее эквивалент (хотя степень этой концентрации определяли по-разному). Именно поэтому не стоит удивляться тому, как часто вспоминает Мейерхольд в своих размышлениях о театре имя Шаляпина, любимого актера Станиславского, с которого, по собственным словам Константина Сергеевича, он писал свою «систему».

Мейерхольд не отделял «систему» от художественной практики самого Станиславского. Для него было существенным именно то, что теоретические работы его учителя опирались на могучий дар Константина Сергеевича. Именно поэтому Мейерхольд с такой резкостью писал о тех последователях Станиславского, которые догматически {162} восприняли его учение, увидели в «системе» раз и навсегда данный свод правил, отказались от индивидуального и органического усвоения ее сути. Мейерхольд отделял Станиславского от таких его учеников, воевал против «станиславщины» с той же энергией негодования, что и против «мейерхольдовщины». И ценил в Станиславском не только гениального актера, но и гениального мастера театрального дела, в мастерстве его, в конце концов, и черпая пафос своих собственных теоретических построений и творческих открытий.

Мейерхольд был учеником Станиславского. Со временем это становилось более заметным. Но он не терял своеобразие, не переходил на чужие позиции — просто все четче проступало общее между Мейерхольдом и Станиславским. Сам Мейерхольд говорил об этом постепенном, но и очевидном процессе: «Наступило время, чтобы подвести под театр прочный реалистический фундамент».

Именно в середине тридцатых годов — между премьерой «Дамы с камелиями» и работой над «Одной жизнью» — начинают просветляться те моменты творчества Мейерхольда, которые подтверждали его стремление воплотить на практике программу «прочного реалистического фундамента».

Он начинает заботиться о раскрытии внутреннего мира человека как самого важного в искусстве театра, об актере, через которого этот мир приоткрывается. Мейерхольд беспокоится за актера, который может чувствовать себя связанным в условиях жесткой режиссерской экспликации. Мейерхольд обращает больше внимания на процесс постепенного рождения внешней формы и отказывается от основного принципа конструктивистских исканий: он говорит, что «нельзя обнажать прием». Он мечтает поставить классическое произведение, ни строчки в нем не меняя. Но в то же время Мейерхольд сохраняет полнейшую преданность энергичной режиссуре («никогда… я не отступаю от общей концепции», — пишет он) и филигранным формам актерского искусства, раскрывающимся в благородном «порыве быть мастером».

Между «новым» и «старым» в Мейерхольде нет разрыва, как нет его и в методе работы с актером. Дело в том, что Мейерхольд всегда обладал даром проникновения в глубины человеческой психологии. Показывая актерам тот или иной момент бытия того или иного персонажа — показывая в своем собственном, чрезвычайно остром, неповторимом актерском материале, — Мейерхольд не только {163} учил исполнителя на данном им образце, не только раскрывал закономерности сценической выразительности, не только заражал актеров мощью своего воображения, умением разбираться в стиле того или иного автора, той или иной эпохи. Он проникал в самую сердцевину психологической жизни героя, он вел за собой к пониманию сокровеннейших вещей, что, казалось, и не должно было быть доступно художнику, настолько увлеченному формой. Эту сторону искусства Мейерхольда прекрасно охарактеризовал в письме к Л. О. Арнштаму Корней Чуковский: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед… Его капитал — необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском — и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания…»

Корней Чуковский писал эти слова задолго до последних работ Мейерхольда и тогда уже с уверенностью называл его необыкновенным знатоком «человеческой психофизики». Через десятилетие Мейерхольд поставил «Даму с камелиями», которая с удивительной силой раскрыла великий дар его сердцеведения, и работал над спектаклем «Одна жизнь», к сожалению, так и не показанным публике.

«Одну жизнь» я, как и многие мои товарищи, не видел. Но мне представляется глубоко закономерным то, что одной из последних работ «формалиста» Мейерхольда было сценическое осуществление темы особенно чистой, особенно дорогой каждому советскому человеку — темы Павла Корчагина.

«Дама с камелиями» произвела на меня громадное впечатление вдвойне — как прекрасная постановка и как прекрасная постановка Мейерхольда. В этом спектакле, так подробно и живо многими описанном, Мейерхольд отправился на поиски нового, пересматривал свой прежний опыт. И он это новое нашел бы — нашел бы обязательно. Потому что в этой его последней из виденных мною работ аккумулировалась энергия таланта, мысли и чувства, которую иначе и не назовешь, как только молодой. И когда я мысленно обращаюсь к спектаклю «Дама {164} с камелиями», мне вспоминаются слова Мейерхольда о Льве Толстом, которые полностью можно отнести и к нему самому: «Вы помните, каким стариком Л. Н. Толстой написал “Воскресение”? В этой книге о любви написано так, как может написать только молодой человек…»[[83]](#footnote-84)

Все это, видимо, чувствовал и понимал мудрый Станиславский, когда пригласил Мейерхольда в свой Оперный театр, когда посадил его рядом с собой. Это было не только проявление дружеской помощи в трудную для Мейерхольда минуту — это было признание Мейерхольда как художника, который «роет» один с ним, со Станиславским, «туннель» в искусстве театра.

Станиславского сблизила с Мейерхольдом молодость сил, неисчерпаемая протяженность планов в будущее. Станиславский нуждался в том, чтобы около него был бунтарь.

Поэтому в моей памяти и звучат — почти одинаково — знакомые возгласы Станиславского «не верю!», «верю!» и одобрительное «хоррошо!» Мейерхольда. Поэтому твердо мое убеждение в том, что история советского театра делается сегодня развитием идей Станиславского и Мейерхольда через их преломление в творчестве Вахтангова.

Будучи учеником Станиславского, Вахтангов признавал гений Мейерхольда и у него учился. Он стремился найти все то, что каждый из них искал сам по себе. Вахтанговское искусство и сделалось, по-моему, тем «туннелем», который Станиславский и Мейерхольд прокладывали своим творчеством с разных концов, неуклонно продвигаясь навстречу друг другу. Вахтангов, на мой взгляд, означает их встречу.

И Станиславский и Мейерхольд видели и одобрили «Чудо святого Антония» — каждый открыл в спектакле Евгения Богратионовича нечто близкое собственным поискам. Вахтангов не случайно мечтал, чтобы в его студии один спектакль поставил Станиславский, другой — Мейерхольд: в синтезе исканий этих художников он усматривал будущее советского театра. Так или иначе, я сегодня не могу себе представить последователей или учеников последователей Станиславского, ничего не воспринявших от Мейерхольда, как не могу поверить в то, что последователи или непрямые ученики Мейерхольда не берут на вооружение «систему» Станиславского в каких-то {165} существенных ее чертах и качествах. Вот тогда-то и возникает фигура художника, во многом объединяющего Станиславского и Мейерхольда и боровшегося с лжепоследователями того и другого, — фигура Вахтангова.

У Мейерхольда есть чему учиться без подражания. У Станиславского есть что взять без рабской копировки им сделанного. И подражание и копировка лишают искусство первозданности, приводят его к бессодержательности.

Сегодня Мейерхольд приходит на помощь Станиславскому, как Станиславский приходит на помощь Мейерхольду в борьбе против крайностей и подражательства, — совсем так, как это начиналось в 1938 году и продолжалось бы, не уйди из жизни так скоро после этой многообещающей встречи Станиславский, не сложись так трагически судьба Мейерхольда.

Я помню, каким в последнее время он был настороженно беспокойным, выглядел растерянным. Но эти воспоминания перебиваются другими.

Я помню, с какой силой говорил Мейерхольд о необходимости смелого поиска, о достоинстве искусства в своей речи на Всесоюзной конференции режиссеров, проходившей летом 1939 года. Весь зал встал тогда, приветствуя Всеволода Эмильевича. И в памяти моей продолжает жить Мейерхольд — мужественный человек с гривой седых волос над высоким лбом, художник-коммунист, пророчески заглядывающий в завтра, верный своим принципам, своим взглядам, своему высокому призванию.

# **{166}** Вахтангов

Есть люди, которых немыслимо представить себе героями добротных, обстоятельных мемуаров. Они восстают против попытки рассудочно-логическим путем проникнуть в мир их души и профессиональных секретов, против попытки запечатлеть их образ в связном литературно-приглаженном повествовании. Восстают каждым проявлением их индивидуальности, непредугаданностью и необъяснимостью душевных и творческих порывов. Восстают причудливым непостоянством характера и постоянством напряженности духовной жизни, могучей динамикой роста, размахом свершающегося на глазах окружающих развития. Таким был Вахтангов.

Разумеется, мне, как и многим другим ученикам Вахтангова, неоднократно приходилось говорить и писать об учителе. Но когда я вспоминаю сказанное, перечитываю написанное о Вахтангове, то часто испытываю чувство бесконечного огорчения, неловкости оттого, что остро ощущаю ограниченные возможности моих слов, неточность и неполноту того, что удалось уловить в Вахтангове и этими словами выразить. И тогда я вспоминаю одну сказку — старинную индийскую сказку о слепцах и слоне.

Четыре слепца повстречались на дороге со слоном. Один ощупал хобот и сказал, что слон напоминает ему огромную змею. Другой обхватил слоновью ногу и воскликнул, что слон похож на придорожный столб. Третий потрогал брюхо и решил, что это громадная бочка для воды. А четвертый ухватился за хвост слона и закричал, что слон похож на корабельный канат…

Четверо слепцов невольно обманывали друг друга, хотя и говорили при этом ту правду, в которой каждый из них был уверен.

Да, Вахтангов был необычайно своеобразен, противоречив, изменчив, загадочен. Он возникает в моей памяти всегда новый, всегда неожиданный и неуловимый — возникает как бы выхваченный из полумрака прошлого вспышками частых и ослепительных молний. Как же, рассказывая о Вахтангове, не погрешить против правды, {167} не принять желаемого за действительное, не сгладить противоречия поразительно сложного вахтанговского характера и его ослепительного художественного гения? Как сделать так, чтобы живая непосредственность духовного облика Евгения Богратионовича приоткрылась людям, которые знают о нем только понаслышке, и в то же время этот облик не был бы разъят на ряд портретных зарисовок, цепь эпизодов из жизни замечательного человека?

А что если отрешиться от позднейших наслоений — от опыта, приобретенного за десятилетия, прожитые уже без Вахтангова, от жизненных и художественных впечатлений, которые, бесспорно, добавляют многое в понимание Вахтангова, но в чем-то и отдаляют его от нас, скрывают его реальный, такой до боли памятный ученикам образ? Что если хоть на некоторое время освободить *живое ощущение* Вахтангова, которое живет — я верю — в сердце каждого, кто его знал, погрузиться в него во всей его беспримесной чистоте и, особенно даже не подбирая слов, не закругляя выражений, попытаться выразить?

Все было существенно в нем, хоть подчас и необъяснимо. Армянин, но у него была чистая русская речь и повадки коренного москвича. Сросшиеся над переносицей восточные брови, а глаза голубые, иногда серые. А то вдруг желтые или белые — в гневе. Большие, иногда огромные, умные, пристальные, пронзительные, насмешливые и часто мучавшие нас глаза. Сухие и какие-то костистые, с узловатыми, короткими пальцами, жилистые и не слишком красивые, но крепкие и свободные, выразительные руки. И сам он — некрасивый, но весь подобранный, невысокий, но складный, ловкий, живой, мужественный. Прекрасный…

Его боялись, уважали. Более чем уважали — почти боготворили, хотя подчас и яростно ненавидели. Но не могли противостоять той заразительной энергии, которой был переполнен Вахтангов.

Вот он появлялся в «зрительном зале» Мансуровской студии, помещавшейся в крохотном домике в одном из арбатских переулков. В маленьком, тесном зале, который, даже будучи переполнен до отказа, до того, что вход в него «защелкивался» откидной скамеечкой с местами для зрителей на ней, вмещал всего-навсего сорок два человека. Вот он появлялся в этой квадратной комнате и словно бы наэлектризовывал всех нас, словно бы одним своим присутствием раздвигал ее стены. А иногда он приходил вялый, усталый, безвольный, изнемогший. Начинал {168} курить, делая короткие, нервные затяжки. Старался «вправить» себя в рабочее состояние, делился с нами недавними впечатлениями от спектаклей Художественного театра, своими мыслями — не делился даже, а как бы говорил сам с собой.

Мы молчали, а Вахтангов говорил. Вспыхивал, задумывался, спорил, фантазировал. Вернее — мечтал вслух. Вернее, звал всех нас за собой, требовал от себя, от нас, от народа, от времени — мужества, упорства, самоотверженности, размаха, высоты. Вдохновенного проникновения в суть и тайны жизни, пронзительного постижения ее законов, ее красоты.

Конечно, здесь, прежде всего здесь, в этой комнате, где все мы, такие молодые тогда, жадно, взволнованно, самозабвенно поглощали его, для нас непреложную, правоту и мудрость, и возникало ощущение существования в сфере удивительной и волнующей, так непохожей на обыденную, жизни. Именно здесь происходило незаметное, но неотвратимое осознание в себе творческих начал, рождалось страстное желание быть в искусстве учениками Вахтангова, его последователями. Именно тогда, когда мы чувствовали себя в ином, отличном от окружающего мире, и, быть может, именно благодаря этому, нам впервые открывались в обычной жизни совсем новые, неожиданные, пленительные свойства.

С этого озарения и начинался для нас Вахтангов. Начинался театр в его понимании, начиналось наше ученичество у него, наша осмысленная жизнь в искусстве.

В те дни, ставшие для нас напутствием на будущее, казалось, спадала пелена с глаз и уши начинали слышать. И что-то происходило в глубине души — теплело, загоралось, вспыхивало. И хотя ни у кого из нас не было, конечно, твердой уверенности в том, что это не погаснет, не отступит перед обыденностью, перед живучестью равнодушия, приспособленчества, ремесленного отношения к искусству, в каждом занималась вера в то, что дни эти с их удивлением, робостью и отчаянной смелостью не пройдут бесследно, в каждом рождалась надежда, что нашим первым восторгам, первым творческим тревогам нет предела и не будет конца. Залогом этой веры, этой надежды была для каждого из нас встреча с Вахтанговым.

Незабываемые, фантастически счастливые дни! Но были и иные…

Репетируем «Принцессу Турандот» — увлеченно, неустанно и неистово. Евгений Богратионович чувствует {169} себя все хуже и хуже — у него застарелая язва желудка. И вдруг между двумя репетициями мы, старшие ученики Вахтангова, узнаем, что это не язва, а неизлечимый, смертельный рак…

Ночь с 23 на 24 февраля 1922 года. В новом помещении Студии, в бывшем особняке Берга, холодно. Вахтангов сидит, закутавшись в доху, обмотав голову полотенцем, как чалмой, почти восковой, прозрачный, скорчившийся от страшной боли. У него высокая температура. На иссохшем лице горят громадные глаза, в которых светится усилие воли, почти нечеловеческая, жгучая мудрость.

Вахтангов борется — и побеждает: сегодня он собирает весь спектакль воедино. Поздней ночью велит устроить «прогон», первый и единственный раз просматривая «Турандот» в гриме, в костюмах от начала до конца. Вот он репетирует с нами финальную сцену и прощальный поклон — мы поем завершающую спектакль песенку и отходим полукругом в глубину сцены. Всё. Больше Вахтангов уже не придет в свою Студию…

Вечером 23 мая 1922 года, во время представления «Принцессы Турандот», в Третью студию позвонила Надежда Михайловна Вахтангова и сказала, что Евгению Богратионовичу очень плохо. Стремительно закончив спектакль, наиболее близкие Вахтангову ученики собрались у его постели.

Вахтангов умирал трудно и почти до самого конца оставался в полной памяти. Неожиданно он попросил шампанского, поднял бокал и обвел всех нас глазами. Вахтангов прощался с нами, с жизнью, как он простился с театром своей «Принцессой Турандот» (ведь этот спектакль можно сравнить с игристым напитком — была, вероятно, внутренняя, тайная связь между этой последней постановкой Евгения Богратионовича и последним его желанием). А потом трезвая ясность сменилась предсмертным бредом. Вахтангов словно бы поднялся в эти мгновения над своим мирским, житейским существованием; он отдавал кому-то приказания, вел кого-то за собой, ощущал себя творцом будущего. Он уходил из жизни, пытаясь в это будущее заглянуть, последним мерцанием мысли пытаясь осветить свое место в будущих временах.

Находясь рядом с ним, я с особенной силой и остротой почувствовал, как даже и сейчас он стремится к преодолению — к преодолению своей физической слабости, {170} боли, усталости, ожесточенно сопротивляясь смерти. Казалось, что то невероятное, бурное, ни на минуту не прекращавшееся стремление пересмотреть свои духовные возможности, пересоздать свою личность вспыхнуло в нем в этот трагический момент с новой силой и осветило его облик — раз и навсегда — светом величия, мудрости, человечности.

Я вспоминаю последние репетиции «Принцессы Турандот», последние минуты, проведенные с Вахтанговым, и мне кажется, что я начинаю понимать глубокую и непростую сущность его обаяния, магическую силу влияния его личности на нас при жизни и памяти о нем после смерти.

Конечно, репетируя «Принцессу Турандот», Вахтангов знал, что уходит из жизни. Он прощался с нами, со всем миром этим спектаклем. Он вложил в него всю свою душу, отношение к театру, к людям, к жизни. Он стремился вложить в каждого из нас собственную частицу и хотел, чтобы каждый, играя в «Принцессе Турандот», ощущал в себе нечто «вахтанговское». Умирающий Вахтангов воплотил в последнем спектакле все то, что он мог отыскать в себе и противопоставить надвигающейся смерти. Нерастраченную детскую наивность и мощное целенаправленное воображение поэта; страстное стремление к возвышенному и яростное, язвительное неприятие мещанства, ненависть к пошлости; неиссякаемый юмор, острый ум и неизбывную любовь к жизни.

Вахтангов хотел, нет, требовал всей своей волей художника, чтобы каждый из нас, участников «Принцессы Турандот», и спектакль в целом, все мы вместе выразили полноту его собственного мироощущения, стали как бы коллективным продолжением его индивидуальности, таланта, миропонимания, сделались его новой жизнью. Ведь этот спектакль был поставлен человеком, находившимся на пороге полного и пышного расцвета творческих сил, человеком, которому только что минуло тридцать девять лет (всего только тридцать девять!), человеком, который долго и с беспримерным мужеством преодолевал болезнь.

Сейчас, оглядываясь назад, я понимаю, чего стоило Вахтангову быть Вахтанговым, и почему трагические видения «Эрика XIV» и «Гадибука» уживались в его творчестве с чеховской «Свадьбой», «Чудом святого Антония» и, наконец, «Принцессой Турандот» с ее стихией яркого оптимизма, игры, насмешки: дух побеждал тело, жизнь противоборствовала смерти. Сейчас, перечитывая письма {171} Вахтангова последних лет жизни, я снова чувствую себя тем юношей, который рядом, совсем рядом с собой видел смерть любимого учителя, боготворимого человека. И строки этих писем заставляют заново прикоснуться к тому, что давно минуло, почти совсем, кажется, забыто, но встает в памяти как живое и мучительное, что воспринимается несправедливостью, трагедией. Но они же, эти строки, становятся летописью героической жизни, вселяют в сердце гордость за человека, до конца не сломившегося, не сдавшегося смерти.

«Я лежу; я не могу придти к вам; я не увижу вас долго, а мне надо рассказать вам, как важно заниматься *пластикой*».

«Я очень болен. По вечерам лежу в постели. Чуть-чуть оправлюсь, приду и все налажу.

… Простите, дорогой, что так краток: еле пишу, так болит все».

«Мне не жаль, что я сейчас не среди вас, не жалейте и вы: я должен вернуться в Студию таким, который может помочь вам делом, а я сейчас не имею даже слов.

… Знаю, что у нас есть. Будущее».

Каждая такая фраза звучит словно извинение человека за свою невольную слабость, в каждой — стремление подбодрить, переключить внимание с него, Вахтангова, на общее дело, желание вселить в людей смелость, жизнерадостность, веру в лучшее, в успех, в будущее.

При этом в Вахтангове не было ни капли ханжества и аскетизма, за свою долгую жизнь я не встречал никого, кто мог бы сравниться с Вахтанговым в какой-то ничем не сдерживаемой, языческой, подчас грубоватой, подчас утонченной любви к бытию, ко всем формам проявления жизни, ко всему, что составляет ее содержание и суть.

О, Вахтангов не был аскетом! Он словно бы запасся энергией на долгую и перенасыщенную деяниями и событиями жизнь, он был буквально начинен замыслами, жаром, неистовством. Он знал высочайшие взлеты и падения, сам словно бы понимая, что между теми и другими есть внутреннее родство, существенная, хотя и скрытая от глаз, связь. Бывали ночи, когда он вместе с нами взлетал в непостижимо пророческом подъеме и как бы провидел будущее — то будущее, которое казалось ему обязательным для человечества. А иногда он попросту не являлся в Студию, проводил — азартнейший игрок — ночи за картами, а порой в мальчишеских любовных авантюрах. {172} Мы это знали — и все прощали ему. А то, вдруг как бы опомнившись, негодовали, восставали — и снова покорялись колдовской силе его воображения, удивительному вкусу к жизни; смирялись, понимая, что, значит, так оно и должно быть, значит, Вахтангову это было зачем-то необходимо.

Вахтангову нужно было непрестанно открывать в жизни новизну и по-новому себя в ней чувствовать, перепробовать в ней разные «амплуа» — порой совершенно неожиданные, не совсем ему идущие, но обязательно открывающие в нем и в окружающей жизни ту или иную существенную черту, помогающую самопознанию и познанию действительности.

Он был фантазером, мистификатором, неистощимым на выдумки и не ведающим препятствий в их осуществлении. Как-то раз Евгений Богратионович повел меня в Студию Гунста, которой руководил, и по дороге уговорил подыграть ему в тут же сочиненном розыгрыше: я должен был с завязанными глазами угадывать различные предметы, на которые указывал или к которым прикасался «гипнотизер» — Вахтангов. Разумеется, очередность предметов, которые собирался выбирать Евгений Богратионович, была оговорена заранее и хорошо мной вызубрена по пути. Вахтангов начал с рассуждения о силе таланта и искусства и как бы в доказательство этому взялся провести сеанс гипноза. Его выбор пал, естественно, на меня. Впрочем, не сразу — «предыгра» была великолепной: Вахтангов внимательно осматривал присутствовавших и только после долгих «колебаний» и после… обморока одной из студиек вызвал меня. Как я ни «отнекивался», как ни выражал сомнения в своих «медиумических» способностях, меня, в конце концов, усадили, завязали глаза, и Вахтангов начал сеанс.

— Это что?

— Золото (Вахтангов прикасается по предварительной договоренности со мной к позолоченной раме картины).

— А это?

— Бархат (Вахтангов берет в руки платок, в который укутывалась одна из студиек), — и так далее.

Уж не знаю, как выглядел Евгений Богратионович в этот момент (я же дрожал от волнения и боязни перепутать что-нибудь), но, судя по всему, великолепно. В глазах «гунстовцев» он вырос до всесильного мага, волшебника. Когда же я предложил Евгению Богратионовичу раскрыть мистификацию, Вахтангов усмехнулся:

{173} — А зачем? Пусть думают, что все это было на самом деле.

Зачем это ему понадобилось? Может быть, чтобы попробовать свои силы актера? Может быть, для того чтобы ощутить себя человеком, обладающим «сверхъестественной» властью над окружающими? Скорее всего, что так. Но когда я все-таки ослушался Вахтангова и выдал его коварный розыгрыш — мне не поверили. Да, да — на меня же еще и обиделись, сказав: ты обманываешь, гипнотический сеанс был чистой правдой, ты на Вахтангова бессовестно наговариваешь. Стоило ли после этого не доверяться вахтанговским фантазиям?

Вспоминается и другой случай, когда жертвой мистификации сделалась группа ближайших учеников Евгения Богратионовича. Они долгое время носились с идеей летних гастролей по России — им хотелось повидать новые места и, не скрою, хоть немного заработать. Кому-то пришла в голову мысль посоветоваться с Вахтанговым. Евгений Богратионович с интересом выслушал их, начал расспрашивать, обсуждать, поддакивать, советовать, подсчитывать чуть ли не с карандашом в руках выгодность предприятия, тем самым вызывая на откровенность и настраивая на радужный лад. А на следующий день он обрушился на них с язвительным негодованием, разгромил намеченный план гастролей, высмеял «коммерческие» мечтания и, разумеется, запретил и думать о подобных авантюрах.

«Репетировал» ли в тот момент Вахтангов роль «иезуита»? Вряд ли. Просто он был человеком, с которым никак не вязалось представление о покое, размеренности, привычности. Он был возмутителем спокойствия — этим все сказано.

Я помню первую нашу встречу, которая навсегда запомнилась мне своей необычностью и, я бы даже сказал, странностью. Моя мать, урожденная Михайлова, и ее сестра организовали любительский театральный кружок, получивший название Михайловского, куда однажды пригласили ставить спектакль Евгения Богратионовича. По рассказам матери, тетки, других кружковцев я представлял Вахтангова человеком большого роста — гигантом, с огромными, обязательно черными и обязательно вдохновенными глазами, артистическими руками с тонкими, нервными пальцами, человеком собранным, сдержанным и даже несколько суровым. И вот, не помню, по какому поводу, кружок устроил вечеринку у нас дома.

{174} Я в самом ее разгаре вошел в гостиную и увидел Вахтангова. Увидел невысокого, провинциального франта с неистовым разлетом невероятнейшей шевелюры, в накрахмаленном воротничке, с вычурным и ярким галстуком-«бабочкой», в каком-то зеленом пиджаке, кремовых брюках, в лакированных ботинках и белых гетрах. Он сидел на стуле, чуть ли не на середине комнаты, положив ногу на ногу, и залихватски тренькал на мандолине своими узловатыми пальцами с коротко остриженными ногтями. Он был здесь тем, что принято называть «душою общества»: усаживался за пианино и начинал бренчать, напевая пустенькую французскую песенку, дурил, паясничал, неистощимо озорничал. А глаза его, сразу поразившие меня, большие, прозрачные глаза, в тот вечер цвета морской воды, все время смеялись — вместе со всеми и, как мне показалось, над всем.

А разве были, разве могли быть рядовыми встречи с Вахтанговым? Ведь в них всегда что-то было новым, казалось странным, поражало. Ведь Вахтангов был влюблен в жизнь — в вечно новую и изменчивую.

К Вахтангову можно целиком отнести слова, сказанные им о необыкновенном человеке, которому Евгений Богратионович был многим обязан, которого он называл своим «прекрасным и благородным учителем» — о Сулержицком. По выражению Вахтангова, Леопольд Антонович «знал красоту и чувствовал ее в каждом пятне жизни». И действительно, умение чувствовать красоту каждого пятна жизни, острое ощущение течения жизни в целом и каждого ее момента в отдельности, неутомимая жажда нового, которая обостряла художническое зрение, рождала в Вахтангове особое романтическое начало, слитое с жизнью и делавшее Вахтангова Вахтанговым.

Отсюда и происходила его одержимость творчеством, его неправдоподобная энергия в постижении и преобразовании жизни. Сейчас я понимаю, что целью Вахтангова было средствами искусства творить новую жизнь. Вахтангов не противополагал жизни искусство, рассматривал жизнь как непрерывное творчество, а искусство — как одно из ярчайших проявлений жизни. Быть может, именно поэтому он и был не только первоклассным актером и гениальным режиссером, но и великим воспитателем. Призывать к творчеству, трудиться в искусстве для Вахтангова значило звать людей к совершенству, окрылять их мечтой, Вести в завтрашний день, преобразовывать свой внутренний мир и мир окружающий.

{175} Пассивность была чужда Вахтангову. Он не только с жадностью вбирал в себя разнообразные жизненные впечатления, попытался их по-своему обобщить, осмыслить, сделать из разрозненных наблюдений закономерные выводы.

Вахтангов не был в истинном смысле слова широко образованным человеком, не обладал ошеломляющей эрудицией. Я помню, как мы подчас специально задавали Евгению Богратионовичу «каверзные» вопросы для того, чтобы поставить его в затруднительное положение, и обнаруживали, что целый ряд тогда особенно нас волновавших проблем литературы, поэзии, музыки его не интересует, а о многом он не слыхал и вовсе. Но он потрясал нас совершенно поразительной интуицией, фантастическим умением мгновенно сливаться с явлением, полно ощущать его суть.

Вахтангов работал над пьесой, над спектаклем, следуя сам и подчиняя нас особой логике творческого мышления. Получая из рук автора пьесу, вживаясь в выбранные им детали, он легко и убедительно дорисовывал целое, восстанавливал живую ткань действительности во всем ее богатстве и разнообразии. Он словно бы сливался с автором, вместе с ним переживал и передумывал все описанное и выраженное в произведении. Он всматривался в краски, формы, линии, вслушивался в интонации, в паузы и расшифровывал эти внешние знаки, чтобы понять их внутренний смысл, уловить дух времени, его внутренний ритм, существенные предпосылки, не теряя при этом главного.

Так, в «Чуде святого Антония» на основе ограниченных парижских наблюдений Вахтангов сумел построить незабываемую картину быта французских буржуа. Так, репетируя «Злоумышленника» и «Егеря», он окружал чеховские образы огромным количеством собственных догадок и наблюдений. Так, работая с нами над «Принцессой Турандот», Вахтангов с таким знанием дела интерпретировал особенности комедии масок, что, когда он советовался, делился своими планами с крупнейшим знатоком этого театра Алексеем Карповичем Дживелеговым, тот поражался, каким образом и где Вахтангов проштудировал такое громадное количество редких книг.

Да нет, Вахтангов так бурно и много работал, так взволнованно и весело жил, что у него просто не было времени для систематического чтения. Но жизнь он понимал неизмеримо глубже, а в искусстве умел неизмеримо.

{176} больше, чем многие книжники и эрудиты. Потому-то он, должно быть, с великой прозорливостью, с поразительным пониманием людей, их замыслов, исторических событий, взрывающих быт и сознание вокруг, отнесся к Октябрьской революции.

… Вахтангов стоит у окна и неотрывно смотрит на улицу, подернутую сумерками. На нем серо-зеленый, военного образца френч, какие носили в ту пору многие; руки в карманах, губы плотно сжаты, глаза пристально-прозрачны, глубокая поперечная складка режет лоб.

Он мучительно хочет разгадать, что же кроется за словом, которое у многих вызывает чувство страха, — большевики. Он хочет понять этих упорных, неистовых людей, которые посягают на переустройство мира. За окном моросит дождь, серо и беспокойно. Вахтангов у окна молчит и не видит, думает. По темным углам студии разбрелись его растерянные и смятенные ученики — он их не замечает.

И вот именно в эти минуты во мне, внимательно следившем за Вахтанговым, рождается какое-то беспокойство, которое, как я теперь понимаю, означало возникновение моего, если хотите, общественного сознания. Нет, от презрения к бездуховному буржуазному быту, от спасения в порыве к очистительным высотам творчества, от бесконечных споров и пламенных речей об искусстве и идеалах жизни было еще очень далеко до понимания Октября. Нас испугала его площадная, ветровая мощь, вдруг обнаружившая всю ограниченность и скромность нашего положения «студийцев» — полухудожников, полусхимников, — но первый шаг навстречу Октябрю был сделан именно в тот ноябрьский вечер.

Утром к нам пришел Вахтангов и рассказал, как раскрылся ему смысл происходящего в малозначительном и случайном как будто эпизоде (для Вахтангова не существовало в жизни ни того ни другого!), происшедшем у него на глазах. Рабочий, сидя на столбе, чинил телефонные провода. Еще не смолкли звуки боев, а труженик начинал строить свой мир, работая впервые в жизни для самого себя, для таких, как он, для всех нас. Нам было не поспеть за Вахтанговым — мы не поняли его в то утро, осудили за «измену» тому «высокому искусству», которому он, создатель студии и воспитатель студийцев, суровый моралист, почти Савонарола во всем, что касалось студийности, нас учил, к которому звал. Но стой ночи, с того утра кончилось наше наивное детство: Вахтангов {177} благословил нас на вступление в новую, тревожную, трудную и прекрасную жизнь.

В самом этом превосходном эпизоде с рабочим, чинившим провода, проявился, мне кажется, великий художественный талант Вахтангова, его интуиция, его зоркость, умение за малым и случайным видеть закономерное и великое. Я думаю, к пониманию революции Вахтангов начал свой путь еще тогда, когда усваивал один из главных уроков Сулержицкого: «Когда вы берете пьесу для постановки, — спросите себя, ради чего вы ее ставите». «Ради чего?» — в этом вопросе и живет уже тревога, которая не могла не привести к революции такого чуткого к движению жизни, к пульсу времени художника, как Вахтангов.

Вахтангову была нужна революция — как человеку, как художнику. Он должен был бы стать наследником и продолжателем отцовского дела, владельцем табачной фабрики, а он ушел из дома, выбрал нелегкую, полную соблазнов и разочарований дорогу художника. Вахтангов отправился в новую жизнь, уехал переделывать мир. Когда Вахтангов в стенах студии мечтал открывать новые формы искусства, не ждал ли он тогда, не ведая еще сам об этом, помощи от революции? Не шел ли к пониманию того, что только коренные перемены в жизни способны принести изменения в искусстве? Не двигался ли навстречу революции? Быть может, оттого приятие революции Вахтанговым так напоминает ослепительное и мгновенное озарение. Вахтангов был внутренне готов к революции, его талант по истокам, по конечным целям своим был революционен. Разразилась буря, и этот до времени скрытый, преобразующий, новаторский смысл дарования, поисков Вахтангова выявился в полной мере. И что же, как не революционность, заключалось в вахтанговском лозунге, ставшем символом веры каждого из его учеников: искусство должно изменять людей, переделывать мир.

В вахтанговском приятии революции было много рассудочного, но много эмоционального, идущего от сердца, много романтической веры, которая как нельзя больше соответствовала моменту и ярко его выражала. Но, как и всегда, доверие к жизни и интуиция не обманули Вахтангова — он выбрал верный путь.

Доверие к жизни… Вот отчего призывал Вахтангов «выставить окна», впустить в студии, в театры «свежий воздух». «Не нужно бояться жизни. Мы должны идти {178} вместе с жизнью» — это был романтический и по духу своему революционный призыв. Идти вместе с жизнью — это значило идти с народом, с революцией. И все чаще Вахтангов задумывается о народе, о его роли в судьбе театра.

Вахтангов призывает художников творить вместе с народом, считает, что «художественное устремление должно выхватить из груди народа скованное в этой груди слово. Без художника оно будет стелиться по земле и не найдет своей формы»[[84]](#footnote-85). Он видит художника выразителем народного мнения, призывает не снисходить к народу, но «вознестись до народа», поверить в него, в его творческую силу.

Мне кажется, что до Вахтангова никто из русских мастеров театра не намечал таких взаимоотношений между искусством и народом, с такой решительностью не пересматривал эти взаимоотношения. И однако же в этом пункте, центральном в решении судьбы русского театрального искусства, он выступил наследником идей Пушкина, русских революционеров-демократов, Толстого, Чехова с его глубоко органичной любовью к народу, пронизывавшей все его произведения, наконец, Горького и Блока. И тем не менее Евгений Богратионович не только подытоживал, но и открывал новую страницу в этих отношениях.

Трудно переоценить значение его слов, его статей для нас, студийцев. Вахтангов открывал перед нами новые рубежи и небывалые творческие перспективы. Нам предстоял еще долгий путь к тому, чтобы до конца понять, что же имел в виду Вахтангов, когда писал: «Чтобы одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля»[[85]](#footnote-86), когда, словно бы опережая наши вопросы, говорил: «Новое — это новые условия жизни». Но слово было произнесено — и мы были тому свидетелями. Наш путь к народу начался с помощью и под руководством Вахтангова.

Новое. Для нас это были сначала все те «соперничающие» с Мансуровской студией начинания и обязанности, между которыми разрывался Евгений Богратионович и к которым мы относились с ревностью, почти с неприязнью. Первая студия, Вторая студия, «Габима», Студия Гунста, Народный театр, Пролеткульт, Художественный театр, режиссерская {179} секция ТЕО, подготовка массового действа к 7 ноября 1918 года…

Сам Вахтангов вздыхал: «О господи, за что мне все сие?» А затем писал о том, что «никакие дебаты, дискуссии, беседы, лекции и доклады не создадут нового театра». И составлял план работы Народного театра, «настоящего и истинного народного театра, отражающего и растящего революционный дух народа», где мечтал показывать «Зори» Верхарна в течение целой недели: во вторник — в постановке Художественного театра, в среду — Малого, в четверг — Камерного, в пятницу — Театра имени В. Ф. Комиссаржевской и так далее.

Вахтангов мечтал о пьесе, героем которой будет толпа, хотел поставить «Зори», инсценировать Библию, обратиться к байроновскому «Каину». И все это для того, чтобы осуществить от самого его сердца идущий лозунг: «Надо взметнуть!»

Новое — это новое искусство, ощущение и принципы которого уже долго вызревали у Вахтангова, составляя неотъемлемую часть художественного развития его личности. Но без революции, без этого рабочего на телефонном столбе, без раздумий о народе, об общественной, революционной роли искусства, без мечты о героической пьесе, которая бы «взметнула», — без всего этого новое не родилось бы или появилось на свет в урезанном и искаженном виде. Вахтангову повезло: «повивальная бабка» его искусства была та же, что и у самой истории, — революция. Быть может, это облегчило в какой-то степени его отношения с временем, которою у него оставалось трагически мало. Вахтангов торопился. Обычный для него бешеный ритм жизни усиливался стремительностью послереволюционного времени. Вахтангов не мог ждать — он мчался от открытия к открытию, от одного преодоления к другому, еще большему, с одним только словом на губах:

«Дальше! Дальше! Дальше!»

Вахтангов так и не поставил «Зори», «Каина», не инсценировал Библию, не осуществил многие из своих заманчивых и грандиозных планов. Он сделал то, что мог, что успел: «Эрика XIV» Стриндберга в Первой студии МХАТ, «Свадьбу» Чехова, «Чудо святого Антония» Метерлинка, «Принцессу Турандот» Гоцци у нас, в Третьей студии МХАТ, и «Гадибука» в студии «Габима».

Пять спектаклей, из них четыре — разыгранные неопытными молодыми актерами. Их участники с полным {180} правом могли бы обратиться к своим зрителям со вступительными словами к вахтанговской «Принцессе Турандот»: «Мы еще только начинаем». Пять спектаклей — да ведь и сам Вахтангов только еще «начинался». Пять спектаклей — вот почти и все, что успел сделать Вахтангов после революции, — как досадно, как горько мало! Но, оказывается, и этого было достаточно, чтобы мудрый и всеведущий учитель Вахтангова Станиславский назвал Евгения Богратионовича «создателем новых принципов революционного искусства», «надеждой русского искусства».

И вот предо мной снова встает труднейшая проблема: как рассказать о спектаклях Вахтангова, в которых я получил свое «боевое крещение», впервые попробовал свои силы в режиссуре и в первый раз задумался всерьез над этой театральной профессией, не ведая, впрочем, еще, что она-то и суждена мне? Как рассказать о спектаклях, неоднократно, порой вдохновенно, талантливо описанных и их участниками и их зрителями, о которых, кажется, все уже и до мельчайших подробностей известно и которые, на мой взгляд, достаточно запечатлелись в памяти внимательных читателей? Как это сделать, если я считаю принципиально невозможной литературную реставрацию спектаклей Вахтангова, вся суть которых была в том, что они существовали здесь и сейчас, рождались в расчете на вполне определенную по своему уровню и восприятию аудиторию, на которую вовсе не похожи сегодняшние театральные зрители, читатели этой книги; возникали в теснейшем контакте с атмосферой окружающей их действительности, более того — года, месяца, недели и дня, в которые они шли; если эти спектакли были совершенно неотъемлемы от зрителей, существовали как бы слитно с ними и ставились Вахтанговым в расчете на строго определенные артистические индивидуальности, психологические особенности исполнителей?

Рассказать можно о конкретных деталях, о том, что принято называть «режиссерским почерком», о том или ином процессе постановки, приеме, исполнителе, моменте течения спектакля — но вот сложится ли в восприятии читателя живое ощущение искусства Вахтангова?

Нет, отошлю читателей к иным авторам, к свидетельствам других участников и очевидцев спектаклей Вахтангова. {181} Сам же постараюсь объяснить, что лично для меня значила та или иная постановка Вахтангова, та или иная встреча с Евгением Богратионовичем в работе, и как происходило общее развитие взглядов моего учителя на искусство театра.

«Чудо святого Антония» вошло в нашу жизнь в ту пору, когда, как мне кажется, настоящие интересы Евгения Богратионовича в искусстве еще не определились. В это время взгляды Вахтангова на назначение искусства, способы воздействия театра на восприятие зрителей, на конкретные пути создания театральной постановки ничем, по существу, не отличались от тех общих принципов, которые исповедовали его товарищи по Первой студии.

Искания Первой студии направлялись талантом и мудростью Леопольда Антоновича Сулержицкого и шли в общем русле толстовской этики, центральной идеей которой являлась идея самоусовершенствования, духовного очищения человека.

В спектаклях студии театральность в ее общепринятом смысле уничтожалась во имя предельной непосредственности переживаний и бесспорной правдивости их выражения; театр с его обязательной условностью как бы уступал место безусловности жизни, стремился научиться раскрывать правду живых человеческих взаимоотношений. Эта правда противостояла явной и скрытой лжи театральных штампов, порой проникавших даже на сцену Художественного театра. Конечно, призыв к самоусовершенствованию и к сочувствию, к трогательной мягкости человеческих отношений был узок, но в условиях предвоенных и военных лет с их разгулом воинственно-«патриотических» страстей, культом грубой силы этот призыв приобретал неожиданное значение. В лучших спектаклях Первой студии, к которым почти всегда оказывался причастен Евгений Богратионович, всегда ощущалось стремление раскрыть определенную философию, поэтическое видение мира.

Я полагаю, что эти поиски правды, борьба против традиционной театральности, это стремление выработать свое отношение к времени и свой поэтический взгляд на жизнь и явились вкладом Первой студии в опыт Вахтангова — актера, режиссера, театрального мыслителя, сделались той основой, на которой впоследствии Евгению Богратионовичу было суждено совершить свои театральные открытия. И сейчас я понимаю, что первая редакция {182} метерлинковского «Чуда святого Антония», сделанная Вахтанговым в 1918 году (Студия Е. Б. Вахтангова), была продолжением, а может быть, и завершением этого, если так можно выразиться, предварительного накопления опыта Евгением Богратионовичем.

Я уже говорил, что Вахтангова увлекла в пьесе Метерлинка возможность правдиво воссоздать обстановку и психологические типы французских буржуа. К тому времени Евгений Богратионович уже побывал в Париже с Сулержицким, которому помогал ставить «Синюю птицу» Метерлинка в театре Режан. Если судить по скупым записям, сделанным Вахтанговым в дневнике за время сравнительно краткого пребывания во французской столице, трудно предположить в Евгении Богратионовиче особую зоркость и богатство накопленных впечатлений. Тем не менее в работу над спектаклем он вложил колоссальное количество живых наблюдений, с необычайной изобретательностью, неожиданной, но всегда глубоко оправданной логикой развивал, дорисовывал детали до цельной картины и открывал в этом целом его суть.

Помню, что мы сидели на репетициях Вахтангова, одновременно уничтоженные величием и мощью его воображения и увлеченные, взбудораженные, разбуженные к самостоятельному творчеству его изумительной творческой интуицией, поразительным даром художника, тем, с каким юмором, мастерством, смелостью, темпераментом Вахтангов на наших глазах и вместе с нами импровизировал, искал мизансцены в этюдах, находил и неожиданно все менял, изобретая без устали и без конца, сохраняя при этом верность главному — замыслу.

Сущность замысла Вахтангова сводилась к следующему: «Чудо святого Антония» можно сыграть как сатиру на человеческие отношения, но это было бы ужасно, потому что такое решение выбивало почву из-под ног человека, отнимало у него веру в конечную победу добра. И Евгений Богратионович предложил нам отнестись к пьесе, как к улыбке Метерлинка. Автор улыбнулся по адресу людей, и мы немножко смеемся над собой, когда смеемся над ними, над этой муравьиной кучей, хлопотливой и забавной, над Ашилем, Гюставом, кюре, доктором и всеми прочими участниками поминок госпожи Ортанс, усопшей и воскрешенной так некстати святым Антонием Падуанским.

Вахтангов уже явственно ощущает возможность сатирического {183} прочтения пьесы Метерлинка, но отвергает ее: сатира трудно совместима с проповедью самоусовершенствования, улыбка всепонимающей снисходительности никак не вяжется с сатирическим смехом. И характерно, что пьеса Метерлинка, ее постановка при таком подходе как бы обращается на самих исполнителей, как бы способствует в первую очередь их очищению и совершенствованию. Но Вахтангов не был бы Вахтанговым, если бы в этом спектакле не искал и не находил зерен своего будущего.

Он подчас требовал от нас такой яркой характерности, в которой, как в зародыше, содержался грядущий гротеск, предельная внешняя выразительность, пластическая и музыкальная законченность вахтанговских постановок. Прибегая к режиссерским показам, в которых Евгений Богратионович всегда шел от исполнителя, он, как бы помимо своей воли, еще и сгущал эту характерность, словно предчувствуя, до времени опробуя рисунок второй редакции «Чуда святого Антония». 1921 года.

Вахтангов призывал каждого участника спектакля полюбить того, кого он должен сыграть, найти юмористическую улыбку по адресу данного персонажа, сыграть эту улыбку. И мне кажется, если глубоко вдуматься в эти требования, в них можно обнаружить истоки того, что позднее станет в высокой степени характерно для Вахтангова, для его спектаклей, где художественный результат будет складываться как бы сам собой, из сочетания тончайшим образом найденных решений, где актерам будет поручено выразить сложно-ироническое отношение к своим персонажам и придать их поведению и переживаниям ярко театральную форму, где, наконец, одной из самых обаятельных вахтанговских черт станет для исполнителей «радость ощущения сцены», говоря словами Вахтангова, а для зрителей — ощущение сопричастности творческому порыву исполнителей.

Второй редакцией «Чуда святого Антония» было открыто новое помещение Третьей студии, которая переселилась в уже упомянутый мною особняк Берга на Арбате, куда более приспособленный для студийной работы и похожий на настоящий театр. Но новизна этой вахтанговской постановки была связана не только с работой на иной сценической площадке, естественно потребовавшей от нас пересмотра мизансцен и отказа от предельно камерной манеры игры. Нет, дело было в другом: для всех становилось очевидным, что творчество Вахтангова вступило {184} в свой новый, послереволюционный этап. Вахтангов начинал создание спектаклей, которые открыли новые перспективы перед русским и мировым театром, выявили непрерывно растущее значение его поисков, поставили его необычайно высоко среди художников молодого советского театра. Первым из этих незабываемых шедевров и стала новая редакция постановки пьесы Метерлинка. С ней у меня связаны сугубо личные воспоминания, которыми я бы и хотел в первую очередь поделиться.

После весьма мучительного раскола, происшедшего в 1919 году в Третьей студии, я ушел из нее, решил совсем бросить театр и, действительно, два года был полностью оторван от него, от студии, от Вахтангова. Но мысленно я оставался им верен, и этот двухлетний период стал для меня трудным временем пересмотра прежних взглядов на искусство, на жизнь, на революцию, прежнего моего отношения к сущности театра. Закончился он покаянным письмом к Вахтангову, прощением и примирением.

… И вот я снова в студии, присутствую на просмотре восстановленного по поручению Вахтангова Ксенией Ивановной Котлубай «Чуда святого Антония». Евгений Богратионович спрашивает меня о впечатлении от спектакля. Впечатление удручающее: спектакль был восстановлен К. И. Котлубай, человеком талантливым и самозабвенно влюбленным в Вахтангова, с предельной точностью и трогательной бережностью точно таким, каким он был создан Вахтанговым несколько лет назад; но точность обернулась скрупулезной дотошностью, бережность — правильной ученической копией когда-то живого и яркого спектакля. Возобновление производило впечатление чего-то мертворожденного, архаичного, нетворческого.

Я был настроен воинственно, мне казалось, что многое надо пересматривать в практике театра вообще и нашей студии в частности, что надо сделать то, чему учил всех нас Вахтангов: «выставить окна», вслушаться в жизнь, привести приемы актерской игры и режиссуры, общую позицию студии в соответствие с задачами, вставшими перед новым, советским театром.

Обо всем этом я и сказал Вахтангову — и о своем восприятии такого способа возобновления тоже.

Евгений Богратионович посмотрел на меня с интересом и несколько даже удивленно. И поручил заняться переработкой «Чуда святого Антония», сказав при этом, {185} что разрешает мне его переделывать. Вахтангов уезжал во Всехсвятский санаторий, и в моем распоряжении было что-то около полутора месяцев.

Через три недели мы повезли показать Вахтангову первый акт, сделанный по новому рисунку. Вахтангов, к великой моей радости, не только одобрил нашу работу и принял ее за основу нового варианта спектакля, но и сказал мне, что мои мысли о новых творческих задачах, стоящих перед театром, частично нашедшие выражение в показанной ему работе, совпадают с его ощущением и раздумьями.

Не случайно Вахтангов потом объединил в одном спектакле «Чудо святого Антония» и поставленную позже чеховскую «Свадьбу» — новая редакция пьесы Метерлинка и постановка одноактной комедии Чехова, при всех своих явных отличиях, были решены в ярком и остросатирическом ключе.

Мещанский мирок провинциальных французских буржуа на сей раз вовсе не вызывал у Вахтангова улыбки, и нам, участникам этого спектакля, теперь совсем уж не казалось, что мы «немножечко над собой смеемся», изображая всех этих далеко не бескорыстных по сути своих желаний, нетерпеливых и соперничающих наследников, этих чревоугодников и лицемеров гостей. Перед нами теперь не стояла задача «полюбить» своих героев, напротив, мы стремились довести мягкую иронию Метерлинка до злой сатиры, мы жаждали посчитаться с ними, отнестись к ним с нелицеприятной насмешкой, с какой в чеховской «Свадьбе» наши товарищи изображали дремучий, бессмысленный быт российской провинции с ее пустейшей обрядностью, мелкими обманами и пошлыми скандалами.

Вслед за Вахтанговым и вместе с ним мы стремились уловить и отразить буржуазный мир в чертах более, чем прежде, крупных, более существенных, определенных в социальном смысле. Потому-то Третья студия и показывала своим зрителям «Свадьбу» и «Чудо святого Антония» в один вечер. Это был спектакль о мещанах и против мещанства.

Можно было бы, конечно, вспомнить уже давние слова Вахтангова о том, что было бы ужасно прочесть пьесу Метерлинка как сатиру на человеческие отношения. Но в данном случае эти отношения были предельно конкретизированы — это были не отношения между людьми вообще, но буржуазные отношения. И потому миру пошлости {186} в нашем спектакле был резко противопоставлен, по словам Вахтангова, мир «святости», наивности и чистоты, то есть сам Антоний и Виржини. Они-то, одержимо святой, простодушный старик и простодушно-доверчивая служанка, самой своей добротой и мягкостью не только оттеняли мелочность и эгоистичность ашилей и гюставов, и без того безжалостно высмеянных в спектакле, но и неопровержимо доказывали, что есть люди, на них вовсе не похожие.

Не следует думать, однако, что все то, о чем я только что сказал, лежало на поверхности и сразу же исчерпывало содержание спектакля — для Вахтангова это было бы слишком просто. Вахтангову хотелось раскрыть мир в его контрастах, в разных, весьма причудливых и увлекательных проявлениях (о том, с какой изобретательностью играли роли буржуа мои товарищи, можно было бы написать целую книгу — и, я надеюсь, когда-нибудь напишут). Ему виделось столкновение доброты и бессердечия как столкновение жизни и смерти, человеческой полноценности и душевности с омертвелостью и бесчувственностью. Он хотел, чтобы в самых простых действиях приоткрывался огромный смысл совершающегося и наивность вдруг обращалась в величие, а комическая черта образа вдруг освещалась трагическим светом, чтобы за смешным виделось ужасное, а в ужасном — смешное.

В первой редакции спектакля Вахтангов вначале хотел сделать из Антония дряхлого, забавного старика, но засомневался, подумав, что такая мелкая бытовая характерность не совсем соответствует произведению Метерлинка, а после и вовсе от него и от меня, исполнителя этой роли, отступился, сказав: не знаю, как нужно играть святых! В новом варианте Антоний сохранился как живой, реальный человек, в длинной холщовой рубахе до земли, подпоясанный веревкой, босой и долговязый (правда, грим Антония чуть изменился в сторону большей «иконописности»). И все-таки Антоний стал по смыслу своего существования в спектакле апостолом добра (в «Свадьбе» такая роль выпала на долю милого Ревунова-Караулова). А вокруг него, образуя поразительный контраст с его фигурой, отчетливо выделяясь на светлом фоне геометризованных, но сохранивших бытовое правдоподобие декораций, заметались одетые в респектабельные черные костюмы хозяева дома, гости, слуги.

{187} Ни один из образов второй редакции «Чуда святого Антония» не переходил границ дозволенного общим планом, не превращался в карикатуру — напротив, в каждом из этих смешных человечков открывалась жизнь индивидуальная, внутренне оправданная. И, быть может, именно поэтому забавная, в общем-то, история о «непонятом святом», который для полицейских оказывался в конце концов пациентом клиники для умалишенных, имела оттенок горечи и грусти, и на этом фоне еще злее звучал смех в адрес обывателей, в котором, однако, можно было уловить уже и тревожно-предупреждающие нотки. Я бы рискнул сравнить вахтанговское «Чудо святого Антония» по сложности внутренней оркестровки и по многослойности эмоционального настроения с бессмертной гоголевской «Повестью о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Но, конечно же, философское, широко гуманистическое осмысление жизни велось Вахтанговым с иных позиций, в иной исторической перспективе и при помощи иной, более обобщенной и гротесковой образности.

Естественно, что выразить все содержание замысла Вахтангова во второй редакции «Чуда святого Антония» могла только предельно отточенная театральная форма, адекватная этому замыслу и способная в неприкосновенности и целиком донести его до зрителя. Вахтангов такую форму отыскал, добился необычайной выразительности от всех компонентов своего спектакля, от всех его участников.

Я уже говорил, что в спектакле были специально геометризованные декорации, особенный цветовой подбор костюмов и фона. Та же работа была проведена и в отношении грима (декорации, костюмы, грим были поручены Евгением Богратионовичем мне) — сочетание траурно-черного костюма и острогротескового в деталях грима помогало актерам выработать четкий, чеканный рисунок, при всей остроте комизма того или иного персонажа помогало им, как того требовал от нас Вахтангов, «почувствовать трагизм любой характерной роли». В этом смысле новый вариант «Чуда святого Антония» многому научил меня: и особому, прежде с такой ясностью не осознанному сочетанию жизненной правды с определенным отношением к образу, и глубоко продуманной, неустанной работе над формой.

Не могу забыть, как Вахтангов попросил нас, участников спектакля, принести из дома на одну из репетиций {188} «Чуда святого Антония» на сцене всевозможное черное тряпье — старые шали, накидки, юбки, изношенные сюртуки, а то и чудом сохранившуюся к тому времени фрачную пару или же просто кусок черной материи. Мы свалили все это в угол сцены, и Евгений Богратионович, постепенно перебрав всю груду, показывал, как можно это использовать для костюмировки того или иного персонажа Метерлинка. Это был не просто урок внешней выразительности, который запомнился мне на всю жизнь, это был урок чудесной творческой фантазии, способной из самого невыразительного материала — много ли вариантов отыщешь в черном цвете? — извлечь громадную гротесковую остроту, богатство рисунка, создать редкое по силе единство образов буржуа, собравшихся на поминки.

Вахтанговское решение «Чуда святого Антония» было уникальным в том смысле, что в этой постановке ни одно слово, ни один жест не должны были пропасть даром. Все было учтено, включено в общий рисунок действия, в общую партитуру спектакля. Все мелкие случайности были уничтожены, ибо все подчинялось единому чувству пластической формы, внутреннему ритму, для каждого образа, для каждой сцены весьма индивидуальному, но заранее установленному на весь спектакль от начала до конца, внутренней, интуитивно ощущаемой всеми участниками спектакля музыкальности. Если можно так выразиться, радость ощущения сцены, прежде у Вахтангова несколько абстрактная, превратилась для нас на этот раз в радость власти над своим телом, речью, всей актерской выразительностью во имя достижения ритмического, пластического, музыкального и в первую очередь, конечно, смыслового единства.

О сложности задач, поставленных перед нами Евгением Богратионовичем, говорит хотя бы то, что во второй редакции «Чуда святого Антония» Вахтангов впервые ввел понятие «точек» — застывших на мгновение скульптурных мизансцен (когда кто-нибудь из действующих лиц говорит, все остальные застывают до момента окончания речи). Стремясь передать через статику динамику, добиваясь от нас непрерывности внутреннего действия и полной психологической оправданности остановок, Вахтангов достигал исключительного эффекта.

В новой редакции «Чуда святого Антония» Вахтангов впервые с такой отчетливостью и решительностью поставил вопрос о сценической выразительности, о мастерстве {189} актера и режиссера, подсказывающего актеру выразительную и четкую форму, — в этом и заключался главный урок нашей работы.

Для меня же значение этого спектакля определяется еще и тем, что, встретившись в нем с Вахтанговым, я понял: сочетание нерасторжимых интересов художника и актера дает право заниматься режиссурой — и потому сделал к своей будущей профессии еще один шаг.

Я подозреваю, что если бы кто-нибудь задался целью строго систематизировать творчество Вахтангова, захотел бы этап за этапом проследить развитие мировоззрения, взглядов на искусство, художественных принципов, получивших воплощение в спектаклях моего учителя, у него появился бы значительный соблазн выделить во второй редакции «Чуда святого Антония» тему антибуржуазную и сатирическую, даже если бы ему пришлось для этого упростить философское содержание, пожертвовать своеобразием и непростотой художественной формы этого спектакля.

Но творчество Вахтангова не поддается схематизму и несовместимо с одноплановостью и одномерностью толкования. Конечно, сложность искусства Вахтангова вовсе не исключает, а даже предполагает необходимость определить главные его линии и проследить процесс их развития. Но было бы непростительной ошибкой эти линии обособлять и противопоставлять, потому что это неминуемо приведет к принижению подлинного значения творчества Вахтангова, к обеднению представления об истинном содержании его живого, наполненного внутренними контрастами и все-таки поразительно цельного, ясного, по-своему очень последовательного искусства.

Без всякого сомнения, революция властно повлияла на Вахтангова, ее дыхание остро ощущалось и в «Свадьбе» и в «Чуде святого Антония». И все же новые грани мировосприятия Евгения Богратионовича и новые стороны его искусства не ограничивались сатирическим отношением к буржуа, к буржуазному миру, отразились не только в яркой, временами ослепительной театральности этих спектаклей.

Как мне представляется, во втором варианте «Чуда святого Антония» с яростным сатирическим гневом и ясно оптимистическим взглядом на жизнь, которые звучали как бы приветствием новому, теснейшим образом переплетались, были этому новому абсолютно созвучны мотивы иные. Мотивы почти трагические, проходившие {190} в этой постановке Вахтангова как бы вторым планом и все же постоянно ощутимые. Отсюда же шла не просто отточенная до предела сценическая форма, но выразительность гротесковая, то есть те самые краски, в которых, как я уже сказал, за смешным как бы открывалось ужасное, в веселом сквозило грустное. Почему?

Потому что, условно, конечно, говоря, в «Чуде святого Антония» Вахтангов приветствовал созидающий порыв революции. Он смело, дерзко шел навстречу будущему и от его имени зло смеялся над прошлым, осваивал, делал своими идеи и принципы этого будущего и оттого искал яркую, опаляющую театральность. Но одновременно Евгений Богратионович с необычайной остротой переживал трагическое ощущение прошлого, ощущение революции как стихии, это прошлое разрушающей, лежащей между прошлым и будущим, и искал адекватные и сильные способы это ощущение выразить. В этом смысле второй вариант вахтанговской постановки «Чуда святого Антония» особенно и принципиально важен — он дает понимание творчества Вахтангова в целом, объясняет его развитие: на мой взгляд, от «Чуда святого Антония» ведут прямые пути, с одной стороны, к «Эрику XIV» и «Гадибуку», с другой — к «Принцессе Турандот», ставшей лебединой песней Вахтангова.

Что же принять за главную линию творчества Вахтангова — одно или другое? Как понять такое тесное переплетение в одном и том же произведении мотивов и свойств, казалось бы, взаимоисключающих — жизнеутверждающего и трагического мироощущения, оптимистической и гротесковой театральности? И как, в конце концов, объяснить такой бурный, такой стремительный взлет вахтанговского творчества и такую на первый взгляд причудливую и совершенно неожиданную «траекторию» его развития? Ведь столь разные спектакли буквально следовали один за другим — вспомните: «Свадьба» была показана в сентябре 1920 года, «Эрик XIV» — в марте 1921‑го, «Чудо святого Антония» (второй вариант) — в ноябре 1921‑го, «Гадибук» — в январе 1922‑го, «Принцесса Турандот» — в феврале 1922 года.

Да в том-то все и дело, что искусство Вахтангова существовало в сложном контрасте различных тенденций, и все его обаяние только росло от ощущения этих внутренних взаимных приближений и отталкиваний, колоссальной мощи взрывчатых сил, и, таким образом, ни одну из линий творчества Вахтангова не следует абсолютизировать. {191} Иначе говоря, «вахтанговское» есть и то и Другое, взятое слитно, рожденное великим вахтанговским гением, удивительной, переломной в истории человечества эпохой, в которую довелось ему жить и творить, и тем еще обстоятельством, что некогда Вахтангову было медлить, ждать, пока уляжется «развороченный бурей быт», отстоятся впечатления от революционных событий — не в его характере было это ожидание. Да и времени у смертельно больного Евгения Богратионовича оставалось мало…

В книге М. Бахтина о творчестве Франсуа Рабле я нашел удивительно мудрые слова о гротеске, которые могут быть целиком отнесены к Вахтангову, в особенности — к «Эрику XIV» и «Гадибуку». Бахтин пишет, что гротеск чаще всего свойствен тем произведениям, которые отражают существенно и глубоко большие и переломные эпохи мировой истории, тем писателям, которые имеют дело с незавершенным перестройкой миром, наполненным разлагающимся прошлым и еще неоформленным будущим. Бахтин высказывает мысль, что произведениям таких художников суждена богатая посмертная история. Вряд ли можно усомниться в справедливости такого предположения — судьба творческого наследия Вахтангова, судьба открытых или предсказанных им художественных идей и творческих принципов это предположение полностью подтверждает.

Об «Эрике XIV» скажу только, что этот спектакль Первой студии МХАТ произвел на меня незабываемое впечатление своей как бы «завороженностью» на одной сквозной теме и редкостной по силе сценической выразительностью. Я воспринял его как поразительную фреску, в которой в обобщенной и сгущенной до символа форме решалась тема «власть и народ». В «Эрике XIV» живому миру полнокровно обрисованных людей из народа был противопоставлен мертвый мир придворных, возникавших в спектакле словно чудом ожившие доисторические животные, своего рода зловещие рептилии. А между этими двумя мирами метался и не находил себя, своей дороги удивительный Эрик — Михаил Чехов, порабощавший зрителей своей какой-то нечеловеческой (а может быть, слишком человеческой!) сложностью и необъяснимой доверчивостью — потрясающей искренностью самораскрытия.

Вахтангов назвал «Эрика XIV» опытом Студии «в поисках сценических театральных форм для сценического {192} содержания…»[[86]](#footnote-87) Таким же, только, с моей точки зрения, еще более удивительным опытом явился «Гадибук», поставленный Вахтанговым в студии «Габима», — спектакль, в полном смысле слова неповторимый по глубокой насыщенности сценических красок, по полной и абсолютной согласованности всех художественных средств, по редчайшей в театральном искусстве идейно-художественной целостности и в результате всего этого вызывавший в зрителях особый трагический трепет, зажигавший их гневным неприятием и страстным осуждением прошлого.

Сюжет пьесы С. Ан-ского основан на старинной еврейской легенде, родственной буддийским верованиям о различных превращениях души на пути к ее совершенству. По легенде, странствующая душа иногда входит в тело живого человека, сливается с его душой и в этом обретает свое успокоение — две души соединяются в одном теле. Это и есть «Гадибук».

Душа умершего юноши вселяется в невесту во время свадебного обряда. Лея, дочь богатого купца Сендера, и бедный юноша Ханан любили друг друга. Они были предназначены друг другу своими отцами, но отец Ханана умер бедняком, и разбогатевший Сендер решил выдать свою дочь за другого. Ханан умирает. Лея во время свадьбы отталкивает жениха: в ее тело вошла душа Ханана.

Невесту приводят к святому — цадику, и тот изгоняет из нее душу юноши. Но Лея не может жить после того, как душа Ханана отторгнута от нее. Она умирает, и души влюбленных вновь соединяются.

Таково очень сжатое и намеренно упрощенное мною содержание пьесы «Гадибук», на самом деле переполненной жанровыми сценами, мистическими видениями.

Вахтангов вступил в решительную борьбу с этнографической обрядностью и мистическим колоритом пьесы. Он стремился прорваться к реальному смыслу событий, конфликтов и характеров, высвободить поэтическую тему и дать ей прозвучать в полную силу, извлечь из сказочности сгущенную гротесковую театральность.

В трактовке Вахтангова пьеса приобрела философскую глубину, стала социально значительней и эмоционально сильней, чем лежащая в ее основе мистико-символическая легенда. В истолковании Вахтангова легенда, {193} не потеряв своей поэтичности, приобрела какую-то удивительную силу безусловной правды — правды о чудовищной несправедливости в мире неравенства и угнетения, о зле и добре, о богатых и бедных, о самодовольстве и бессердечии сытых, имущих и отчаянной обездоленности голодных, неимущих. С другой стороны, мистика уступила место высокой и волнующей поэзии, которая главную свою силу черпала в повести о любви, преодолевающей на своем пути все препятствия, побеждающей в своем несокрушимом порыве даже смерть. Я бы определил жанр вахтанговской постановки — конечно, в самом широком смысле — как философскую поэму, в которой Вахтангов со всей мощью своего темперамента обрушивает на несовершенства мира, на уродства прошлой жизни, на религиозную власть веков неудержимую и по сути своей революционную стихию лирических чувств, для которой он нашел неповторимые приемы сгущенной выразительности, отыскал такую театральную правду, в которой неподдельная правда чувств передается при помощи ярких, предельно смелых театральных средств.

«Гадибук» обладал поразительной силой воздействия, и хотя он игрался в крохотном помещении студии «Габима» в Нижне-Кисловском переулке, казалось, что силой искусства вы унесены за пределы пространства и времени, погружаетесь в какой-то странный сон, тревожный, волнующий, переворачивающий что-то в вас и заставляющий сильнее биться сердце. Будто вы прикоснулись к каким-то самым существенным тайнам доселе недоступных переживаний, столкнулись со страшными силами зла.

Перед зрителями возникал спектакль-видение. Не забыть тихую, до самого сердца проникавшую музыку в начале «Гадибука», возникавшую в темноте зала далекую мелодию, которую вели мужские голоса в тоскливом сопровождении скрипок, мерцание настоящих свечей, отсветы пламени которых плясали по бледным лицам людей, отбрасывая причудливые тени в зал; не забыть декорации талантливейшего художника Натана Альтмана, резко экспрессивные, смещавшие формы и линии во имя создания в спектакле особой, жуткой атмосферы и передачи живописного «обесчеловеченного» образа мира, погубившего Лею и Ханана; не забыть трагикомическую обрядовую пляску нищих с Леей — какой-то макабрский хоровод, в котором в беспорядке мчались и метались {194} по сцене в конвульсивном, неистовом ритме скрюченные, искореженные темные фигуры.

Да, этот спектакль потрясал до глубины души. Все словно бы забывали, где они находились и что с ними происходило. Когда зал стряхивал с себя наваждение, то в первый момент по нему пробегал не только общий вздох облегчения, освобождения от страшной магии, от того напряжения, в котором в течение нескольких часов все в нем сидящие находились, но и восхищенный шепот. И все понимали, что перед ними только что возник единственный в своем роде театр — изумительный, совершенный, театр в полном значении этого слова.

И самое интересное, самое главное и, я бы даже рискнул сказать, на первый взгляд необъяснимое, это то, что «Гадибук», этот спектакль-видение, магически воздействовавший на зрителей, при всем этом вовсе не парализовал наши гражданские чувства, но питал их, стократно усиливал своей могучей, протестующей поэзией. Сила спектакля и заключалась прежде всего в ясности его идейных мотивов, в редкостной цельности, в том, что он был от начала до конца пронизан страстностью.

Вахтангов не знал древнееврейского языка, не был знатоком еврейского быта, специалистом по древним легендам и верованиям — Вахтангов был гениальный художник. Он сумел воспринять самую сущность легенды, использовал и умножил ее поэтическую силу; он сумел переплавить эту легенду силой своего воображения в качественно новый сплав, он нашел чеканный режиссерский рисунок, слил в одно целое все элементы театрального представления — слово, музыку, пластику, живопись. И когда я сегодня думаю об уроках этого спектакля, мне кажется, что основным его достоинством была идейно-художественная целостность, которой Вахтангов сумел достичь в работе с талантливыми, но, конечно, еще очень неопытными студийцами.

Надо сказать, что я имел прямое отношение к «Гадибуку», — Вахтангов попросил меня, зная мое увлечение живописью, помочь ему в гримировке исполнителей. На фоне условных, экспрессивных декораций Альтмана гримы, сделанные обычным способом, то есть бытовые, совершенно не годились. Я заказал гримы из чистых цветов — красного, синего, желтого — и «рисовал» на лицах, как на бумаге или холсте, помогая им приобрести особую гротесковую «масочность», соответствующую смыслу образов и их пластической характеристике. Благодаря своему {195} скромному участий в создании спектакля я и имей возможность следить за работой Вахтангова.

В «Гадибуке» получили развитие те контрасты мертвого и живого, которые Вахтангов искал в «Чуде святого Антония» и «Эрике XIV» — почти химерическим, мрачно-веселым, дьявольским хороводом кружились вокруг светлой, поэтичной, трепетной Леи нищие. Для Прохожего, которого в «Габиме» под фамилией Прудкин играл А. М. Карев, Вахтангов нашел прием, истоки которого кроются в «точках»-паузах «Чуда святого Антония».

Прохожий был в спектакле олицетворением народной мудрости, находящейся в вечном движении, в вечных поисках истины. Вахтангов мучительно искал, как театрально передать непрерывность движения. Прохожий на сцене ведет диалог с партнером, естественно, останавливается для этого, и что-то главное в образе теряется, он уже — не «вечное движение». И вдруг Вахтангов находит: он показывает Кареву способ передать полуостановку, застывшее на мгновение движение. Человек остановился как бы лишь на секунду, словно бы не прекратил еще своего движения вперед: так и кажется, что сейчас он двинется дальше. Вот и рука с посохом протянута вперед, ноги полусогнуты, туловище наклонено в сторону движения. Кажется, что это мгновенный фотоснимок идущего. Так была найдена выразительная, острая форма, дававшая возможность актеру вести диалог, ни на секунду не прерывая стремления вперед, не выходя из образа вечного странника и искателя истины — Прохожего. И это вовсе не было исключением, но всего лишь одним из характерных примеров сценической образности «Гадибука».

Сила этой образности такова, что мне невольно пришлось нарушить принцип рассказа о Вахтангове, — я излишне увлекся описанием «Гадибука». Поэтому я прибегну к уловке, которая избавит меня от продолжения этого трудного и, повторяю, по-моему, неосуществимого дела, — перелистаю несколько пожелтевших от времени рецензий на вахтанговскую постановку, которые хранятся среди моих бумаг и в которых точно, со всем ароматом непосредственных, только что полученных впечатлений сказано о «Гадибуке», о том, с какой художественной мудростью, с каким блеском была решена в этом спектакле Вахтанговым проблема создания сложнейшего, комплексного и абсолютно целостного спектакля.

«Религиозные песни, пляски нищих, жуткое веселье родственников и горе невесты — все это оказалось прекрасным {196} поводом для постановки, которым гениально воспользовался режиссер… Изощренное зрение, создающее превосходную четкость движений… поразительное богатство речевых интонаций, совершенно по-новому организованных музыкальнейшим вахтанговским слухом, который умеет в продолжение громадного спектакля создавать все новые тончайшие звучания… Совершенно особая, взволнованная фразировка пения дает нам основание думать, что Вахтангов мог бы проложить новые пути в исполнении оперы. С другой стороны, танец нищих поставлен с таким полным фантазии мастерством, что оно заставляет видеть в Вахтангове своеобразного балетмейстера».

«Каждый жест, каждая интонация, каждое движение, каждый шаг, поза, группировка масс, каждая сценически-актерская деталь в своем изумительном мастерстве доведены до такого технического совершенства — предела, что с трудом представляешь себе что-нибудь превосходящее…»

И, наконец:

«Перед нами театр в точном, чистом и освобожденном значении этого слова. Как и в античном театре, все три сценических искусства слились здесь между собой в один синтез: сладостно-поэтическое слово, как говорил Аристотель, пение и танец. При всей бытовой правде почти нет ничего прозаичного»[[87]](#footnote-88).

«… С трудом представляешь себе что-нибудь превосходящее» — после этих слов к рассказу о «Гадибуке» невозможно что-либо добавить. Кроме того, что уже меньше чем через месяц состоялась премьера «Принцессы Турандот»…

Все началось с того, что, уезжая в санаторий, Евгений Богратионович поручил мне подготовить с моими товарищами несколько сцен из трагедии Шиллера «Принцесса Турандот». Он не поделился с нами своим планом постановки, и у меня создалось впечатление, что определенного замысла у Евгения Богратионовича тогда еще не было. Меня несколько удивил самый выбор Вахтангова: художник, считавший, что театр должен служить своему времени, так остро ощущавший высокие обязанности театрального искусства в новой действительности, хотевший придать сценическому искусству огромную силу воздействия на аудиторию — и вдруг такая далекая от нас, от времени, от современного театра сказка.

{197} Тем не менее мы начали работу, постепенно увлеклись. Я сделал несколько набросков фантастических костюмов героев, мы придумали сказочную атмосферу представления, которое должно было происходить не только на сцене, но и возникать в самых разных уголках зрительного зала, захватывать фойе и вестибюль, убранные в пышном китайском стиле.

Приезжает Вахтангов, принимает нашу работу, хвалит ее… и тут же отвергает не только нами сделанное, но саму идею постановки трагедии Шиллера. Кому нужна сегодня, в Москве, занятой решением труднейших задач, эта наивная сказка о своенравной, капризной принцессе?

Что же делать? Вахтангов идет нам навстречу — он начинает рассуждать вместе с нами, фантазировать.

Москва живет напряженно, голодно и беспокойно. Городу не хватает топлива, на улицах и в домах мало света, совсем нет ярких красок. Все кажется серым, замерзшим, каким-то поношенным и неживым. Что должен нести людям в такую пору театр? Где найти ключ для решения трагедии Шиллера, чтобы сделать спектакль созвучный и нужный времени, спектакль современного стиля? А может быть, лучше обратиться не к трагедии Шиллера, а к фьябе — сказке для театра знаменитого итальянского драматурга XVIII века Карло Гоцци, разработавшего в близком итальянской комедии масок стиле ту же историю капризной китайской принцессы Турандот. Пьеса Гоцци демократичнее, ярче, жизнерадостнее. Людям трудно живется, — вспоминает Вахтангов слова, некогда слышанные им от Сулержицкого, — надо принести им радость.

А что если сделать спектакль нарядный и предельно ироничный по отношению к этой нарядности, пронизанный наивной верой в правду происходящего и в то же время постоянным ощущением игровой стихии, в котором все живут, но не столько чувствами героев пьесы, сколько увлечением сценическим представлением? Что если сделать смыслом всей работы именно представление пьесы, а не только ее содержание — найти предельную театральность приемов, обнажить творческую сущность актерского искусства, отыскать особую технику актерской игры, довести ее до совершенства, и всем этим, вместе взятым, зажечь зрителя жизнерадостностью и весельем?

Вахтангов стремился решить одновременно две проблемы: что принесет новая постановка зрителям? что даст она театру, чем обогатит Третью студию МХАТ? Он точно ощутил созвучие предложенного им решения пусть {198} неимоверно трудной, но ярко героической эпохе гражданской войны, соответствие будущего спектакля настроениям зрителя, рожденного Октябрем, его демократизму — разве не демократична радость творчества, радость мастерства, которыми целые столетия чаровали народного зрителя ярмарочные балаганные фарсёры, представления на арене цирков, спектакли актеров итальянской комедии масок?

С другой стороны, он хотел воспитать в нас мастерство, одухотворяющее каждое мгновение нашего пребывания на сцене, дать нам верное ощущение театральной условности и, наконец, расширить представление о возможностях применения «системы» Станиславского за пределами узкопсихологического искусства (ведь не случайно Вахтангов мечтал, чтобы в нашей студии один спектакль поставил Мейерхольд, а другой — Станиславский).

Но самое поразительное не то, какие широкие планы строил наш учитель в отношении «Принцессы Турандот», — самое поразительное, что, опираясь на наше далекое от совершенства актерское умение и безграничный, правда, энтузиазм, Евгений Богратионович эти планы осуществил блистательно.

«Принцесса Турандот» поражала вольной стихией театральности, беспредельной радостью свободного творчества. Вахтангов создал спектакль, обращенный к новому зрителю, совершенно по-новому понимающему искусство и свои жизненные задачи. Вот почему все те, кто участвовал в первых спектаклях, кто видел первые представления «Принцессы Турандот», хранят их в своей памяти как событие огромной жизненной важности, как нечто такое, после чего человек иначе смотрит на себя, на окружающих и по-иному определяет свои жизненные цели. В огромной идейной ясности и эмоциональной щедрости спектакля, которые чувствовались в каждом его мгновении, ощущались в каждой его детали, — непреходящий смысл последнего творения Вахтангова.

О, какие это были незабываемые, мучительные, безумные и восторженные дни и ночи! Вахтангов заставил нас поверить в то, что мы, ученики Третьей студии, — итальянские актеры, что мы играем на площади Вероны историю принцессы Турандот и, изображая наших персонажей, пользуемся всеми приемами театральной выразительности, накопленной вековой традицией итальянского актерства.

{199} Что такое итальянский актер? И Вахтангов фантазирует (а на самом деле — угадывает) сам, приглашает в Студию А. К. Дживелегова, разбирается вместе с нами в природе актерского искусства комедии масок и решает, что следует из него сохранить, что дополнить, от чего отказаться.

Итальянский актер — это в первую очередь актер-импровизатор. И вот мы на глазах у остальных студийцев импровизируем костюмы, в импровизационном порядке проигрываем эпизоды пьесы. Вахтангов не только придирчивым взглядом следит за нами, он организовывает зрительскую «обструкцию», кричит вместе с нашими товарищами «Позор! Халтура!», стремясь воспитать в нас мужество импровизатора, «вправить» нас в самочувствие итальянского бродячего актера, выступающего перед щедрой на соленое словцо простонародной аудиторией. Вахтангов утверждает парадоксальное: экспромт должен быть хорошо подготовлен. Как же так? Очень просто, отвечает он, труд должен быть на репетиции, импровизация — на сцене в день спектакля. Импровизация только тогда хороша, когда она идеально подготовлена, потому что импровизация есть прежде всего легкость выполнения, способ создать впечатление, что актеры свободно импровизируют. И, конечно же, импровизация должна в себя включать ясное и обостренное ощущение современности.

Вот почему Вахтангов все время обращается к нам с вопросом: «Кто что имеет предложить? Предложений нет?» Он будит нашу фантазию, без которой любая техника, доведенная до самого совершенства, не будет одухотворена и осмысленна. Но ведь нужна и техника — без нее невозможно и шагу ступить в итальянской комедии масок.

Актер комедии масок — это актер с великолепной внешней техникой, то есть прекрасно двигающийся по сцене, выразительно жестикулирующий, владеющий своей мимикой и, конечно, голосом, развитым до певческой звучности и предельной гибкости. И вот вокруг «Турандот» возникает настоящая мастерская по выработке необходимой «итальянской» сценической выразительности.

Художник Игнатий Нивинский соорудил на сцене крутой помост, на котором мы часами упражняемся, пытаясь двигаться легко, бесшумно и изящно. Даже среди тех, кто отличался особым усердием и увлеченностью, выделялся Борис Щукин, казалось, не знавший усталости. Он придумывал специальные упражнения для мимики, для пальцев, {200} которым хотел придать гибкость, вырабатывал особый способ заикания, необходимый ему для роли Тартальи. С ним соревновались в выдумке неожиданных приемов, в техническом совершенстве, в заразительности Рубен Симонов — Труффальдино, Освальд Глазунов — Бригелла, Иван Кудрявцев — Панталоне. Ну, маски — это еще понятно, они условны и относительно статичны (на то они и маски). Но как быть другим исполнителям, например, мне — Калафу?

Вахтангов добивался от меня как бы «двойной» или даже «тройной жизни». Я, Юрий Завадский, ощущал себя итальянским актером, который с увлечением пользуется своим мастерством для создания образа Калафа. Как итальянский актер я прекрасно сознаю всю наивность и комизм положения моего героя; как Юрий Завадский, я в то же время передаю ходульность игры итальянского актера, ощущаю ее условность.

Признаюсь, что задача эта оказалась не из легких, тем более что между Калафом, итальянским актером и мной, исполнителем, вовсе не было непереходимых границ, и я ощущал себя то тем, то другим, а чаще всего обоими вместе.

Как итальянский актер я видел Калафа как бы со стороны, то есть ощущал себя, если угодно, итальянским актером, изображающим Калафа. Но в творческой природе итальянского актера была заложена способность пылкого воображения, которое заставляло его играть роль Калафа с неподдельным увлечением и подлинной заинтересованностью в его судьбе и действиях. Поэтому я — итальянский актер, нигде не теряя иронического отношения к своему герою, к забавным чертам его характера и к тем курьезным событиям, которые с ним происходят, временами почти сливался с Калафом, естественно чувствовал себя в его образе. В другие же моменты я ощущал себя итальянским актером, разделял его темперамент, свободу поведения, юмор, но в то же время сам как бы подсмеивался над его условно-театральным способом изъясняться, над наивными приемами игры.

Так возникал своеобразный стиль актерского исполнения, — например, эти паузы, во время которых я как бы выключался из событий пьесы, но продолжал вести непрерывную линию своего существования как итальянского актера, одновременно отсутствуя в спектакле и присутствуя в нем как участник общей «игры в театр». Отсюда же ироническое обыгрывание веками выработанной штампованной {201} техники изображения благородного лирического героя, отмеченного печатью некоего трагизма, — я пользовался подчеркнуто широким жестом и контрастными голосовыми фиоритурами, произнося фразу: «Иль Турандот, иль смерть!» Здесь слово «Турандот» было поднято до максимальной высоты, а слово «смерть» опущено в предельную глубину басовой интонации. Я упражнялся не только в этом голосовом скольжении сверху вниз, которое Вахтангов прозвал «звуковой дугой», но и тренировался в скороговорке — так как первый рассказ Калафа о сражении должен был быть произнесен с предельной стремительностью и четкостью, — в работе с аксессуарами, с плащом, например, который должен был превратиться в спектакле из мертвой материи в красочное, движущееся, изменчивое пятно, принимающее участие в общей игре.

В моей памяти вахтанговская «Турандот» осталась примером самой удивительной «школы вокруг спектакля», образцом того, как можно научить молодого и неопытного еще актера мастерству, как вселить в него жажду технического совершенства, страсть к преодолению своего физического материала, жажду власти над своей мыслью, голосом и телом. Но это, конечно, далеко не все.

«Принцесса Турандот» осталась для меня образцом самостоятельного осмысления и применения «системы» Станиславского. В ней психологическая очерченность характеров персонажей не исключала, но предполагала искусство исполнителей, правда чувств и осмысленность действий вовсе не отменяли театральной условности. Ощущение живой реальности — той, которая была отражена на сцене в виде спектакля комедии масок и истории любви Калафа и Турандот, и той, которая питала фантазию нашего учителя, наше совместное творчество под его руководством, — вовсе не требовало бытового правдоподобия и мелочно-психологических оправданий.

Если Евгений Богратионович, по его собственному признанию, в «Гадибуке» стремился «театрально и современно разрешить быт на сцене», то в «Принцессе Турандот» он продолжил и решительно расширил этот свой эксперимент. Этот незабываемый спектакль ни в коем случае не является сводом художественных идей и творческих принципов Вахтангова — он лишь часть великого искусства нашего учителя. Но ведь не случайно в послании «учителям нашим, старшим и младшим товарищам», которое я, побелевший от напряжения, от сознания ответственности {202} этой праздничной и трагической минуты (начиналась славная жизнь «Принцессы Турандот», а ее создатель доживал последние дни своей жизни), произнес перед присутствующими на премьере 27 февраля 1922 года, были слова, которые мы имеем полное право отнести не только к «Турандот», но и ко всему творчеству Вахтангова:

«Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе…»

«Принцесса Турандот» и была выражением всего лишь «сегодняшнего театрального этапа» искусства Вахтангова — изменчивого, подвижного, ищущего. То, что это именно так и было, подтверждают мечты Евгения Богратионовича о будущей жизни спектакля. Заглядывая далеко вперед, Вахтангов видел изменения в рисунке «Принцессы Турандот», тесно связанные с переменами в окружающей жизни, видел то счастливое время, когда яркая красочность быта советских людей потребует от нашего спектакля, скажем, суровости, аскетизма, драматического напряжения, не говоря уже о пересмотре характеров и злободневного текста масок, или каких-либо иных коррективов, или изменения всего спектакля в корне.

Да, «Принцесса Турандот» — всего лишь мгновение, всего лишь один-единственный этап в жизни и творчестве Вахтангова. Но, видно, так уж устроено, что в искусстве подлинном, высоком и мгновение позволяет судить о вечности, через деталь можно ощутить целое. «Принцесса Турандот» с особой яркостью раскрыла масштабы гения Вахтангова, стала удивительно щедрым обещанием новых побед, которые, увы, Вахтангову уже не суждено было одержать, сделалась его творческим завещанием. Поэтому не случайно в творческом наследии Вахтангова «Принцесса Турандот» вышла на первый план, особенно ясно запечатлелась в памяти многих.

Ведь именно после посещения «Принцессы Турандот» Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает, как. Да, тут благородная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра»[[88]](#footnote-89).

К этому стоит добавить еще одно свидетельство, которое, быть может, и не вносит ничего нового в эту глубокую {203} и мастерскую характеристику, но с удивительной силой раскрывает эмоциональное, непосредственное восприятие солнечной «Принцессы Турандот» да и всего дерзновенного творчества Вахтангова, — свидетельство А. В. Луначарского, обратившегося к Вахтангову с письмом на следующий день после премьеры «Турандот»:

«Дорогой, дорогой Евгений Богратионович! Странно я сейчас себя чувствую. В душе разбужен Вами такой безоблачный, легкокрылый, певучий праздник… и рядом с этим я узнал, что Вы больны. Выздоравливайте, милый, талантливый, богатый. Ваше дарование так разнообразно, так поэтично, глубоко, что нельзя не любить Вас, не гордиться Вами. Все Ваши спектакли, которые я видел, многообещающи и волнующи… Выздоравливайте. Крепко жму руку. Поздравляю с успехом. Жду от Вас большого, исключительного»[[89]](#footnote-90).

Актеры МХАТ во главе с К. С. Станиславским стоя аплодировали «Принцессе Турандот», по крайней мере полчаса нас заставляли повторять песенку, кричали «ура Вахтангову!» Во втором антракте Станиславский поехал к Евгению Богратионовичу домой. Спектакль прозвучал в Москве как подлинная театральная революция. Пожалуй, за всю свою долгую театральную практику я не помню ничего, равного нарастающему успеху «Турандот».

Но что пришлось пережить Вахтангову! Спектакль, который был воспринят москвичами как откровение, как переворот и событие в искусстве, был в буквальном смысле уничтожен некоторыми театральными критиками. Нам не удалось уберечь от них Евгения Богратионовича. Пришлось показать ему «знаменитые» рецензии, с пренебрежением и издевательством говорившие о нем. Как глубоко они его ранили! Когда я вспоминаю ту боль, которую причинили Вахтангову безответственные критики, у меня начинает колотиться сердце. Как могло случиться, что человек огромного, неистового таланта, человек, завершивший свою жизнь подлинным творческим подвигом, подвергся такому глумлению?! Эти чудовищные статьи были восприняты Вахтанговым как жесточайшие и сокрушительные удары, зачеркивали радость, которую пытались передать ему и мы и зрители, сообщавшие свои впечатления о спектакле; эти статьи отравили последние Дни жизни великого художника. И когда я мысленно возвращаюсь к лебединой песне Евгения Богратионовича, {204} я думаю об ответственности критики перед художниками театра, я вспоминаю, что для самого Вахтангова критика была вернейшим способом открывать в искусстве прекрасное, ему, этому прекрасному, служить.

Мне всегда кажется неверным, когда мы воспринимаем творчество того или иного истинно большого художника, тем более художника-новатора, реформатора и первооткрывателя, как нечто раз и навсегда данное, вполне завершенное, застывшее. Нет ничего ошибочнее и вреднее, чем хранить как неприкосновенное наследство не только открытые Станиславским, Мейерхольдом, Вахтанговым общие основы и принципы творчества, действительно вечные внутренние его законы, но и те способы, те частные приемы, с помощью которых в свое время они реализовали свои замыслы.

Я рассказал о спектаклях Вахтангова, которые видел и в которых сам принимал непосредственное участие, совсем не для того, чтобы увековечить их в памяти читателя. Я уверен, что, если бы Вахтангов ставил сегодня «Принцессу Турандот» или «Чудо святого Антония» (а вполне может быть, что он ни за что и не согласился бы ставить сегодня эти пьесы), он нашел бы для них совершенно иные решения, хотя и не изменил бы при этом ведущим идеям своего творчества. Вот эти ведущие идеи, основные для искусства и творческих поисков Евгения Богратионовича Вахтангова, и хотелось мне осветить в своем рассказе о его спектаклях. Они-то и есть та живая душа его новаторского искусства, подлинное вахтанговское неисчерпаемое наследие, что сохранилось в памяти всех тех, кому посчастливилось встретиться с Вахтанговым, как громадное богатство, которое следует не просто хранить, но всемерно приумножать и щедро передавать другим.

Вахтангов больше своих спектаклей — каждого и всех, вместе взятых, как всякий художник шире и интереснее самых ярких своих произведений. Именно поэтому так несправедливо генерализовать ту или иную линию его творческих поисков, тот или иной спектакль. Судить по одному спектаклю о художнике масштаба Вахтангова — все равно что по пригоршне соленой воды пытаться составить себе представление о море. Именно поэтому, мне кажется, люди, придающие какое-то особенное значение «Принцессе Турандот», сводящие весь вклад Вахтангова в театральное искусство к этому великолепному спектаклю, к его урокам, допускают непростительную ошибку. {205} «Принцесса Турандот» всего лишь одна из вершин, на которую поднялся в сценическом искусстве талант Евгения Богратионовича, — преступно забывать о других, о пути художника в целом, об общем направлении его исканий, выразившемся в каждой из его работ.

Вахтангов был художником по-настоящему бесстрашным, целеустремленным. Он не боялся отказываться подчас даже от самого себя в поисках истины и совершенства. Каждая его работа была в каком-то смысле и опровержением предыдущей и предпосылкой следующей: опровержением, в котором в то же время развивались положительные начала, найденные раньше, предпосылкой, которая вовсе не предполагала повторения прошедшего. В этом движении — весь Вахтангов.

Вахтангов являет собой пример творческой личности, в которой художник неотделим от человека. Вахтангов — это человек неисчерпаемого запаса душевности, громадной внутренней силы и творческих потенций, творческой интуиции, творческих инстинктов. Вахтангов — это трезвое умение проникать в глубь явлений и необузданный темперамент, внезапное увлечение, стремительный порыв. Вахтангов — это фанатичная последовательность движения к цели и широчайший размах, неожиданность решений, которые, казалось бы, противоречат логике, отрицают предварительные посылы, прежние его высказывания и мысли. Это ощущение течения времени и чувство единственности и неповторимости момента, то есть то самое, что составляет великую силу и досадную слабость театра. Это стремительный до лихорадочности жизненный темпоритм человека, живущего как в угаре, которого неотступно преследует желание во что бы то ни стало успеть осуществить задуманное. Это, наконец, то потрясающее мужество и та кристальная человечность, которые с такой силой отразились в строках его письма, написанного перед операцией в 1919 году: «… надо много работать и дни свои на земле кончить хорошо, а если можно, то и талантливо…» Эти слова стали как бы внутренней темой последних лет его жизни.

С годами Вахтангов не просто менялся, он приобретал какую-то удивительно волевую мудрость. Быть может, она возникла и развивалась в нем как раз по мере того, как он все больше осознавал свою обреченность, все отчетливее понимал, что уйдет из жизни рано, и напрягал все свои душевные силы, чтобы сделать многое. Во всяком случае, Вахтангов первых лет своей режиссерской работы, {206} когда я с ним познакомился, и Вахтангов «Гадибука» и «Принцессы Турандот» — это разные ипостаси великого художника.

Да и могло ли быть иначе, если Вахтангов жил в такую переломную эпоху, с такой жадностью впитывал в себя окружающую жизнь и с такой радостной полнотой на нее откликался? Ведь само искусство он воспринимал не статично, а как непрерывный процесс, говоря, что сегодняшняя репетиция существует ради завтрашней, что спектакль — это репетиция в присутствии зрителей, что его надо рассматривать не сам по себе, а в процессе его жизни и перемен, которые с ним происходят, как движение от представления к представлению.

Когда Евгений Богратионович внушал, что каждый спектакль есть новый спектакль, он прививал нам то чувство неповторимости искусства, которое необходимо каждому художнику, составляет самую суть искусства сцены и в высокой степени было свойственно самому Евгению Богратионовичу. Вахтангов мечтал о том времени, когда актеру будет достаточно разобрать и усвоить текст роли, обговорить с партнерами общую направленность и важнейшие детали представления, и он уже сможет смело идти на сцену, творить образ перед зрителем. Вахтангов мечтал о том времени, когда актеры будут обладать такой развитой внутренней и внешней техникой, в такой степени овладеют всеми необходимыми навыками и разовьют свои способности, что каждый из них непременно станет импровизатором. Импровизация, способность к ней и есть, по Вахтангову, *талант* актера.

Почему? Да потому, что как только актер хочет повторить вчерашнее удачное место или когда он готовится к ответственному эпизоду, сильному моменту роли, происходит, по словам Вахтангова, самое ужасное — улетучивается искусство, невозможно эстетическое потрясение зрителя, для которого это искусство и существует, творчество подменяется ремеслом.

Вахтангов хочет, чтобы актеры научились импровизировать весь спектакль целиком — от начала до конца, — ибо так индивидуальность актера раскрывается наиболее ярко. Ярко и неожиданно, потому что для Вахтангова самое интересное в каждой новой роли, за которую берется актер, — неожиданность. Поэтому он так высоко ценил Станиславского, Москвина, Грибунина и в особенности неистощимого и такого родственного самому Вахтангову Михаила Чехова.

{207} Высший же смысл вахтанговского восприятия искусства как процесса, как движения, смысл его требования к актеру уметь импровизировать и быть неожиданным заключается в глубочайшем понимании, что единственная основа совершенного по форме искусства — его теснейшая связь с временем. Не случайно же Владимир Маяковский, обращаясь к «играющим, ставящим, читающим, печатающим “Мистерию-буфф”», призывал всех их «менять содержание», добиваясь созвучия моменту. Точно так же и Вахтангов пришел к выводу, важнейшему для живого, питающегося живыми соками реальности искусства театра: либо надо постоянно видоизменять спектакль, либо поиграть его, пока он воспринимается, и снять. Именно в этом заключается объяснение ошеломляющего успеха вахтанговской «Принцессы Турандот», ее последующей судьбы.

Дело, по-моему, заключается в том, что подлинное произведение театрального искусства неповторимо и не может быть предложено зрителю «вторым изданием». Настоящий живой спектакль неотразимо властвует над сердцами зрителей, ибо составляет с ними одно целое, является выразителем их ощущений, надежд и печалей, рожденных сегодняшним днем, не только в теме, в общем замысле, но и в каждом моменте своего развития, в каждой детали сценического решения. Стоит отнять у спектакля его зрителя, переменить состав зрительской аудитории — спектакль увядает, формально все еще существуя на афише театра.

То же самое происходит, если зафиксировать спектакль — его мизансцены, декоративное оформление, смысловые акценты: внешне все как будто то же самое, но на деле совсем-совсем другое. Именно поэтому большие спектакли редко знают удачные возобновления, но могут возникнуть на сцене в виде новой редакции, очередного варианта. Вахтангов дал блестящий пример подобного редактирования, превратившегося в коренной пересмотр концепции спектакля и его решения, в «Чуде святого Антония».

А вот на сцене сегодняшнего Театра имени Евг. Вахтангова идет «вахтанговская» «Принцесса Турандот»…

Как бы ни оценивать опыт вахтанговцев, он беспокоит меня. «Принцесса Турандот», изъятая из своего времени, обращенная к новому, нынешнему зрителю, — переродилась. Быть может, она даже хороша, но только она не вахтанговская.

{208} Там была искренность — тут игра. Там было подлинное волнение — тут возбуждение. Там — головокружительная смелость, когда сам даже отказываешься в нее верить, тут уверенное мастерство, которое не грех и продемонстрировать. Там — чудо, возникающее из ничего, тут профессиональный спектакль, объединивший на сцене талантливых исполнителей.

А что произошло с бедностью и простотой той первой «Турандот», в которой все настраивало на волшебный лад и властно пробуждало фантазию? Им на смену пришло расточительство и богатство. Красивость, которая была для Вахтангова врагом номер один, изничтоженная в студийном спектакле иронией, насмешкой, здесь стала чуть ли не главным содержанием.

Нет, в этой реставрации я не нашел Вахтангова с его ненавистью к показному изяществу, Вахтангова, без устали высмеивавшего выспренность и искусственную приподнятость, Вахтангова с его ироническим прищуром глаз, всегда и везде безошибочно испытывавшего истинность искусства ядом иронии.

Прошлое надо оставить легенде — искусство же театра живет сегодняшним днем.

Восстановление «Принцессы Турандот» противоречит самой природе этого спектакля и представлению Евгения Богратионовича о назначении театрального искусства. Вахтанговская «Турандот» была не безделкой, но своеобразным и крупным художественным явлением большого психологического и морального значения (иначе чем объяснить тот восторженный прием, который она нашла у самых искушенных зрителей — таких, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, А. В. Луначарский). Сквозь блестящую игровую форму просвечивал призыв к постоянному обновлению, развитию, раскрепощению все новых и новых душевных и нравственных сил человека.

Разве не эта мысль лежала в вахтанговском представлении об импровизации как об основе живого театра, как о могучем средстве в упорной борьбе с омертвением, старомодностью, штампом.

Мы сами виноваты в забвении этого важнейшего положения вахтанговской театральной эстетики — мы, участники той, первой, «Принцессы Турандот». И разве не упрекал меня Константин Сергеевич в пору работы над ролью Чацкого за то, что я «турандотил», превратил в штамп приемы Вахтангова, вся суть которых заключалась {209} в уничтожении омертвелых форм, в безжалостном выпалывании всевозможных банальностей.

Да, искусство для Вахтангова было синонимом непрерывного обновления, и «Принцесса Турандот» выразила это с той резкостью и полнотой, на которые был способен только Вахтангов.

Но успех «Принцессы Турандот» показателен не только этим. Постановка Вахтангова явилась примером всесторонней и полной гармонии формы и содержания, которая рождалась из полного единства замысла и возможностей исполнителей, из процесса воспитания в каждом участнике спектакля яркой и интересной творческой индивидуальности.

Я не представляю себе ничего более увлекательного, чем работа, которую вел с нами Евгений Богратионович над пьесой Гоцци. И ничего более трудного, более полезного, более мудро и точно сориентированного на далекое артистическое будущее каждого из нас и всей Третьей студии МХАТ.

Вахтангов ставил спектакль, но работа над пьесой была для нас усвоением самых важных истин театрального искусства. Евгений Богратионович приучал нас к органическому пониманию процесса творчества, воспитывал любовь к работе, которой сам в свое время учился у Станиславского, Сулержицкого. Работа с каждым из нас над ролью становилась для Вахтангова работой над студийцем, над будущим актером.

Вахтангов ставил спектакль, но в то же время он проверял «систему» Станиславского, внутренне соглашаясь или споря со своим великим учителем, он изучал средствами «системы» природу актерского искусства.

Его трезвый, аналитический, язвительный ум, его великолепная зоркость и умение подмечать всякую фальшь, рисовку, освобождали нас от театральных и житейских штампов. Он прививал нам важнейшие профессиональные навыки, которые, с его точки зрения, начинались с развития в человеке зоркости и слуха. Он помогал ощутить себя во власти стихии актерского воображения, не забывая при этом контролировать и приучая к самоконтролю нас самих. А проверяя, не сковывал, но учил направлять в нужную сторону свою творческую природу, для того чтобы родилось то духовное «выше», к которому стремился Станиславский, то, что я определил бы сегодня как высочайшее духовное напряжение при самой полной физической свободе.

{210} И из всего этого рождалось Искусство.

Вахтангов не только обучал нас в прямом и ограниченном смысле этого слова — он воспитывал нас, приучал к той яростной самоотдаче творчеству, которой отличался сам. Как никто, Евгений Богратионович умел создать на репетиции идеальную атмосферу серьезной школы, подлинного творчества, сосредоточенного и радостного коллективного труда.

Каждая репетиция была для нас неповторимым чудом, откровением — огромную наэлектризованность испытывали не только те, кто был в ней непосредственно занят, но и безмолвно присутствовавшие ученики. Наэлектризовывала нас постоянная требовательность Вахтангова к себе, постоянное недовольство собой, потребность все новых и новых поисков правды, глубины, силы. Только что мы влюбились в какое-то его предложение, только что сочли это решение единственным и необходимым, счастливой, почти идеально подходящей к сегодняшнему случаю находкой, а назавтра Вахтангов приходил и с легкостью, нас потрясавшей, уничтожал то, во что еще только вчера заставил нас без колебаний поверить.

Требовательность Вахтангова порой приводила исполнителей к «зажиму», непредугаданность его творческой мысли иногда ставила нас в тупик, — но человек, который проходил сквозь испытания этими непрерывными импровизациями, неожиданными решениями, парадоксальными педагогическими приемами, через эту пытку самолюбия насмешкой, через неимоверно насыщенный труд, получал первоклассную закалку и надежду стать настоящим актером.

Нас наэлектризовывала, держала в постоянном творческом тонусе и удивительная способность Вахтангова мыслить вслух, творить не в одиночку, а среди учеников и вместе с ними, с тех пор ставшая в моем понимании определяющим качеством настоящего режиссера. Вахтангов умел быть на людях самим собой, не боялся чужих глаз, чужих темпераментов, чужого воображения, он умел раскрываться как бы через раскрытие других, обогащая нас и обогащаясь нашими скромными предложениями: перед нами постоянно был художник, который доверял нам, подавал пример сохранения самостоятельности в коллективном труде. Ведь с переменчивостью и постоянством подлинного новатора Евгений Богратионович искал все более совершенные средства воздействия на актера во имя того, чтобы искусство театра еще неотразимей влияло {211} на зрителя. Наконец, было невозможно оставаться безразличным к обаятельной заразительности режиссерского таланта Вахтангова.

Вахтангов обладал счастливейшим для режиссера качеством — поразительным умением убеждать всех, с кем работал. Мы не могли не соглашаться с его самыми на первый взгляд неожиданными предположениями, доводами и предложениями, потому что были захвачены тем удивительным процессом выявления наших потенциальных сил, процессом какой-то непонятной духовной алхимии, в котором мы как бы превращались в других людей, в котором происходило перерождение человека.

И потому как можно было не поддаться, не покориться этому темпераменту, этому глубочайшему пониманию жизни и знанию театра! Какое это было проникновение в материал, в особенности мышления автора, какая это была неистощимая выдумка! Но самое главное, что в фантастических полетах своей фантазии, в далеких экскурсах в мир автора, в авторское понимание жизни, в самых тончайших профессиональных замечаниях и советах Вахтангов всегда шел от исполнителя.

Его яркие показы всегда ложились на индивидуальность актера. Евгений Богратионович исходил из того, что режиссер должен показывать не так, чтобы своим мастерством вызвать общее восхищение и актерскую зависть, но чтобы после показа этот же эпизод удался исполнителю больше, чем режиссеру. От этого Вахтангов отталкивался в поисках внутренних черт персонажа, его внешней характерности, в построении логики его поведения. Все это, вместе взятое, давало режиссуре Вахтангова магическую силу над воображением и волей исполнителя, силу, не сковывающую и обедняющую актера, но высвобождающую и организовывающую ценнейшие качества его артистической индивидуальности, зажигающую в его сердце веру в то, что он идет единственно правильным путем в своей работе, да и вообще — в искусстве.

В этой-то магической силе внушения и заключалось самое главное качество Вахтангова режиссера и педагога, открывавшее ему внутренний мир актеров и превращавшее всех тех, кто повстречался с ним в работе, в его преданных учеников и последователей. А без веры, без уверенности, без органического творческого процесса я не могу себе представить актера вахтанговской школы.

Вахтангов еще в ту пору, когда он только начинал работу над первой редакцией «Чуда святого Антония», {212} учил нас, что образ слагается день за днем, от репетиции к репетиции, что исполнитель той или иной роли должен преображаться в результате бессознательного накопления в душе всего того, что он, крупинка за крупинкой, отберет для образа. В ту пору Евгений Богратионович больше внимания уделял образованию «зерна» образа, считая, что, если «зерно» это создано, «актеру не нужно беспокоиться о логике выявления черт внутренней и внешней физиономии образа. Сама художественная природа актера позаботится об этом»[[90]](#footnote-91). Но уже и тогда можно было угадать дальнейшее развитие взглядов Вахтангова — в его призыве воспитать в себе «радость ощущения сцены».

Прошло два‑три года, и Евгений Богратионович стал все больше внимания обращать на внешнюю форму, на мастерство актера, на театральность средств выражения. Он по-прежнему считает, что «самое важное для режиссера — уменье подойти к душе актера, то есть уменье сказать, как найти то, что нужно»[[91]](#footnote-92). По-прежнему ярко и с поразительным проникновением в психологию исполнителя, в самую сущность той или иной пьесы или роли он «показывает краску — раскрывает текст». Но вместе с тем Вахтангов незаметно для актера указывает «практический путь осуществления задачи» (в этом понимании подхода к актеру, в умении незаметно указать ему практический путь к решению — суть вахтанговской режиссуры). В то же самое время он ставит острейшую проблему: надо возвратить в театр театр, настало время вернуть в театр праздник.

Конечно, Вахтангов понимал слово «праздник» расширительно — для него оно означало власть театра над душами зрителей, торжество высокой театральности в противовес бытовому прозаизму и ремесленной театральщине. Без этого бессмысленна работа театра, ибо его искусство должно восприниматься зрителем, должно увлечь зрителя за собой. Возрождение этой «театральности театра» есть прежде всего обновление и обогащение актерского мастерства. Постоянное ощущение праздника должно быть почти неосознанным, но непременно притягивающим внимание зрителя, делающим его талантливым и чутким. Вот тогда и родится атмосфера праздника в зале. Эту свою программу Вахтангов и осуществляет во второй редакции «Чуда святого Антония», «Эрике XIV», {213} «Гадибуке» и «Принцессе Турандот». Формулирует же он ее в период работы над пьесой Стриндберга:

«До сих пор Студия, верная учению Станиславского, упорно добивалась *мастерства переживания*. Теперь, верная учению К. С. Станиславского, ищущему выразительных форм и указавшему средства (дыхание, звук, слово, фраза, мысль, жест, тело, пластичность, ритм — все в особом, *театральном смысле*, имеющем внутреннее, от природы идущее обоснование), теперь Студия вступает в период искания театральных форм. Это первый опыт. *Опыт, к которому направили наши дни — дни Революции*» [курсив мой. — *Ю. З*.][[92]](#footnote-93).

Эти слова Вахтангова точно намечают направление, в котором он повел свои поиски и тем самым продолжил искания Станиславского, по-своему истолковал его «систему», указывают на внутренний импульс этих поисков.

Во исполнение этой программы Вахтангов составляет обширный план работы в Первой студии МХТ, в том числе план чтения лекций о сценическом ритме, о театральной пластике, о сценизме (ритм, пластичность, четкость, театральное общение), о театральной форме и содержании и так далее. Этот план помогает понять, что Вахтангов имел в виду под словосочетанием «театральная выразительность».

Вахтангов не случайно считал столь важным для профессионального воспитания актеров развитие у них зоркости и слуха: основой театральной выразительности для Евгения Богратионовича были пластика актера и его речь. «Природа не знает непластичности», — писал Вахтангов в записной тетради, — и «актеру нужно долго и прилежно прививать себе сознательно привычку быть пластичным, чтобы потом бессознательно выявлять себя пластично…». Это значит, что красоте движения нужно войти в кровь и плоть искусства актера, стать естественной формой его пребывания на сцене, настолько совершенной, органичной и свободной, чтобы полностью исключить красивость и освободить актера от скованности, необходимости думать о своем теле в момент творчества. Исключить красивость — значит уничтожить «парфюмерность», «московскую пластику», как иронично говорил Вахтангов, вырастить на ее месте подлинную, естественную красоту, заменить «сделанную» пластичность уверенной и простой красотой движения.

{214} Огромное значение придавал Вахтангов искусству слова. Он мог, приходя на репетиции, часами демонстрировать нам свои наблюдения над собственным речевым аппаратом, показывать различные манеры речи, артикуляцию при произнесении того или иного слова, того или иного звука в определенных ролях самого разнообразного репертуара, прекрасно раскрывая при этом зависимость речи от дыхания, фразировки и мысли. Но никогда Вахтангов не отделял пластику от речи, утверждая, что спектакль должен быть таким, чтобы глухой мог «услышать» текст по мизансценам, жестам и мимике, а слепой «увидеть» пластическое, пространственное решение спектакля только по интонациям (так, собственно говоря, и было во всех спектаклях, поставленных Евгением Богратионовичем, чему яркий пример — «Гадибук»).

Евгений Богратионович любил живопись и музыку — он умел извлекать из законов, которым подчиняются эти искусства, непреложные правила сценической выразительности, которые помогали нам, в конце концов, ощутить свою творческую силу, почувствовать духовное раскрепощение. В своем плане лекций для Первой студии Вахтангов особо упоминает известный трактат римского зодчего Витрувия «Об архитектуре», в котором утверждается взаимосвязь всех искусств — он считает театр искусством синтетическим. Поэтому же так любил Вахтангов Винсента Ван Гога, на примере картин которого раскрывал значение цвета в сценической композиции.

Уже тогда, когда Евгений Богратионович работал с нами над второй редакцией «Чуда святого Антония», он требовал не только внутренней правды существования в роли, но и умения лепить себя в пространстве, быть частью выразительного барельефа. Он воспитывал в нас верное ощущение сценического пространства, развивал умение видеть себя со стороны, сознательно включаться в определенную мизансцену. Вахтангов считал необходимым прививать ученикам чувство уплотненности сценической среды, в которой, по его выражению, актер должен ощущать себя как рыба в воде. Вахтангов учил особому расчету движений, особому чувству ответственности за внешнюю форму, владению собой, строжайшему и требовательнейшему сценическому самоконтролю.

Я вспоминаю один удивительный случай, который произошел еще тогда, когда мы показывали первый вариант «Чуда святого Антония». Я очень любил своего героя и с увлечением стремился «стать» в спектакле святым Антонием, {215} полностью слиться с ролью. Подчас это, как мне казалось, удавалось, — были отдельные куски, а иногда и целые спектакли, в которых я ощущал себя действительно святым, благословляющим наивную Виржини, воскрешающим госпожу Ортанс. И незаметно для себя я настолько «увязал» в упоении собственной святостью, настолько был уверен, что каждое мое слово, пусть сказанное даже шепотом, будет услышано в маленьком зале Мансуровской студии, что терял контроль над собой, над голосом, который у меня никогда не отличался особой силой и звонкостью.

И вот однажды, исполненный сладостной восторженности, истовой святости, я обращаюсь к Виржини: «Дочь моя, я благословляю тебя, потому что ты чиста сердцем! Молись…» — и в этот торжественный момент вдруг слышу из-за кулис яростный шепот Вахтангова: «Юра, черт, громче!»

Я был ошеломлен: Вахтангов, который учил нас стремиться к сосредоточенности, правде существования в образе, — и вдруг такое резкое вмешательство в спектакль, такое выведение меня из творческого состояния?

Таким жестоким и наглядным способом Евгений Богратионович разом выбил из меня самозабвенность, вышедшую за пределы сценического самочувствия, напомнил мне, что я артист, что я играю и что моим ощущениям грош цена, если они не доходят до зрителя. А после рассказал мне, как удивительно работает в спектакле «Сверчок на печи» Михаил Чехов: играя Калеба, он потрясает не только зрителей, но и участников спектакля, своих искушенных товарищей, заставляя их плакать над судьбой его героя, и тут же готов незаметно для зрителя подмигнуть партнеру, шепнуть смешную шутку, злую остроту. И напомнил мне мысль Станиславского: важно не чувство само по себе, а то сочувствие, которое оно вызывает в зрительном зале.

Вахтангов вслед за Станиславским считал актером того, кто умеет заразить своими переживаниями зрителя, того, кто обретенное им познание жизни способен образно передать зрительному залу. Он ориентировал сценическое искусство на зрителя, считая его не только средством познания мира, но и средством общения между людьми. С точки зрения Вахтангова театральное искусство, которое не находит своего зрителя, которое оставляет холодным, есть искусство невыраженное, вернее — это не искусство.

{216} Не меньше формалистического изыска Вахтангов ненавидел натурализм. Он не воспринимал форму в отрыве от содержания, придя к выводу, что она не образуется сама собой, без участия разума, таланта и мастерства художника.

У Евгения Богратионовича было в высшей степени реалистическое ощущение театрального материала — он умел относиться к средствам театральной выразительности, как писатель к слову, из которого возникает литературное произведение. Актер — это мастер, создающий фактуру спектакля. Режиссер — это ваятель театрального представления, лепящий мизансцены. Мизансцены — это начало начал композиции спектакля, общая организация его смысловых сил, идей, образов во времени и пространстве. Конечно, Вахтангов не успел в полную силу выразить все богатство своих замыслов, все свое мудрое понимание мира и современности — слишком коротка была его жизнь, — но никогда он не был художником, который заботится только о форме.

Когда-то Евгений Богратионович показывал нам изумительные актерские «зарисовки» представителей различных национальностей — французов, англичан, немцев. Он находил особую внешнюю выразительность для каждой нации, для каждого человека, но прежде всего он искал психологическое содержание, внутренний ритм того или иного образа. Когда Вахтангов рассказывал нам о Сулержицком, он его показывал, но не через внешние признаки. Это был даже не показ — Вахтангов как бы становился Сулержицким. Бродил по якобы опустевшей студии, задумчиво останавливался, что-то бормотал, что-то рассматривал, покачивал головой, снова начинал двигаться — и так по пятнадцать-двадцать минут. Вахтангов жил в образе Леопольда Антоновича, искал внутренний ритм бытия его личности, и оттого перед нами возникала не застывшая маска, а живой, конкретный и неповторимо своеобразный человек. Все это получило выражение в требовании Евгения Богратионовича к ученикам: настоящий актер обязан быть характерным, должен уметь выражать внутреннее содержание образа яркими внешними примерами, особой системой ритмов.

Поэтому он и требовал от меня переиграть чуть ли не все мужские роли в чеховской «Свадьбе» — спектакле, в котором я даже не принимал участия. Поэтому Вахтангов предложил мне репетировать в «Сказке об Иване-дураке» Льва Толстого, которую он ставил во Второй студии {217} МХТ, роль Тараса-брюхана, жадного, грубого богатея, обжору и толстяка, к которой я, кажется, ни с какой стороны не подходил. И это было не беспочвенной выдумкой, а сознательным педагогическим приемом.

Нет, какой уж тут формализм при вахтанговском предельно конкретном ощущении жизни! Но вот фантазией, поэзией, чуткостью к форме, способностью к романтическому взлету и умением выразить его на языке простейших сценических средств, но вот стремлением к яркой образности, сложности, некоей высшей гармонии — всем этим Вахтангов был одарен в высокой степени.

Вахтангов считал, что внешние приемы выразительности, как бы остры и неожиданны они ни были, получают оправдание в поэтическом ощущении театрального искусства самим актером. Он утверждал, что смысл игры актера и работы режиссера — в рождении сценической образности. Он считал, что спектакль в целом и в деталях должен нести зрителю не первичный смысл событий, но раскрывать сумму смысловых пластов пьесы, систему взаимоотношений ее героев, что предмет искусства, в конце концов, составляет не выяснение элементарных вещей, но рождение музыки искусства, которая начинается в слове, продолжается в движении и пронизывает от начала и до конца всю театральную постановку, обеспечивая ей тесный контакт с аудиторией и высокую степень художественного воздействия. Короче говоря, Вахтангов сознательно искал гармонию между формой и содержанием, пути, которые привели бы театр к слиянию правды и театральности.

Вахтангов называл своей целью создание «фантастического реализма» в театральном искусстве — определение, быть может, и не слишком точное, но, во всяком случае, показательное, красноречивое и полемически сопоставленное с определенными явлениями современного Вахтангову театра.

Вахтангов любил реальность, правду жизни и подлинность человеческих переживаний не меньше Константина Сергеевича Станиславского; он был влюблен в самый строй театра, в занавес, в аплодисменты, в капельдинеров, в могучую силу образности, а может быть, и в пустую сцену, не меньше Всеволода Эмильевича Мейерхольда. И исторически роль Вахтангова в том и заключается, что он гармонически соединил важнейшие театральные идеи этих двух новаторов, наметил пути слияния их театральных открытий, что само по себе было открытием.

{218} История, кажется, разобралась в «парадоксе» противостояния и единства столь разных художников, какими были К. С. Станиславский и В. Э. Мейерхольд. Вахтангов с гениальной прозорливостью угадал, что они — кажущиеся антиподы, что они ближе друг другу, чем иные их собратья, многочисленные последователи, консолидировавшиеся в группировки и породившие понятия «мхатовщина» и «мейерхольдовщина». Вахтангов практически, собственным искусством признал гениальность Станиславского и Мейерхольда, потому что был лишен односторонности иных их последователей, потому что сам был велик. Вахтангов любил и почитал Станиславского и восхищался Мейерхольдом без слепого преклонения, но одновременно многому у них учился.

Опрокидывая привычные представления о «системе» Станиславского, умея своей режиссурой по-своему развивать творческие силы актеров, Вахтангов в первую очередь учился у Станиславского идеальному знанию актера, как он говорил, «с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа». Вместе с тем он «обомлел», когда прочел книгу Мейерхольда «О театре», встретив те же мысли и слова, что и у него. Его роднило с Мейерхольдом стремление дать образ действительной жизни в ее театральном эквиваленте, совершенствовать тело актера. Возможность же примирения исканий того и другого режиссеров Вахтангов видел в желании обоих раскрыть творческие силы актера, избавить его от бесконтрольного мышечного напряжения, дать ему свободу сценического самочувствия, научить управлять «физической жизнью роли», обрести, как говорил Мейерхольд, «свободу в подчинении», в общем для Станиславского и Мейерхольда представлении о высоком назначении искусства.

«Форму надо сотворить, надо нафантазировать!» — разве в этих словах Вахтангова не ощутима неутомимая смелость Мейерхольда? Но разве Станиславский не определил гротеск как «полное, яркое, меткое, типичное, всеисчерпывающее, наиболее простое внешнее выражение большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания роли и творчества артиста»[[93]](#footnote-94)? Ведь в этом и заключаются со всей очевидностью идеи, крайне близкие Вахтангову, намечающие линию соприкосновения Станиславского и Мейерхольда.

{219} Настанет время, когда Станиславский разработает знаменитый «метод физических действий», которым утвердит единство психического и физического и укажет пути к достижению этого единства. И в этом я усматриваю близость вахтанговскому началу. А Мейерхольд, добиваясь глубокого актерского исполнения, индивидуально-психологического решения роли, поставит, скажем, эрдмановский «Мандат», в котором некоторые мизансцены, по словам П. А. Маркова, «достигают сгущенности, смелости и вахтанговской наполненной остроты»[[94]](#footnote-95).

В 1905 году Станиславский вместе с Мейерхольдом организовал Театр-студию (Студия на Поварской), а в августе 1911 года обратился с идеей организации студии не к кому иному, как к Вахтангову, — совпадение, на мой взгляд, знаменательное прежде всего тем, что в стремлении к обновлению театра Станиславский хотел сделать своим союзником Мейерхольда и Вахтангова. Именно Вахтангов стал идеологом студийности в первые десятилетия нашего века, защитником идей Станиславского, а затем и их смелым продолжателем.

«Студия», «студийность» — эти понятия претерпели на протяжении полустолетия множество изменений. В те дни, когда на страже студийности стоял Евгений Богратионович, эти слова означали беззаветную преданность театру, самозабвенную отдачу сил общему делу — студии, тому самому «новому театру», о котором мечтал Станиславский.

Вахтангов с предельной страстностью увлекался студийностью — об этом свидетельствует хотя бы неполный перечень студий, которые были им организованы или в которых Евгений Богратионович работал: Армянская студия и Студия Гунста, Первая студия МХТ и «Габима», Мансуровская студия. Но студийность была важна Вахтангову не сама по себе, а как путь утверждения нового в театре, как средство, помогающее выкристаллизоваться театральному течению, помогающее ему обрести ясные организационно-творческие формы. Это новое рождается благодаря тому, что, с точки зрения Вахтангова, в студии естественно и органично возникают два взаимосвязанных фактора, без которых невозможна сколько-нибудь плодотворная борьба нового со старым в искусстве театра, — театральный коллектив и театральная школа.

{220} Вахтангов прислушивался к жизни и ей доверял, Ой считал, что искусство есть проявление жизненных сил, выражение желаний и способностей человека эту жизнь познать и перестроить. Вахтангов понимал, что каждое театральное течение порождается действительностью, подчиняется велениям времени и эту действительность, это время выражает. Поэтому он был уверен, что нельзя *учреждать* театр, что он должен образоваться сам собой как результат встречи людей, которые вслушиваются во время, ощущают себя единомышленниками, примерно одинаково понимают цели театра и соединяются в слаженный коллектив в процессе совместной работы. Это еще не театр. Это — первый шаг к театру.

На том, что театр в первую очередь обязан выражать свое время, и основывается понимание Вахтанговым художника сцены. Вахтангов не отрывал собственно мастерство от иных качеств актера, рассматривал художника сцены во всей совокупности навыков, способностей и стремлений, воспринимал его как цельную творящую личность со своими выходящими за пределы узкого профессионализма целями. Он с презрением относился к «знатокам» театральных премудростей и технических секретов сцены, утверждая, что «в театральных школах бог знает, что делается. Главная ошибка школ та, что они берутся *обучать*, между тем как *надо воспитывать*»[[95]](#footnote-96). В нерасторжимом единстве принципов коллективизма и профессиональных навыков, высоких духовных целей и технического мастерства и возникает, по мысли Вахтангова, то, из чего рождаются и школа и театр — студия.

Все то, что я рассказывал о постановках Вахтангова, в которых мне посчастливилось участвовать, все то, что удалось мне вспомнить о вахтанговской «школе вокруг спектакля», возникавшей в процессе работы над новым произведением, о потрясающих репетициях Вахтангова, — все это есть не только неотъемлемые качества его неповторимой личности, но и ярчайшее проявление вахтанговского понимания студийности.

Студия — единственный путь для создания настоящего театра. Этой идее Вахтангов оставался верен до конца, какие бы перемены ни происходили в его конкретном понимании студийности.

В ту пору, когда все силы отдавались Вахтанговым Первой студии МХТ с ее стремлением к совершенствованию {221} и духовному очищению человека, Евгений Богратионович вслед за Сулержицким видел главное назначение студии в отказе от тех сторон актерского профессионализма, которые выражались в себялюбии, эгоизме, «ячестве». Ненависть Вахтангова к актерскому премьерству, к тем, кто рассматривал искусство сцены как одно из средств выдвинуться, завоевать теплое и спокойное местечко в жизни, диктовала ему порой самые крайние формы студийности, при которых студия мало-помалу превращалась в своего рода «театральную общину».

«Я хочу, чтобы в театре не было имен», — писал Вахтангов в 1911 году в записной книжке. Он мечтал «изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм». Это совершенно понятно: Вахтангов находился на том этапе осознания своих творческих сил, своих целей в искусстве, когда все в нем восставало против устаревших театральных форм и бытующих театральных традиций. Будущее же вырисовывалось перед ним еще очень смутно.

Вахтангову виделись «милые лица», «добрые глаза», ощущались «трепетные чувства», разделяемые всеми членами будущей идеальной студии, в которой «все друг другу друзья», все «честные и любящие». Основой студийности ему представлялась некая «святость», которая заставляет «нежно, осторожно подходить к душе каждого», изгоняет все «грубое», все «резкое» из отношений внутри студии, совершенство которых становится для всех непременной целью. Конечно, все, кто переступает порог студии, должны любить искусство, должны «радость искать в творчестве», но требование Вахтангова к студийцам «творить для себя», «наслаждаться для себя», быть «сами себе судьями» было двойственно.

В нем заключалась страстная решимость вырвать театр из-под воздействия вкусов обывателя, «забыть публику», и одновременно проявлялось очевидное сужение общественного значения искусства. В нем слышалась надежда на духовное возрождение актерства, на «пересоздание» человеческих личностей в стенах студии, на рождение коллектива, сплоченного не формально, но внутренними потребностями всех и каждого, — и в то же время во всем этом терялись главные цели искусства, во имя которых только и стоило возрождать актерство, «пересоздавать» личности студийцев и сплачивать их в коллектив.

Правда, Вахтангов уже тогда подчеркивал экспериментальный и воспитательный характер студии, утверждая, {222} что это — прежде всего учеба, что первая задача студийцев «всего добиваться самим», что для пользы общего дела следует осуществлять непременное единство руководства и что «руководитель — все». Но это лишь в самых общих чертах намечало те основы высокой студийности, к которым пришел Вахтангов под воздействием революции, в результате многолетнего опыта. Все эти положения в существенной мере определили внутреннюю направленность жизни вахтанговской студии, но подчинились целям более общим и более существенным.

Настало время, и требование студийности было осознано Вахтанговым как первооснова целостного искусства, направленного на борьбу за создание нового театра, назначение которого в преобразовании человека и окружающей жизни. Настало время, и Вахтангову показалось уже недостаточным «ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант»: он обратился к Первой студии с письмом, в котором утверждал, что у студии «должна быть еще какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь…»[[96]](#footnote-97)

Тогда-то идея студийности потеряла идиллические краски. Она выросла в идею творческого содружества индивидуальностей разных, но в равной степени преданных искусству, преданных мастерству как непрерывному творческому совершенствованию, направленному на поиски нового. Она выросла во вполне определенную основу театра — сущность его коллективной жизни. «Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца, — писал Вахтангов студийцам Мансуровской студии. — Она есть прежде всего — дисциплина»[[97]](#footnote-98).

С точки зрения Вахтангова, дисциплина есть «удовлетворение внутренней потребности, вызываемой сущностью» общего дела. И на страже этой сущности — живой души студийного творчества и студийной жизни — Вахтангов стоял постоянно, зорко всматриваясь и вслушиваясь в каждодневную работу студии.

Вахтангов ощущал еле заметные угрозы спаянности, слитности студийного коллектива «в темпе, каким собирались на уроки, в манере держать папиросу, в манере здороваться и говорить друг с другом, в костюме, в посадке {223} за уроком, в словечках, в спорах, во взглядах, в отношении к деньгам Студии»[[98]](#footnote-99) — ощущал, брал на заметку и принимал срочные и действенные меры, когда интересы дела того требовали.

Вахтангов стоял на страже дисциплины, изыскивал меры ее поддержания. Однако же самым действенным дисциплинирующим началом в жизни Третьей студии был сам Евгений Богратионович, его неистовая, фанатическая одержимость творчеством и безраздельная преданность искусству.

Вахтангов не любил широковещательных заявлений и громких лозунгов — он верил в работу, в труд. Он умел объединить нас в работе над спектаклем, построить правильные взаимоотношения между нами и собою так, что они становились одной из основ студийности. И главной проверкой этих отношений был труд.

Вахтангов умел трудиться без конца и без устали. Мне вспоминается случай, когда во время репетиции, зашедшей далеко за полночь, я обратился к Вахтангову с мольбой об отдыхе. Евгений Богратионович насмешливо прищурился и сказал: «Что ж, пойдите, полежите и отдохните». Не прошло и получаса, как меня сорвал с дивана повелительный зов Вахтангова: «Юра — на сцену! Начнем прогон всего спектакля!»

Вахтангов излучал энергию, заражал нас способностью работать. Но и в этом он был Не прост, не элементарен. Он любил нас — это было очевидно настолько, что мы как будто могли и не задаваться этим вопросом. Но откуда же тогда бралась эта сдержанность в отношении к Третьей студии, эта боязнь слишком тесной близости с нами, эта дистанция, которая всегда отделяла Вахтангова от нас и которую мы всегда так ясно ощущали? Он любит нас — тогда почему бывает порой так требователен к нам, почти жесток?

Холодность, жестокость Вахтангова казались нам совершенно необъяснимыми, даже несовместимыми с его же требованием товарищеских, доброжелательных, чутких, «студийных» взаимоотношений. Мы терялись в догадках, критиковали Евгения Богратионовича, восставали против него. И слишком поздно поняли природу этих качеств нашего учителя — поняли тогда, когда сошлись у его еще не засыпанной землей могилы, когда услышали слова Станиславского, говорившего над гробом Вахтангова о его {224} мудром умении быть жестоким как об одном из самых дорогих ему, Станиславскому, ценных качеств Вахтангова-художника…

Да, это была жестокость человека, для которого в творчестве перестают существовать личные склонности, для которого искусство зачеркивает всякое личное пристрастие. Это была мудрость художника, который не только допускает, но требует жестокости в отношении к своим товарищам и ученикам, в отношении к самому себе, ибо не терпит панибратства, фамильярности в искусстве, ненавидит попустительство чему бы то ни было в творчестве.

Сердечность, доброта, нежность — все эти умильные и домашние слова к Вахтангову не шли и с ним не вязались. Евгений Богратионович был по самому высокому счету и добр, и нежен, и сердечен: он стоял на страже доброты, утверждал нежность и сердечность самым действенным из всех возможных способов — ненавистью к равнодушию, фальши, слабости, лицемерию, пошлости. Он знал не только *что*, но и *как* и *когда* нужно сказать нам и для нас сделать — в этом проявлялся великий педагогический дар Евгения Богратионовича и его удивительное ощущение времени. Можно даже сказать, что именно это чувство времени определяло неповторимость вахтанговской педагогики, заключало в себе магическую власть Вахтангова над нашими душами.

Вахтангов поразительно верно понимал, что такое современность, что такое сегодняшнее значение и звучание того или иного слова, действия, явления искусства театра. Сохранились статьи, письма, протоколы репетиций и бесед Вахтангова со студийцами, записи его высказываний — их невозможно понять в отрыве от времени, к которому они относятся, от обстоятельств, в которых они возникли, от тех, к кому они были обращены. Беседуя с нами, Вахтангов находил именно те слова, которые надо было сказать именно сегодня; работая с нами, Вахтангов отыскивал именно тот конкретный подход, который был возможен, нужен, наиболее эффективен здесь и сейчас.

Статьи, письма Вахтангова и тем более его речи со временем потеряли огромную долю своей убеждающей силы, ибо воспринимаются сегодня вне личных вахтанговских интонаций, вне конкретности, возникавшей перед Вахтанговым и той аудиторией, к которой он обращал свои слова. Слова же Вахтангова поистине некогда жгли {225} наши сердца и раскрывали своеобразие его личности ничуть не меньше, чем искусство, в котором он тоже всегда знал, что и как надо сделать именно сегодня.

Вахтангов с редкой полнотой ощущал природу искусства театра. Я считаю одним из важнейших положений Вахтангова утверждение, что спектакль должен иметь единственное, уникальное решение, продиктованное материалом пьесы, временем осуществления и особенностями коллектива участников спектакля, — такими и были его постановки. Но в то же время Вахтангов не замыкался в современности, сквозь настоящее он провидел будущее.

В одной из бесед со своими учениками Вахтангов сказал, что нужно чувствовать сегодня в завтрашнем дне и завтра в сегодняшнем. Потому-то он и требовал теснейшей связи сцены со зрительным залом, непрерывного видоизменения спектакля вместе с жизнью.

И был еще один аспект отношения Вахтангова ко времени и с временем — он, как никто, умел ценить время и чувствовал, как безвозвратно оно уходит.

Вахтангов ушел из жизни трагически рано, но как много успел он сделать! Да, Евгений Богратионович не поставил «театрально», как ему мечталось, Островского, Гоголя, Чехова, не поставил Сервантеса, Диккенса и Уэллса, к которым не раз мысленно обращался. Да, Вахтангов не осуществил задуманные им постановки «Кота в сапогах» Тика, «Маскарада» Лермонтова, «Поклонения кресту» Кальдерона, «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина, «Фауста» Гете, «Плодов просвещения» Толстого, «Гамлета» и «Отелло» Шекспира, «Чайки» Чехова, комедий Аристофана, «Пира во время чумы» Пушкина. Он поставил всего несколько спектаклей, но успел сделать и нечто большее — стать Вахтанговым.

Я думаю о своих товарищах по искусству, о себе, о своих учениках, да и вообще о той мере, какой мы мерим сегодня себя и сделанное нами: сделано немало, будет сделано еще больше. Но в такие моменты в моем сознании почему-то всплывают строки одного из писем Вахтангова, обращенного к ученикам:

«Как много прекрасного заложено в каждом из вас, как бурно и кипуче можно было бы прожить земные дни, если б мы не были так расточительны и беспечны.

Казалось бы, что каждый из нас должен был бы создать себе главное, дорогое и желанное, и ради этого главного, дорогого и желанного делать все остальное…

{226} А между тем мы главное свое делаем второстепенным, главное свое обращаем в “делишки”, и в минуту, когда надо быть при “главном”, мы легко и расточительно отдаемся повседневным маленьким минутным наслаждениям и безотчетно тем самым делаем их главным.

… А дни уходят».

Вахтангову невозможно подражать, ибо невозможно подражать гению без того, чтобы не свести его до уровня посредственности. У Вахтангова можно учиться. Но только при одном условии — человек, решивший учиться у Вахтангова, должен быть абсолютно свободен, свободен до такой степени, чтобы ни перед чем и ни перед кем не преклоняться, даже перед Вахтанговым. Потому что главный девиз ученичества, по Вахтангову, — найти себя, быть в искусстве самим собой.

Идти за Вахтанговым — значит смело, на пределе творческого напряжения раскрывать творческие силы во имя постижения движения жизни, значит уметь воздействовать на душу зрителя и тем самым влиять на жизнь.

Учиться у Вахтангова — значит сердцем ощутить суть студийности в слиянии творческой дисциплины и психологического единства участников театрального коллектива, понять искусство как мастерство, глубоко чувствовать единство формы и содержания и уметь добиваться их неповторимости.

Учиться у Вахтангова — значит уметь подчинять разум творческому восторгу и творческий восторг разуму, уметь быть честным и требовательным к своему искусству и к себе в искусстве; это значит — уметь и любить трудиться, это значит — твердо знать, чего ты хочешь в искусстве и жизни.

Все это легко абстрагировать от живого творчества, вовсе не трудно понять и оценить в ряду других абстракций; однако для того, чтобы овладеть этими важнейшими уроками вахтанговского искусства, не хватит и всей жизни.

В тяжелую для Студии, для Вахтангова пору разброда и раскола мы получили от своего учителя письмо, в котором были строки, обращенные к каждому из нас. Эти строки прозвучали напутствием. Вахтангов писал:

«… я непременно, непреложно оставлю себя в вас, и в книгах ваших жизней, более долгих, чем моя, останутся страницы, написанные мною.

{227} Их нельзя вырвать, как бы ни сложились дни каждого из вас».

Из книги моей жизни нельзя вырвать страниц, написанных Вахтанговым, ибо они — лучшие. Да, Вахтангов был прав, когда в том же трагическом письме писал нам: «Ведь я еще не раскрылся. Ведь я только приготовил». Но он был Вахтанговым…

Имя его означает для меня понимание искусства, понимание жизни и революции, понимание революционного театра. Именем его (какие бы страницы ни были вписаны в «книгу моей жизни») строился и строится мой нынешний день, и первым своим долгом считал и считаю — осуществить Вахтангова.

# **{228}** Михоэлс

Мне трудно ограничить себя, когда я говорю или пишу о моих учителях — Константине Сергеевиче Станиславском и Евгении Богратионовиче Вахтангове. Мне трудно остановиться потому, что Станиславский и Вахтангов слиты со всей моей человеческой и театральной жизнью. Я годами был рядом с ними, слушал их, вглядывался в них, учился умению слышать и видеть, постигал искусство создания ролей и спектаклей. И теперь, сам пройдя долгий путь и «продирижировав» во многих спектаклях работу других художников, я, вспоминая эти спектакли, ставя новые, часто ловлю себя на мысли — что бы здесь убавил Константин Сергеевич, что бы добавил сюда Евгений Богратионович?

Вот почему эти навсегда оставшиеся со мной имена так часто встречаются в этой книге. Но мне в жизни довелось встретить многих замечательных людей. Один из них — Соломон Михайлович Михоэлс.

С Михоэлсом я не встречался в работе. Мы только дружили, я смотрел его спектакли, показывал ему свои. И все же — я у него учился.

Многому можно было научиться у Михоэлса — и актеру, и режиссеру, и оратору, и педагогу.

Я написал когда-то коротенькое предисловие к книге статей, бесед и речей Михоэлса, потом небольшую статью для сборника, посвященного ему. Прошло уже десять лет с тех пор. И время подтвердило правильность моих слов: Михоэлс не перестал существовать для всех тех, кто его знал.

Исполнилось двадцать семь лет с того дня, как его не стало. За четверть века выросли и растут новые поколения, никогда не видевшие Михоэлса на сцене и очень редко видевшие на экране, и тем нужнее сейчас рассказы о нем его современников, друзей, соратников по театру, учеников.

Михоэлс не только жив для нас, он часто служит нам образцом тревожного искателя правды, красоты, справедливости в жизни, образцом бескорыстной преданности театру. Зная его требовательность, мы спрашиваем себя: «а что сказал бы Михоэлс, если бы увидел наши новые {229} работы?» — мы ловим себя на готовности как бы отчитаться перед ним сегодня.

Мы так и остались неравными в том смысле, что я и сегодня воспринимаю Михоэлса как старшего, мудрого наставника. Мне нечего исправить в статье, написанной столько лет назад! Даже хочется оставить все, как было написано, и лишь немного раздвинуть рамки главы, посвященной Михоэлсу, для того чтобы предоставить больше места ему самому, его биографии, его пути от мальчика Шлемы Вовси до народного артиста СССР Соломона Михайловича Михоэлса, его пути студента юридического факультета по лестнице, ведущей к трибуне общественных деятелей, выступать на которой Михоэлс имел полное право.

Соломон Михайлович родился в еврейской патриархальной семье. Когда ему минуло девять лет, в доме произошла трагедия. Старший брат (сводный), владевший прекрасным певческим голосом, был изгнан из дома и проклят отцом за нарушение отцовского запрета и уход в «актерство». По-видимому, это произвело на маленького Соломона огромное впечатление: в девять лет он написал пьесу «Блудный сын», где играл главную роль. От пьесы не осталось никаких следов, кроме воспоминаний Соломона Михайловича: «тети плакали».

До тринадцати лет Соломон Вовси ходил в хедер, где учился еврейскому языку, постигал основы талмуда и изучал Библию. В своих воспоминаниях Соломон Михайлович говорил о том, что в тринадцать лет он уже преподавал математику, а ведь он только-только начал систематически заниматься русским языком и «светскими» науками. Свой заработок мальчик отдавал в дом, в семью.

Соломон Михайлович вспоминал, что отец советовал выбрать один из двух путей в жизни — либо стать врачом, либо — адвокатом, потому что лишь эти две профессии защищают и охраняют право человека на жизнь. И вначале сын, повинуясь отцу, избирает профессию юриста. Он не просто овладевает русским языком, он превосходно знает русскую грамматику, русскую литературу, упорно работает над дикцией.

Да, конечно, он был готов к юридической карьере, он шел по этому пути и считал совершенно необходимым всегда отстаивать справедливость. Михоэлс всегда понимал состояние другого, поэтому он в любую минуту готов был встать на защиту человека. Он был адвокатом по {230} своей душе, а не по профессии. Этого защитника обиженных хоть чем-нибудь, даже в мелочи, он пронес в себе через всю жизнь. Нет, он не изменил заветам отца, но сумел перейти через те рамки, которые отец считал «неприличными». Он стал актером, несмотря на то, что, казалось, ничто не было обещано ему в актерской жизни. Стать актером очень непросто, тем более если ты не обладаешь красивой, впечатляющей внешностью, дающей «пропуск» на сцену. Михоэлс заставлял забывать о своем росте, о своей внешности.

А как великолепно он владел русским языком! Если вас затруднял какой-либо речевой вопрос — ударение, корень, происхождение слова, его точный и многогранный смысл, — у Михоэлса вы получали подробный, увлекательный ответ. Михоэлс чувствовал, понимал, знал русский язык во всем его богатстве, силе, красоте.

Да, Соломон Михайлович Вовси преодолел все возможное и невозможное, потому что А. М. Грановский, набирая в 1918 году актеров в Еврейскую театральную студию, принял его только как статиста. Спустя год Вовси уже был начинающим актером. Он взял себе псевдоним «Михоэлс», что означает «сын Михаила». Так появилось на свет новое актерское имя, посвященное памяти отца.

Даже самые ранние роли, сыгранные Михоэлсом, я мог бы назвать филигранными. Меня поразил его книгоноша — реб Алтер в спектакле «Мазлтов». Поразили его руки, необыкновенно четкая отделка всех жестов, особенно в сцене, где реб Алтер пил воображаемый чай с воображаемым сахаром вприкуску. Поразила необычайно реалистическая лепка образа книгоноши. Запомнилось, каким нежным юмором был окрашен весь облик этого маленького человека, живущего удивительными историями, описанными в книгах с удивительными названиями.

И, конечно, я помню мечтателя Вениамина III, следовавшего за своей мечтой в далекое путешествие и снова возвращавшегося в Тунеядовку. Опять маленький человек. И опять дорогая Михоэлсу способность маленького человека мечтать о большой жизни!

Характерно, что свои занятия с учениками Михоэлс обычно начинал с разбора гоголевской «Шинели». Он заставлял их читать вслух «Шинель», и это было его первым уроком в искусстве. Читая с учениками Гоголя, Михоэлс открывал им, что такое художник. Разбирал каждое слово, порядок слов, порядок мыслей, порядок образов, их закономерность; раскрывая смысл каждого слова и {231} сочетаний слов, разбирая весь этот речевой покров, он добирался до самой сути гоголевского рассказа, до темы «маленького человека». С первых дней занятий с учениками Михоэлс поднимал великую гуманистическую тему уважения к человеку, пристального и любовного внимания к нему.

Михоэлс был великолепным актером, но, конечно, он был больше чем мастером: он был актером-художником, мудрецом, творцом тех миров, которые он познавал, открывал, являл нам, его зрителям, слушателям, собеседникам. От Акакия Акакиевича он шел к Чаплину. Тевье-молочник и король Лир — звенья одной цепи, начатой для Михоэлса Гоголем.

До сих пор, если в кинозале показывают фильм «Еврейское счастье», где Михоэлс неповторим, я не в силах пропустить ни одного кадра, я не могу уйти, как бы я ни был занят, как бы меня ни торопили. Жест, ритм, игра — все захватывает с первого момента и не отпускает ни на минуту. Это — праздник актера Михоэлса в комедии, это — огромная радость для любого зрителя сегодня, а ведь фильм был выпущен на экран в 1925 году!

Если я пишу о филигранности ранних работ Михоэлса, то не только потому, что действительно каждый жест, каждое движение рук, каждый поворот тела были осмысленны, — они были предельно отточены и покоряющи в своей пластичности. А ведь в 1924 году, к моменту съемки фильма, за спиной у Михоэлса был всего четырех-пятилетний актерский стаж, в который еще даже не входил великолепный образ Вениамина III (спектакль 1927 года). Правда, этот актерский багаж уже был обогащен ролью портного Шимеле Сорокера («200.000» по Шолом-Алейхему), принесшего Михоэлсу блистательную победу на сцене. Мне доводилось лишь слышать о трудностях начала театрального пути Михоэлса, и если я сейчас хочу напомнить о них, то потому, что снова и снова поражаюсь не только таланту, но и целеустремленности Соломона Михайловича, не только великолепной технике, певучести голоса, но и неугасимой одержимости театром.

Это редкостное сочетание огромного таланта, большого, ясного ума и страсти к актерству делало для Михоэлса невозможное реальным и доступным.

Когда в двадцатых годах после гастролей за границей Еврейский театр вернулся в Москву без Грановского, весь театр, весь репертуар, весь труд актерский взвалил на свои могучие плечи Соломон Михайлович. Что значит {232} остаться без руководителя? Что значит оказаться самым старшим, когда ты к этому не подготовлен? Что значит почувствовать себя за все ответственным? Михоэлс вновь встал перед особым рубежом. Рубеж необходимо перейти. Необходимо взять верное направление для создания новых спектаклей, дающих свежее дыхание театру.

Этот трудный, казалось бы, недоступный человеческим силам рывок был сделан. Михоэлс возглавил театр и начал свои первые, еще очень слабые, спотыкающиеся шаги в режиссуре. Он был бесстрашным. Что подготовило его к тому, чтобы сразу стать старшим? В эти решающие для жизни театра годы ему помогли вера в искусство, в товарищей по работе, одержимость театром.

… В своей статье о Михоэлсе, написанной десять лет назад, я рассказывал о Михоэлсе, поражавшем своей игрой тысячи зрителей. И мне остается вновь напомнить свои слова: когда он говорил, невозможно было пропустить ни одного его слова, ни одной интонации, жеста. Да, жест был, несомненно, его силой, поразительной, как и все в нем.

Он был небольшого, скорее, даже маленького роста, далеко не классического сложения, коренастый, крепко сколоченный. Но в каждом его движении была свобода, красота и подлинная мужественная пластика. Маленький, он казался величественным. Хотя в банальном смысле слова он был некрасив, для иных почти уродлив, в то же время он был покоряюще прекрасен, вдохновенно прекрасен.

Когда он говорил, он как бы думал вслух, его глаза сияли внутренним огнем и пророческой мудростью. А его руки с короткими пальцами! Я не знал рук более живых, более выразительных, изобретательных, более умных рук художника.

Я начал с жеста. Да, конечно, жест был его актерской силой, пластическим выражением интонации. Вот что о жесте говорил сам Михоэлс: «Многим товарищам кажется, что жест — вещь служебная, что жест помогает действию как трамплин. Мне нужно что-то сказать, я помогаю жестом. Но для меня лично жест значит гораздо больше. Жест для меня есть выражение мысли».

Меня особо затронула и даже взволновала следующая михоэлсовская формулировка: «Умение не двигаться на сцене вырастает иногда в огромное и столь же красноречивое действие, как и умение двигаться».

Именно такая «скованность» была в созданном мною {233} образе святого Антония, в отличие от Калафа, где я то метался в поисках, в тревоге, то замирал на месте, где все было в движении. И я поражаюсь ясности этой актерской мысли Михоэлса, которого я тогда не читал, ибо играл эти роли в двадцатые годы.

Многие не понимали отношения Михоэлса к Станиславскому. Я снова перечитываю сейчас его выступления, вспоминаю возражения ему со стороны тех, кто обвинял его в неприятии «системы», в недооценке Станиславского. Это ошибочно: Михоэлс понимал и ценил в Станиславском мощь художника и презирал, ненавидел тех, кто своим недомыслием, неспособностью подняться до Станиславского опошлял его учение, сводил к своду правил, к ремесленному синтаксису.

Михоэлса как человека, всегда жаждавшего познать, проникнуть в суть вещей, можно поставить ближе всего к Станиславскому.

В выступлении на Всесоюзной режиссерской конференции Михоэлс говорил:

«Почему нельзя критически осваивать гениальную по силе и целеустремленности мысли систему Станиславского, первую замечательную попытку создать определенное учение об игре актера? Можно и должно. Есть в книге “Работа актера над собой” изумительная статья “О воображении”, к сожалению, единственная, относящаяся к этой стороне творчества. Я не утверждал того, что не нужен анализ. Неверно. Я требовал прибавить к анализу ведущую силу идей во что бы то ни стало. Я утверждал в своем докладе, что вне идеи нет искусства, вне ведущей идеи нет образа.

… И вот когда замечательная книга Станиславского “Работа актера над собой” попадает в бестрепетные, страшные руки высушенных догматиков, начетчиков, то она является тогда не силой, толкающей вперед, а тормозом. Об этом я писал, об этом я говорил. Нужно непременно и во что бы то ни стало относиться к этой книге с сугубой осторожностью, для того чтобы не исказить, не извратить, не принизить замечательные истины, которые изложены в системе. Без определенных коррективов книгой этой пользоваться нельзя»[[99]](#footnote-100).

Михоэлс не мог и не хотел превращать свою огромную эрудицию в мертвый капитал, в ненужное накопление знаний.

{234} Б. М. Филиппов в своей книге «Актеры без грима» вспоминает маленькую заметку для однодневной газеты Центрального Дома работников искусств, продиктованную Михоэлсом:

«Газету нам выпустить не удалось, а заметка Михоэлса, тщательно выправленная его рукой, у меня сохранилась. Им же написано заглавие: “Знать! Возможно больше знать!” А далее мы читаем следующие строки, столь характерные для Михоэлса:

“Мне, советскому актеру, необходимо глубокое, всестороннее знание. Знать! Возможно больше знать! Возможно глубже знать и понять мир, действительность, жизнь, народ, человека! Знать мир, чтобы его переделать для счастья человека! Знать жизнь, чтобы овладеть ее радостью и светом, ее поэтической красотой!

Знать народ, чтобы узнать себя, чтобы научиться бороться за счастье народа, как за свое собственное счастье. Знать человека, чтобы убить зверя и способствовать победе человечного, гуманного. Знать с тем, чтобы знание превратить в орудие нашей борьбы против отживших сил реакции, в орудие борьбы за торжество идей Ленина. Знать, чтобы лучше делать, творить наше боевое советское искусство! Любая помощь, оказанная мне, советскому художнику, в приобретении знаний нашей сложной действительности, вызывает во мне чувство глубокой признательности”»[[100]](#footnote-101).

Это ли не характеристика Михоэлса? Михоэлс обладал вдохновенным умом, умел находить нужные слова и примеры, не только сохраняя самое мысль, но и ее поэтическую оболочку.

Все, что было так своеобразно, так примечательно, так индивидуально, ярко в Михоэлсе, в то же время было и органически простым. Михоэлс — великолепный образец мыслящего человека, человека огромного философского ума и нежного, чуткого сердца. Какими-то одному ему свойственными душевными «щупальцами» он умел познавать внутреннее состояние своего собеседника, находил доступ к внутреннему миру человека для того, чтобы разъяснить, облегчить, направить, помочь. Он был великий педагог и художник, врачеватель и вдохновитель.

Михоэлс являлся членом Комитета по Государственным премиям, и на заседаниях Комитета я имел возможность {235} наблюдать его удивительную, редкую способность полно и радостно принимать большое искусство, его подлинное бескорыстие художника. Этим объясняется глубокое взаимопонимание, возникшее между ним и Леонидом Леоновым, между ним и Алексеем Толстым. Такие разные, они были единомышленниками в своем понимании искусства как дела жизни, они были по-настоящему близкими людьми. А как глубоко и взволнованно воспринимал Михоэлс искусство Улановой, которую он считал совершенством, божеством. Как он умел отдаваться этому восприятию прекрасного, вбирать его в себя и заражать своим восприятием окружающих!

Удивительное бескорыстие художника Михоэлса неожиданно получило новое доказательство в поразившем всех слушателей выступлении Н. Н. Чушкина на вечере, организованном Театральным музеем имени Бахрушина в ознаменование семидесятипятилетия со дня рождения Соломона Михайловича.

Н. Н. Чушкин многие годы работал главным помощником Вл. И. Немировича-Данченко в Комитете по Государственным премиям в области литературы и искусства, где Михоэлс был председателем секции театра и кино.

— И вот что однажды случилось, — рассказывает Чушкин. — Всему жюри было известно, что имеются две кандидатуры на премию за лучшую актерскую работу: Михоэлс — в спектакле «Король Лир» и Бучма — в спектакле «Украденное счастье». Все были уверены, что премия будет присуждена Михоэлсу. И вдруг Михоэлс просит слова и, обращаясь к жюри, заявляет: «Позвольте мне рассказать о работе Бучмы в этом спектакле. Никто из вас на этом спектакле не был. А я был. Я видел Бучму в этой роли. Я был потрясен его работой!» И Михоэлс начинает рассказ о спектакле, увлекается сам, увлекает всех не только рассказом, а «показом» отдельных наиболее сильных сцен, и увлекает настолько, что жюри, совершенно забыв о кандидатуре самого Михоэлса, единогласно присуждает премию… Бучме! Когда вспомнили о Михоэлсе, было уже поздно. Голосование осталось в силе. Члены жюри даже как-то не сразу смогли опомниться… Сам Михоэлс немного растерялся… Когда мы с ним вышли после заседания, Михоэлс был молчалив, а потом вдруг остановился и сказал мне, уже улыбаясь: «Знаете, мне неоднократно говорили о моих ораторских способностях. Сегодня мне, кажется, удалось это доказать».

{236} И как бы я ни выбирал слова и выражения, мне не удастся передать неповторимость интонаций и жестов Михоэлса, поразительную, захватывающую логику его мышления. Соломон Михайлович творил, отдавая людям красоту своей души, свою мудрость, творил в живом общении с тем миром, который его окружал, с теми, кого он любил.

Михоэлс был необыкновенно чуток и прозорлив в своем понимании современности, в своем предвидении завтрашнего дня. Он был подлинным советским патриотом, государственно мыслящим художником, настоящим беспартийным коммунистом, это я утверждаю со всей ответственностью. Свою гражданскую позицию Михоэлс необыкновенно ярко и точно выразил в докладе на Всесоюзной конференции: «Расскажу вам об одном моем разговоре с одним режиссером по поводу постановки “Короля Лира”… Он предложил мне перенести действие “Короля Лира” в Палестину! Почему в Палестину? Очевидно, он стремился учесть мое национальное происхождение. Но он неправильно учитывал, — я давно являюсь гражданином своей собственной родины, Советской родины. Я давно уже по праву борьбы и победы пролетариата в нашей стране получил возможность, даже ощутил своей обязанностью и призванием быть наследником всей мировой культуры; переносить же действие шекспировской трагедии в Палестину — значит неправильно осваивать наследие мировой культуры, значит просто-напросто быть формалистом»[[101]](#footnote-102).

Полный огромной внутренней энергии, он всегда оставался творцом, в нем парадоксально сочетались простота, острое чувство юмора, глубокая философская мудрость, чувство скорби, с детских лет сопровождавшее его, и мощная, неистребимая вера в силы Человека, в Человечность. Страстный в своем познании жизни, Михоэлс жил щедро, величественно, по-человечески просто и неповторимо своеобразно.

Конечно, время многое стерло в памяти, но что-то о Михоэлсе хорошо помню. Помню все неповторимое, драгоценное, единственное, составляющее самую человеческую суть Михоэлса. Глаза — пытливые, заглядывающие испытующе, требовательно и доброжелательно куда-то очень глубоко в сердце; горестные руки, охватившие вдруг голову; сосредоточенность и ярость споров, вдохновенная {237} логика парадоксов — и вдруг ребячливая, радостная улыбка! Огромный размах соображений, замыслов, предвидений, бескорыстие дружеских советов, бескорыстие человеческого участия — пристального, осторожного, чуткого. Дружба, которую Михоэлс ценил и понимал, может быть, как никто.

Чем больше стараешься вспомнить конкретное, тем дальше оно уходит в прошлое.

Вот его большая тесноватая комната, освещенная мерцанием свечей, причудливо перегороженная громадными, до отказа набитыми шкафами.

Все в комнате будто в случайном беспорядке. Повсюду книги, книги, книги, свитки и листы, какие-то обрывки чертежей, наброски, рукописи, рисунки, стихи, папки… И все эти вещи как будто говорят: не важно то, что видимо, важно и драгоценно то, что невидимо, но существует здесь, среди этой тесноты вещей и людей, то, чем всегда полон этот дом, то, что возникает, озаряя умы и воображение, раздвигая стены и опрокидывая время, — Михоэлс!

Михоэлс умел любить. И свой театр. И свой народ. И свою жизнь. И жизнь вообще. Прошлое и будущее своей страны, которые в его восторженном и трезвом воображении расшифровывали для него происходящее сегодня.

Михоэлс был источником неиссякаемой энергии, вдохновения и добра. Его нет, но он продолжает одарять нас все новым и новым богатством, жаром поиска, умением страстно проникать в суть жизни, понимать ее как стремительное движение вперед, к светлому будущему человечества.

Писатель В. Г. Лидин в книге «Люди и встречи» вспоминает:

«Москва была темна, просторна и тревожна. Только недавно диктор возвестил: “Граждане, угроза воздушного нападения миновала”. Мы стояли в темноте Охотного ряда, вглядываясь в невидимую улицу Горького.

— Когда снова откроются театры, надо будет начать с чего-нибудь шумного, веселого, чтобы люди встряхнулись! У меня от синих лампочек начинается радикулит, — кивнул Михоэлс в сторону вестибюля гостиницы и, взявшись рукой за поясницу и изображая, что у него именно от синего света начался радикулит, он простился и заковылял в сторону входа гостиницы.

Я вспомнил это ночное прощание с Михоэлсом и его слова о шумном, веселом спектакле в 1945 году, на удивительном {238} по краскам, движению, ритму и режиссерским находкам “Фрейлехсе”, поставленном Михоэлсом»[[102]](#footnote-103).

Этот разговор, описанный Лидиным, происходил в военные, тревожные дни 1943 года, в дни, предшествовавшие длительной, чрезвычайно сложной и ответственной поездке Михоэлса в США, Канаду, Мексику, Англию. В этой поездке Михоэлс мобилизовал весь свой талант блистательного оратора и в пламенных словах истинного советского патриота доказал, что актер советского театра должен быть общественным деятелем.

Искусство в нашей стране стремительно развивается вместе с развитием общей культуры народа, и этот подъем культуры естественно приближает к нам лучшее из того, что создавали деятели предыдущих поколений во всех областях советского искусства.

Михоэлс вошел в историю советского театра как один из тех, кто умножил его достоинства, как один из тех, кто, не будучи непосредственно связан с учением Станиславского, был его подлинным последователем и толкователем, своеобразным, свободным, творческим.

Имя Михоэлса не только не будет забыто — оно будет утверждено временем как светлое и прекрасное имя великого советского артиста, режиссера, мыслителя.

# **{239}** Уланова

Театр — это чудо и легенда. Он живет — именно живет — в атмосфере взаимной влюбленности актера и зрителя, которая возникает внезапно, запоминается навсегда. Чудо театра совершается не только на сцене, но и в сердце зрителя. Если зритель не тронут искусством артиста, не приемлет созданный образ, остается равнодушным — искусство не состоялось, искусство погибает.

Вне текучего времени этой волшебной взаимности нет и быть не может театра. Это о театре, должно быть, сложена легенда, в которой у Зевса спрашивают, почему прекрасное столь быстротечно, и Зевс отвечает — потому, что быстротечное — прекрасно.

И кино и телевидение при всей своей гигантской популярности именно поэтому кажутся мне иногда всего лишь очень относительными копиями театра, неспособными передать все обаяние и власть сценического искусства над воображением и сердцем зрителя.

Особенно остро ощущаешь дистанцию, отделяющую театр от кино, когда смотришь сегодня фильмы-балеты с участием Галины Улановой.

Фильм неспособен передать и сотой доли обаяния этой гениальной балерины, каждое выступление которой на сцене порождало у зрителя ощущение сопричастности чуду, заставляло совершенно по-новому оценить возможности искусства и взглянуть на окружающую жизнь. Экран демонстрирует танцевальную технику Улановой, сквозь которую со сцены всегда светилась и завораживала живая и неповторимая душа ее искусства: разве составишь по оболочке явления верное представление о его сути? Но ведь молодежь знает Уланову только по этим фильмам-спектаклям…

Как объяснить молодым, чем была для людей моего поколения Уланова? Какими словами передать чувства, которые пробуждало в людях ее искусство? Разве разъяснишь словами музыку? К какой аналогии обратиться, чтобы рассказать об Улановой — единственной, неповторимой, недостижимой? Я не знаю этого. И все же попробую.

{240} Я попытаюсь понять ее искусство изнутри, связав творчество Улановой с ее человеческим обликом. Да, говорить и писать об Улановой трудно, как о всяком сложном, гениальном художнике. Но в осмыслении искусства Улановой мне, быть может, придет на помощь наша многолетняя дружба.

Мне посчастливилось видеть, как Галина Сергеевна трудится, как воспринимает жизнь, оценивает свое и чужое искусство и что в нем ищет. Общение с Улановой, бесконечно поучительное для меня, стало величайшим счастьем моей жизни. Я попытаюсь рассказать об Улановой, ибо считаю это своим долгом: многие тайны творчества, многие секреты жизни открылись мне благодаря тому, что я имел возможность видеть Галину Сергеевну и на сцене и в жизни. Я считаю Уланову своим учителем, потому что встречи с ней, с ее искусством становились всегда для меня уроками творчества, мудрости, красоты. Вероятно, так учился Станиславский у Сальвини и Дузе, у Ермоловой и Ленского, на основе восприятия их искусства создавая свою собственную «систему».

Уланова принадлежит не одному искусству, не одному балету. Она принадлежит сотням тысяч людей, разноязыкой и необозримой аудитории, видевшей ее на сцене и навсегда запомнившей. Именно поэтому, и покинув балетную сцену, Уланова остается с нами. Именно поэтому хочется снова и снова думать о ней и вновь переживать то высочайшее волнение, то наслаждение и радость, которые она дарила так щедро, так скромно, с такой великой любовью к людям.

Балет вызывает у меня отношение сложное. Более, чем другие виды искусства, это или волшебство, или оскорбление требовательного эстетического чувства. Не случайно Сергей Эйзенштейн, в общем-то не признававший балет, называл его «стыдливым цирком». О, убийственная ирония Сергея Михайловича и сейчас нашла бы в балете немало пищи! Всякий раз, когда я смотрю балетные спектакли, создатели которых неспособны донести до зрителя самое главное в искусстве балета — душу танца, его поэтическую сущность, я вспоминаю это саркастическое определение Сергея Эйзенштейна. Стыдливый цирк! Действительно, на балетной сцене та же выверенная точность движений, что и на арене, специально тренированное тело, выворотность ног, гибкость, нарочитая ловкость. Тот же огромный гимнастический труд, но только скрытый здесь за внешним изяществом. Не часто среди этой искусственности, {241} условности, рождается подлинное, вдохновенное творчество, искусство высокой одухотворенности и человечности. Но чудеса все же происходят. И тогда балет становится исповедью души и волшебством. Так однажды возникла Уланова…

Эйзенштейн называл балет «стыдливым цирком». Его спрашивали: а Уланова?

— Уланова — это другое. Это — огромно, это душа искусства, сама поэзия, сама музыка.

Да, Уланова — это огромно. И радостно, что она появилась именно в балете и сумела быть в этом самом условном из искусств безусловной.

Уланова заставила нас по-новому взглянуть на сущность и возможности балета. Она уверенно и смело повела нас за собой к постижению красоты танца и красоты человеческой души. Она сделала человека с его страстями, мыслями, мечтаниями и победами смыслом и целью искусства хореографии.

Уланова не была ученицей Константина Сергеевича Станиславского. Станиславский не был знаком с искусством балерины Улановой. Но я уверен, что если бы это знакомство произошло, то великий Станиславский был бы потрясен увиденным: он признал бы Галину Сергеевну воплотительницей своих столь трудно достижимых идеалов в искусстве.

— Как, — скажут мне, — ставить рядом Станиславского и Уланову? Находить общее в искусстве великого правдолюбца, сурового реалиста и танцовщицы?

Это может показаться странным и рискованным лишь тем, кто не знал по-настоящему ни Станиславского, ни Уланову.

Вспомните: Станиславский восторженно принял искусство Айседоры Дункан и ставил ее наравне с гениальной Дузе. Вспомните: Станиславский начинал в «условном» музыкальном театре и в него же — в оперную студию — пришел он в конце своей жизни. Поэтическое и вдохновенное видение мира было свойственно Константину Сергеевичу.

В нем было «божественное» моцартовско-пушкинское начало, которое и делало Станиславского великим художником, поднимало его на громадную высоту над старательными и разумными ремесленниками, занятыми в искусстве расчетами.

Это «божественное» начало, это стремление раскрыть жизнь человеческого духа в формах совершенных, поэтических, {242} одухотворенных большими страстями и роднит Уланову со Станиславским. Великое искусство Улановой несло в себе высочайшее эстетическое потрясение и было исполнено жизни — сквозь тончайший танцевальный узор улановских композиций всегда просвечивала живая человеческая душа.

То была душа ее героини, но бравшая силы, питавшаяся живыми соками сердца Улановой, — той щедростью и чуткостью, которые возникают в испытаниях жизни, в преодолении трудностей профессии, в неустанных поисках абсолюта в искусстве.

Детство Улановой не было слишком радостным — были трудные годы восстановления страны после гражданской войны, тяготы неустроенного бедного быта ложились и на плечи девочки. Родители Гали, Мария Федоровна и Сергей Николаевич, артисты балета (впоследствии Мария Федоровна стала первоклассным педагогом-репетитором, чутким, внимательным и бескорыстным, ее с благодарностью вспоминают многочисленные ученики), по вечерам выступали между сеансами в кинотеатрах. Ребенка не с кем было оставить дома, и Галю везли в санках по морозным улицам Петрограда, оставляли где-нибудь за экраном — ждать конца танцевального номера, с которым выступали родители, тосковать по дому, теплу, тишине и родительской ласке. Естественно, эти вечера не могли не запомниться девочке, и первые дни в балетной школе она чувствовала себя покинутой, одинокой, несчастной, обреченной на незавидную судьбу, сходную с судьбой ее родителей. Галя рыдала, умоляла взять ее из интерната, но у добрейшей Марии Федоровны хватило выдержки и решительности оставить ее там. И начались годы учения, годы воспитания и развития дарования Улановой, годы труда, которые вернее всего назвать временем превращения «гадкого утенка» в «царевну-лебедь».

Педагоги сомневались, выйдет ли из Гали танцовщица, — уж очень она была хрупкой, скромной, не были уверены, сумеет ли она освоить сложную танцевальную технику, и вовсе не угадывали в ней актрису — ставили ей самые низкие оценки по мимике и балетной выразительности.

А «гадкий утенок» все очевиднее приближался к счастливому моменту преображения. Просто Уланова, приобретая новое, овладевая балетной техникой, совершенствуя свое мастерство, не изменяла при этом человечной природе своего дарования, оказалась невосприимчивой {243} к натянутой, вычурной, нарочитой балетной условности. Уланова не поступилась своеобразием своего внутреннего мира, которое еще в самые ранние годы ее детства проявлялось весьма необычно.

Галя росла дичком, держалась независимо, вела себя как мальчишка — любила лазить на деревья, бросать камни в воду, да так, чтобы они подпрыгивали по нескольку раз на водной глади.

Интересно, что подружкой ее детства была Таня Вечеслова — казалось бы, вся такая скромная, чинная. Как все парадоксально обернулось во времени! Вечеслова превратилась в блестящую, темпераментную балерину, танцевальному стилю которой были свойственны какая-то особая, упоительная удаль, безудержный смелый порыв. Уланова стала олицетворением девичьей стыдливости и лирического очарования. Из замарашки Золушки возникла ослепительно прекрасная принцесса. И Уланова до сих пор хранит в памяти неповторимый и странный миг предощущения этого волшебства.

Уланова — ученица хореографической школы. Кончились очередные экзамены. Еще не остывшая от пережитых волнений, она бродит вместе со своими однокашниками по ночному Павловскому парку до рассвета. Вот‑вот должно появиться солнце, и вдруг будто что-то толкнуло Галю, заставило ее побежать. Вот она на холме, а перед ней необъятный, сказочный, синеющий в предчувствии появления солнца, золотой, лучезарный горизонт. И будто крылья почувствовала Уланова за спиной, будто взлетит она сейчас…

Вот оно, невыразимое обещание счастья: словно предстала ей будущая жизнь, та, что ждет ее, что зовет. Это сказочное озарение длилось мгновенье, но запомнилось Улановой на всю жизнь.

Впервые я увидел Уланову в «Лебедином озере». Вокруг ее Одетты переливался сказочный полупризрачный мир, и сама она была как бы порождением этого зыбкого, готового раствориться во мгле царства. Она была такой же, как все, и все-таки не совсем такой. Вокруг Улановой танцевали — Уланова жила. Ее Одетта существовала. И каждое движение балерины рождалось душевным движением, было поэтически осмысленно. В ее искусстве слились правда бытия (то, что Станиславский называл «органикой», а Пушкин — «истиной страстей») и вдохновение. Уланова принесла с собой в искусство мир драматических страстей.

{244} Существует мнение, что Уланова «станцевала» любовь. Но какую? Любовь героинь Улановой — это полная самоотдача и безграничное доверие тем, кого они любят. Героини Улановой не сомневаясь идут вслед за избранниками к трагическому финалу или к счастью, но всегда через страдания и жертвы. И именно поэтому мы не воспринимаем их однозначно: мы восхищаемся ими, но сердце наше сжимается — нельзя так безраздельно доверять.

Лирическая тема в искусстве Улановой звучала так напряженно, часто развивалась в трагической тональности именно потому, что прекрасные героини Улановой вступали в сложные, как бы чреватые катастрофами отношения с окружающим миром. О, они были очень непохожи — очаровательная, женственная, чуть кокетливая (вспомните ее полонез) Мария из «Бахчисарайского фонтана» и простодушная, наивно-беззащитная Жизель; поражающая истинно шекспировской свободой духовной жизни Джульетта (Уланова принесла в балет С. Прокофьева дыхание Возрождения и была в полном смысле «сопостановщиком» С. Радлова и Л. Лавровского) и самозабвенная, робкая почти до забитости, резко отграниченная от повседневной прозы Золушка. Однако всем им была свойственна особая, «улановская» задумчивость и возбудимость, внутренняя подвижность и могучая сила воображения.

В каждой роли Уланова была иной и в то же время сохраняла преданность своему пониманию человека, верность своему отношению к жизни. Она умела раскрыть духовное богатство своих героинь и делала это так, что в каждом образе звучала этическая тема высокого напряжения, каждый образ становился страстным призывом, обращенным в зал.

В улановской Золушке мне была особенно близка ее чистота, внутренняя цельность, бесспорная прочность ее нравственного мира, глубокая простота, естественная народность. Золушка Улановой с ее доверчивым простодушием, с ее способностью сливаться с природой, с ее задумчивой созерцательностью была земной и в то же время поэтичной. Артистка говорила о величии простоты.

В «Золушке» Уланова рассказывала сказку со счастливым концом. В «Жизели» она раскрывала трагедию обманутого доверия.

Я видел в роли Жизели многих прекрасных танцовщиц, но при этом никогда не переживал того, что бывало со мной всякий раз, когда Жизель танцевала Уланова. Частности сливаются в единое и нерасторжимое целое; {245} Жизель Улановой жила таким обостренным чувством счастья, так ценила, так длила каждое его мгновение! Но это не было опьянение любовью — ее Жизель знала цену счастья и именно поэтому была полна предощущений надвигающейся беды. Свет и тень, полнота бытия и трепетность, вера и сомнения, надежда и обреченность, наконец, прошлое, настоящее и будущее — движение времени — все это удивительно совмещалось в образе, созданном Улановой.

Да, героини Улановой, рожденные для счастья, проходили испытание горем. Но даже погибая, они становились победительницами. Смертью своей утверждали несломленность духа, торжество добра.

Могла ли Уланова создать такую Золушку, такую Жизель, если бы она была просто превосходной танцовщицей? Нет, Уланова — это великолепная, единственная в своем роде драматическая актриса. Именно это качество дарования Улановой высоко оценил Эйзенштейн, приглашая Галину Сергеевну сниматься в своем «Иване Грозном». Именно эта особенность искусства Улановой заставляла отдавать ей предпочтение перед самой Анной Павловой даже тех знатоков балета, которые боготворили гениальную создательницу «Умирающего лебедя». Такое признание я слышал из уст одного известного датского театрального критика, страстного любителя балета, который создал в своей квартире в Копенгагене подлинный музей Анны Павловой: в нем бережно и любовно хранились всякого рода раритеты, связанные с жизнью и творчеством великой балерины, ее туфельки, веер и многое другое.

Познакомившись с ним в Копенгагене, я рассказал этому просвещенному балетоману об Улановой — он никогда не видел Галину Сергеевну на сцене. И вот в составе туристической группы этот весьма скептически настроенный, весьма недоверчивый и далекий от симпатии к нашей стране человек приехал в Москву. Первым его вопросом, обращенным ко мне, было: «Когда танцует госпожа Уланова?» С большим трудом, через посольство, ему удалось раздобыть билет на спектакль «Золушка». Впечатление, произведенное на него искусством балерины, не поддается описанию. На прощальном вечере этот недружелюбный скептик поднял тост за самую крупную «звезду Кремля» — за Галину Уланову.

Да, Уланова — великая драматическая актриса со своей напряженной и возвышенной темой в искусстве. Она {246} прекрасно угадывала роли, которые более всего подходили ее таланту, в которых она ощущала себя свободной и счастливой, — это были драматические роли. От ролей внешне затейливых, внутренне неглубоких она отказывалась, как отказалась она от «Баядерки» после первой же пробы в этом балете. Она мечтала о Снегурочке, Нине из лермонтовского «Маскарада», шекспировской Офелии — эти образы ей так и не довелось создать.

Уланову привлекали яркие характеры, озаренные светом веры и самопожертвования, выраставшие из обычного, поднимавшиеся к высотам поэзии. Уланова мечтала о поэзии в сплаве с реальностью и находила в душе своих женственных, доверчивых, даже простодушных, но и загадочных героинь огромные духовные силы: лирика Улановой тяготела к теме героической, однако лишенной показной патетики и ложного пафоса. Галина Сергеевна мечтала о тургеневских героинях, и более всего — об Елене Инсаровой. Она принимала участие в создании либретто по мотивам «Накануне» и, вероятно, не случайно в вольно интерпретированном финале тургеневского романа героиня приезжала вместе с мужем, болгарским революционером, к нему на родину и вместе с ним возглавляла восстание. Уланова хотела создать в этом балете образ волевой русской девушки. В этой неосуществившейся мечте проявляется внутренняя, духовная сущность искусства балерины, напряженные поиски идеала, связанного с жизнью, с реальностью и вырастающего из нее до высот нравственного подвига. Такой должна была быть и Жанна д’Арк, над образом которой Уланова работала долго и с наслаждением.

Ей захотелось снять с героини груз традиционных представлений, привести Жанну, простую девушку из народа, к жизни осмысленной и высокой, привести через веру в народ, в справедливость, в свое предназначение, через всепобеждающую любовь к Франции. Уланова не могла себе представить Жанну без просветленности, без того, что я бы назвал нравственным озарением. И пусть это озарение совершается в форме веры в божественное провидение — суть его в духовной силе, проснувшейся в этой мужественной дочери народа. В театре Улановой сказали, что такое решение может обернуться религиозной проповедью, что нужно исходить из другого замысла: девушка из народа организует отпор захватчикам и руководит действиями войск. Уланова с этим не согласилась и от спектакля отошла.

{247} Это преклонение Улановой перед нравственным величием и духовной красотой человека делает понятным ее отношение к красоте вообще.

Ей свойственно обостренное ощущение прекрасного в жизни и искусстве. Особенно внимательна она к пластике человеческого тела. Не раз в театре, перед экраном телевизора Галина Сергеевна с присущей ей непосредственностью восклицала: «Удивительная поза!», «Какая спина!» Она называла тело Марины Семеновой «талантливым», восхищалась пластическим совершенством ее искусства.

Но главное для Улановой было в ином. Наблюдая за выступлением балетных артистов, Галина Сергеевна порой с досадой, иногда и с грустью роняла: «Он не понимает, что делает» или «Она пустая». Вот главные критерии, с которыми Уланова подходит к искусству балета, к театру. Вот принципы, которым, с ее точки зрения, должен отвечать балет и которым подчиняется ее собственное творчество. Глубокое проникновение в человеческий характер и человеческую судьбу. Открытие в конкретном, жизненном расширенного поэтического смысла. Внутренняя наполненность мыслями и чувствами творимого ею образа.

Уланова называет балет высшей техникой движений, одухотворенной ярко выраженной мыслью, глубиной понимания. «Слова» балета — танцевальные движения, позы — создают балетмейстер и режиссер, и, выучив их, овладев условной, «балетной» стороной образа, исполнитель принимает всю полноту ответственности на себя, привносит в образ неповторимое, индивидуальное, только ему одному присущее. Самым ценным в балете Уланова считает живое содержание, которое сквозит через танцевальный рисунок. У балетных артистов нет «права голоса», одной мимикой лица всего не выразишь, да и вряд ли тонкости мимической игры будут восприняты с последнего яруса Большого театра. Все дело в том, чтобы выразить содержание телом, чтобы тело и лицо выражали внутреннее состояние исполнителя. Образ создается пластикой всего тела — общим сочетанием поз и движений рук, ног, корпуса и головы, которые ищутся на репетициях, фиксируются в определенной последовательности; этот рисунок подчиняется содержанию и видоизменяется в соответствии с ним. В балете, как и в драматическом театре, существует «интонация» танца, которая возникает из слияния внешнего с внутренним: балерина делает движения, {248} подсказанные режиссером, но на сцене она не только танцует, но и живет. В сущности, это есть высшее выражение того, что именуют органикой театрального искусства.

Сегодня Уланова не танцует — она репетирует с молодыми балеринами роли. Однако она не изменила своим принципам — занятия Улановой возникают из природы ее собственного искусства. Галина Сергеевна старается как можно меньше показывать, а уж если вынуждена показать, то делает это не формально, но с таким расчетом, чтобы ее ученицы нашли и отобрали в ее подсказе что-то им близкое, почувствовали и отыскали нечто свое, затем продолжили поиски самостоятельно.

Улановой не по душе балетные спектакли, постановщики которых слишком детально контролируют искусство танца, ставят его дробно, так, чтобы на каждый такт приходилось какое-нибудь движение: в такой жесткий рисунок трудно внести что-то свое. В этих балетах исполнители выглядят одинаково, переходя с минимальными изменениями из спектакля в спектакль. Улановой такое искусство кажется холодным, лишенным души. Она боится, что неусыпный контроль балетмейстера и режиссера отучает молодых актеров от самостоятельных поисков, прививает им привычку танцевать «с каменными лицами», рассчитывая на выразительность отдельно взятого, «голого» движения.

В свое время Уланова нашла поразительное по проникновенной силе решение одной сцены в «Ромео и Джульетте»: Улановой казалось, что ее героиня, решившаяся на отчаянный шаг, готовая принять снотворное, которое может оказаться смертельным ядом, как бы заворожена этим страшным решением и, что бы она ни делала, с кем бы ни разговаривала, все время находится под его впечатлением. Уланова считала, что танец ее должен строиться как бы помимо воли героини, должен быть каким-то машинальным. И из этой догадки, рожденной чутким ощущением тонкости человеческой психологии, точной оценкой ситуации, соотнесенной с контекстом реальной жизни, возник один из самых завораживающих и трагических эпизодов великой роли Улановой. И сегодня Уланова приучает молодых балерин начинать изнутри, идти от жизни. Жизненные ситуации невозможно перенести в их первозданной естественности на балетную сцену, но они могут помочь в поисках внутреннего содержания, а порой — в нахождении внешнего пластического рисунка.

{249} Ко всему этому Уланова пришла через собственный опыт, через свою творческую практику. Она танцевала сосредоточенно, собранно, самозабвенно, словно бы погруженная в самое себя. Галина Сергеевна признавалась, что живет на сцене ощущением предельно искренней исповеди перед собой, перед зрителем. Уланова говорила: «Мне надо, чтобы передо мной был черный провал зрительного зала — как будто я одна в комнате, как будто меня никто не видит. Я совершенно неспособна выступать в концертах — смотрю все время в сторону, чтобы не видеть лиц. А в спектакле — другое дело: перед тобой пустота, ты — будто бы одна».

Вероятно, вот эта громадная внутренняя наполненность, этот сложнейший духовный мир героинь Улановой и не передаются зрителю с киноэкрана. Уланова несла зрителю некую возвышающую и сокровенную сущность, некую тайну своей неповторимой души. Ей бывало грустно после спектакля: приятно, конечно, что все прошло хорошо, но и грустно. Оттого, что «все кончилось». «Безумно грустно» — как в конце прожитой жизни, в которой столько пережито, продумано, прочувствовано.

Да, Уланова умела подчинить свой танец образу, умела жить в образе. Только одной ей ведомыми путями шла она к пониманию своих героинь, сложного сцепления обстоятельств, в которых они действуют, логики их чувствований и поступков. Сердцем и разумом она постигала самое трудное в искусстве — правду бытия персонажа.

Мне вспоминается случай мгновенного озарения, которое пережила на моих глазах Галина Сергеевна, случай редкий и поразительный для танцовщицы вообще, но необычайно показательный и естественный для мудрого художника, потенциальной драматической актрисы Улановой.

В годы войны, в эвакуации, в далекой Алма-Ате я репетировал с актерами Театра имени Моссовета «Нашествие» Л. Леонова. Образ Федора был необычайно близок великолепному актеру Михаилу Федоровичу Астангову сложностью и тонкостью внутренней жизни, ее трагичностью, противоречивостью. Но в тот день Астангов репетировал трудно — роль, как говорится, «не шла». В зрительный зал заглянула Уланова. Прислушалась. Присела на несколько минут с краю ряда. Задумалась, привычным движением поднеся палец правой руки к губам… А позже, вечером, спросила, почему Астангову с таким трудом давался сегодня этот эпизод «Нашествия»? И рассказала {250} о своем понимании образа и сцены. Я был поражен той точностью, с которой Галина Сергеевна определила побудительные причины слов и поступков Федора Таланова, как глубоко разобралась в том, чем живет герой в сложнейшей сцене, как верно оценила «предлагаемые обстоятельства». Просто и убедительно Уланова раскрыла логику действий персонажа, подтвердила ее живыми конкретными примерами. А ведь казалось бы: где ей, балерине, понять могучую реальность, психологическую мудрость леоновской драматургии!

Уланова открывала каждую свою роль ключом разума и интуиции, с удивительной прозорливостью передавала ее движение, последовательно и глубоко воплощала замысел в танце.

Нет, не случайно поставил я рядом имена Станиславского и Улановой — их сближает не только одинаковое представление о конечном итоге творческого процесса, но и понимание законов творчества артиста.

Уланову спрашивали:

— О чем вы думаете, когда танцуете Джульетту?

— Когда выходишь на сцену, нужно ни о чем не думать. Нужно жить. Все должно быть сделано на репетициях, во время спектакля все должно восприниматься как полная неожиданность. Если балерина выступает в течение многих лет в одной роли, она может ее возненавидеть, начнет танцевать механически, как бы повторяя затверженный урок. Это ужасно! К каждому спектаклю нужно внутренне подготовиться, пропустить через себя и забыть все, что учила. И когда я выхожу на сцену, я ощущаю себя так, как будто танцую не твердо выученную роль, а впервые в ней выступаю перед зрителем. Соблюдая один и тот же пластический рисунок, я не испытываю скуки, не ощущаю спектакль тридцатым или сороковым. Это, конечно, зависит и от настроения, но прежде всего от внутренней собранности и готовности к неожиданностям. Сегодня один эпизод сделаешь по-другому, чем вчера, и вся роль будет прожита тобой непосредственно и свободно, завтра — другой… Это самое ценное в искусстве: каждый спектакль для меня — новый, приносит мне что-то неожиданное, как-то обновляет мое ощущение роли, меня самое, мою жизнь.

Быть может, именно поэтому для Улановой была очень важна подготовка к спектаклю, пробуждающая ее воображение, освобождающая вдохновение. Она выходила перед началом спектакля на сцену и внимательно осматривала {251} планировку декораций, поправляла скамейку, на которой ей придется сидеть, еще раз проверяла, в какую сторону открывается дверь домика, из которого нужно будет выйти ее героине. Улановой это было необходимо, как был необходим именно этот букет цветов, с которым она выходила на сцену во втором акте «Жизели». Ей нужно было обжить сцену до начала спектакля, почувствовать, что все эти кусты цветов, этот домик, палаццо в Вероне, дворцовый зал, сиреневое небо, это озеро принадлежат ей — Жизели, Джульетте, Золушке, Одетте. Это было нужно ей, чтобы почувствовать себя Жизелью, Джульеттой, Золушкой, Одеттой.

Станиславский и Уланова стремились разбудить живое воображение, творческое вдохновение. И великая миссия, выполненная Улановой, в том и заключается, что, стремясь к наиболее полному самовыражению в искусстве балета, она доказала: едины высшие законы творчества художников сцены — драматической и балетной.

Я не случайно говорю — высшие законы. Было бы ошибкой думать, что Уланова следовала в своем творчестве прямолинейно понятым законам сценического реализма, что подменяла танец драматической игрой, чрезмерно увлекалась мимикой, жестом в ущерб танцевальному образу. Так порой бывает на оперной сцене, когда певцы целиком отдаются «переживаниям» и при этом забывают о специфике музыкального театра, то есть, попросту говоря, плохо поют. У Улановой совсем не то. Танец был ее сущностью: она не танцевала под музыку, но танцевала самое музыку. Она могла недовертеть фуэте или даже упасть, что порой случается с самыми блестящими танцовщицами, — но и ошибки Улановой не прерывали ее жизни на сцене в образе.

Этому помогало чудесное соединение трезвости мысли и свободы вдохновения: воображение и суровый самоконтроль были в ней неразрывны. Я помню, как однажды Галина Сергеевна рассказывала о балете «Утраченные иллюзии»: «Корали входит и застает его с другой», — и вдруг лицо ее мгновенно загорелось румянцем негодования. В то же время в одной из самых драматических сцен балета «Ромео и Джульетта», когда потрясенная горем героиня лежала поверженная у ног деспота-отца, Уланова вторым зрением актрисы-танцовщицы успевала заметить неровности пола, трещинки в нем.

В искусстве Улановой торжествовала удивительная гармония разума и воображения.

{252} Воображение может быть будничным, серым, банальным. Воображение Улановой было вдохновенным, поэтичным, пронизанным болью и восторгом. Когда танцевала Уланова, подступал комок к горлу. Да, это были отклик и боль, их вызывали ее Жизель, Мария, Джульетта. Но это был также великий духовный подъем, который дарила встреча с искусством Улановой, восторг, который зритель переживал вместе с нею. Галина Сергеевна любит повторять: «Без музыки нет искусства». И, если это так (а это бесспорно так), то прав Сергей Эйзенштейн: искусство Улановой — сама музыка, сама поэзия, само вдохновение.

Уланова «вольно предавалась вдохновенью» в каждой своей роли, как бы ни были различны цели, к которым она стремилась и которые всегда достигала. Уланова абсолютно, безошибочно точна в танцевальном и психологическом рисунке каждой роли, но живое вдохновение предохраняло ее от повторения раз найденного — в танце балерины жил свободный дух импровизации. Поэтому так часто партнеры Улановой из тех, кто привык к выучке, почти механическому исполнению от раза к разу одного и того же, терялись, танцуя с ней. Зато талантливым партнерам она помогала: с какой благодарностью говорили они об этой тончайшей импровизационности, заражавшей их, помогавшей каждый раз заново жить в образе.

Искусство Улановой не знало покоя. Если попытаться начертить условную диаграмму ее работы над образом — работы, которая не прекращалась и тогда, когда далеко позади оставалась премьера — то лучше всего ее ход передаст спираль. «Вперед и выше» — эти слова Яна Райниса могли бы стать девизом творчества балерины. Когда Уланова танцевала, она, казалось, прислушивалась к тому, что происходит в ней самой, в зале Большого театра, в том, наконец, огромном, что оставалось за пределами Большого театра. Действительность была частью ее вечно изменявшегося искусства. Это искусство выражало окружающий мир и, как камертон, отзывалось ему. Я знаю только один пример такой глубокой современности творчества, такого полного и точного отклика искусства жизни — это незабываемая вахтанговская «Принцесса Турандот» 1922 года, возникшая как потрясающий контраст темной, угрюмой, тревожной, голодной Москве, как фейерверк жизнеутверждения, вдохновения, восторга. С годами эта контрастность сгладилась, яркость потускнела, и, быть может, судьба «Принцессы Турандот» объясняет {253} в какой-то мере причину, по которой даже самая совершенная и добросовестно сделанная кинолента неспособна в полной мере передать танец Улановой, вызвать в сердце те чувства, какие испытывали мы при непосредственной встрече с искусством артистки.

Она всегда несла со сцены глубоко личные переживания, ею самой выстраданные мысли. Она копила эти чувства, эти думы в своей личной жизни, постоянно готовилась к творчеству. Но уж так происходит в искусстве: общедоступным и общечеловеческим становится только то, что индивидуально и не стремится к упрощению. Искусство тех, кто ищет доходчивости, общедоступности, никогда не тронет сердце зрителя. Неповторимость, сосредоточенность, самопогруженность героинь Улановой не мешает балерине раскрывать со сцены мотивы высокой обобщающей силы, темы, касающиеся всех и каждого.

Мы привыкли ошибочно противопоставлять вдохновение технике и наоборот. На самом деле на определенном уровне артистизма техника и вдохновение неразрывны, переливаются одно в другое. Совершенное владение техникой делает возможным тот духовный подъем, который испытывает большой художник в момент творчества, техника «одухотворяется», а вдохновение помогает артисту преодолеть любые технические трудности его искусства.

Однажды на концерте Святослава Рихтера я обратил внимание на то, что одухотворенность его игры словно бы возрастает по мере роста технической трудности исполняемых произведений. Когда этот замечательный мастер играл листовские «Этюды трансцендентного исполнения», одно из самых сложных в пианистическом репертуаре произведений, меня поразило, что именно тогда он более всего находился во власти вдохновения. После концерта я спросил пианиста, как ему удается исполнять виртуозные произведения на таком высоком духовном подъеме.

— А я бы технически не освоил «Этюды», если бы полагался только на технику. Техническое совершенство не может быть бездушным — ведь преодолеваешь технические препятствия во имя чего-то.

Эту мысль превосходно подтверждает искусство Улановой. Балетное искусство требует от актера виртуозного исполнительства, и Уланова им обладала. Но никогда она не стремилась к техническому совершенству ради него самого. Она совершенствовала свою танцевальную технику ради того, чтобы ее тело откликалось на всякое Движение чувства, чтобы оно сделалось совершенным проводником {254} переживаний. И ее мастерство — это первое условие свободы творчества, залог пробуждения интуиции и путь к абсолютному раскрепощению и ослепительно яркому выражению духовных сил. Техника танца Улановой — это полная власть духовного над телесным, содержания над формой. И это — тоже «по Станиславскому».

Физическое совершенство и техническая оснащенность для Улановой — залог достоинства профессии артиста балета. В ловкости, силе, подтянутости заложены истоки готовности к риску, смелости, мужеству. В античных статуях Уланову покоряет сначала красота пропорций и совершенство тела, затем сквозь это просвечивающее стремление к цельности и одухотворенность мыслью и, наконец, гармоническое единство физического и духовного начал в человеке, запечатленное скульпторами древней Эллады.

… Уланова встает рано. Включает музыку. Музыка вселяет в нее радость. Гимнастика: очень напряженная, когда чувствуешь каждый мускул своего тела. Случаются утра, когда хочется отдохнуть, но идут минуты, и исчезают неохота, раздражение. В гимнастике есть что-то, что пробуждает желание внутреннего совершенства, делает утро светлым. Вот так и в искусстве Улановой — необходимость преодолеть технические трудности, победить косность человеческого тела рождали воодушевление, творческий порыв, а вдохновение приходило на помощь танцевальному мастерству, помогало осуществить самый сложный рисунок танца. Именно это позволяло Улановой затмить своим искусством самых блестящих танцовщиц своего времени.

Я вспоминаю, как в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова праздновалось стодвадцатипятилетие со дня рождения Мариуса Петипа. Эту дату решили отметить необычным спектаклем: был возобновлен балет Петипа «Спящая красавица», в котором Аврору танцевали три балерины — Лепешинская, Уланова, Дудинская. На долю каждой пришлось по одному акту; Улановой предстояло выступить второй, то есть в самом трудном технически и сюжетно невыгодном акте, да еще «в обрамлении» таких воистину непревзойденных танцовщиц. Уланова приняла этот вызов помериться силами — и вышла победительницей. Она танцевала Аврору на таком духовном подъеме, с таким техническим блеском, с таким утонченным совершенством, за которыми ощущалась {255} живая и щедрая душа художника; рядом с ее Авророй померкли создания блистательных соперниц.

Мастерство Улановой давало свободу вдохновению и само становилось вдохновенным. Естественно, что за безграничностью мастерства и беспредельностью вдохновения стоял долгий и неустанный труд. И не будет поэтому преувеличением сказать: талант балерины Улановой — это страсть к труду, великая преданность труду, одержимость трудом.

Я не знаю художника, которому бы более, чем Улановой, пристали слова: «служение искусству». Для Галины Сергеевны искусство — это не призвание, и труд — это не тяжелая обязанность, а органическая необходимость, дело всей жизни. «Я все взяла трудом» — так скромно (и так, в сущности, несправедливо по отношению к своему таланту) говорит Уланова. В ее подвижническом отношении к труду, в ее нетерпимости к ремесленничеству и дилетантизму живет народная точка зрения на труд вообще и на искусство в частности: народ не терпит недоучек, ленивых ремесленников, но ценит и уважает мастерство, учение, труд.

Уланова ежедневно проверяла свою физическую подготовку практически. Она знала, что эмоционального всплеска — хочу стать сильной, ловкой — хватит не на многое, что нужна последовательная и неустанная работа. Лишь тогда на смену «хочу стать» придет радость свершения — «стала».

Специфика профессии требовала от Улановой постоянного стремления к физическому совершенству. Но оно пришло к ней далеко не сразу, его пришлось добиваться огромным напряжением воли, выдержкой. И порою ей было очень нелегко совладать с собой.

Уланова рассказывает, что в балетной школе ей приходилось заниматься каждый день. А окружали ее девочки, у которых тело было более пластичное: если они и пропускали день-два, то потерь не чувствовали, окружающие этого не замечали.

Когда в молодости Уланова отдыхала на Селигере, она увлекалась прогулками на байдарке. Но ей было необходимо тренироваться, держать свои, как она говорила, «сухие» ноги «в нужной мускулатуре». И когда веселая компания ее друзей собиралась на очередную прогулку, Уланова сердито думала: «Нет, сегодня я не буду упражняться. Поеду со всеми». И тут же: «Я не должна этого делать, я остаюсь заниматься». Иногда это раздвоение {256} кончалось тем, что Уланова все бросала и отправлялась на прогулку, но ей было вовсе не весело. Это случалось очень редко. Куда чаще Уланова оставалась дома, с тяжелым сердцем начинала упражнения и через три-четыре минуты чувствовала, как на сердце становится легче. А после занятий она, счастливая, догоняла на байдарке друзей, и жизнь казалось ей прекрасной.

… Открывается сезон в Большом театре. Спектакли, спектакли, спектакли. Но то, что видят зрители, творится на репетициях, подготавливается в классе. И вот в начале сезона класс полон балетными актерами. Среди них и наравне с ними занимается Уланова. Минуты, проведенные у станка, складываются в часы, дни, недели. Какой силы воли требует этот постоянный тренаж, эта нескончаемая борьба за власть над своим телом! И у каждого ли есть эта сила воли, эта преданность труду?

Проходят месяцы. Миновала зима. Все меньше и меньше танцовщиков в классе. По утрам собираются в нем только десять человек. Вот уже их пять. А потом двое — Асаф Мессерер, в свое время блестящий танцовщик, сегодня прекрасный педагог, и Галина Уланова. А потом — одна Уланова.

… Идет репетиция. Уланова — раскрасневшаяся, мокрая, в стареньком рабочем хитоне — стремится, чтобы непременно вышло каждое движение, чтобы была точно отработана каждая танцевальная фраза, каждая деталь.

Не вышло… В чем же дело? Надо понять причину. Еще раз. И снова неудача.

— Нет, сегодня не выйдет, устала. — Галина Сергеевна, остывая, прохаживается по залу. И вот:

— Давайте еще раз попробуем. Последний.

И опять что-то не получается.

— Довольно, не могу больше. Не выйдет. Трудно даже ходить… Ну, еще раз, последний.

И так до тех пор, пока не получится. Побеждала несокрушимая выдержка Улановой, беспощадная нетерпимость к немощи собственного тела. Побеждала ненависть к слову «не могу».

Беспощадность Улановой к себе, ее честность художника — удивительны. На одной из оркестровых репетиций дирижер, желая облегчить балерине исполнение танца, едва заметно замедлил аккомпанемент оркестра. Уланова:

— Зачем вы замедляете темп? Играйте так, как написано.

{257} «Без музыки нет искусства», — это сказала она. И балетное искусство для Улановой — подчинение себя музыке, умение выражать через танец музыку.

Труд в классе. Труд на репетиции. Труд на спектакле. Труд везде и всегда.

В день выступления Уланова особенно сосредоточенна и отрешенна. Вот она сидит и размышляет, мысленно просматривая и переживая события спектакля. Воображение обгоняет время — она там, на сцене, в мире ее героинь.

Вот Уланова долго выбирает тапочки, примеряет их, проверяет крепость лент. Вот она по давней балетной традиции обшивает носок тапочек суровыми нитками, чтобы не поскользнуться на сцене. Вот оставляет работу и снова погружается в раздумье. И с каждым часом все ощутимее ее превращение в Марию, Джульетту, Жизель — оставаясь Улановой, она уже охвачена творческой подготовкой к вечеру. Говоря словами Станиславского, она «приготовляла соответствующим образом свою душу… влезала в кожу и тело» своих героинь «с помощью… важного подготовительного туалета своей артистической души». И это был труд, в котором рождалась неповторимость Улановой, самобытность ее искусства.

Заканчивался спектакль. Медленно и трудно остывала Уланова. Разгримировывалась, принимала душ, переодевалась. А дома — нет ни кровинки в лице, усталость. Вот только что она казалась невесомой, словно сотканной из воздуха. Только что, сияющая, со смущенной улыбкой, благодарила зрителей. (Кто не помнит этих удивительных улановских поклонов!) А дома — ножные компрессы, ноги в навернутой на них ткани, боль, которую причиняет каждый переход с места на место. И глаза — страдальческие, беспомощные. Кажется, жизнь ушла из Улановой. Усталость, усталость, усталость…

Но завтра — снова класс, станок, у которого она будет работать — без устали и без пощады. И будет спрашивать случайно оказавшегося поблизости статиста: «Какие вы можете сделать мне замечания?» И будет внимательно слушать. «Обыкновенная богиня», как назвал Уланову Алексей Толстой. Недостижимая. Простая. И скромная.

В облике Улановой, в ее характере естественно и органично совмещаются, казалось бы, взаимоисключающие черты — в ней они кажутся необходимыми. Хрупкой, худенькой, ей присуща какая-то особенная прозрачность, беспомощность; Галина Сергеевна не переносит физической {258} боли — и в то же время она умеет быть беспощадной к себе и к другим, проявляет чудеса мужества, самообладания и самовоспитания, ей свойственно подлинное бесстрашие, которое с таким блеском проявилось в акробатических построениях танца Ледяной девы, в полетах по воздуху Жизели.

Уланова доверчива, но может быть и недоверчиво настороженной, очень разборчива в друзьях, но с друзьями, в кругу близких людей ведет себя как ребенок, задорно хохочет, от души веселится. Уланова кажется замкнутой, словно бы прислушивается к чему-то, но ничто не ускользает от ее внимания, от ее глаз и души. Зоркости Галину Сергеевну научила природа, которую она любит и тонко чувствует: она замечает мельчайшую почку на кусте, лист, только что распустившийся под лучами майского солнца, различает голоса птиц и знает их повадки, готова взобраться на забор, чтобы получше рассмотреть Причудливой формы сосульку, свесившуюся с крыши дома. Уланова умеет быть созвучной природе, проявляя предельную чуткость, детскую непосредственность, остроту восприятия. И за всем этим стоит непосредственность душевных движений, чистота нравственного мира, драгоценный дар человечности.

Уланову не касаются закулисные интриги, как не трогало, не пятнало завистливое соперничество. Ее доверчивость, незащищенность оттого так часто открывают в себе взыскательность, бесстрашие, требовательность, что для Улановой просто невозможен компромисс с обывательщиной, с околотеатральными интересами. Уланова не просто выше этого — она живет в каком-то другом мире, идет по какой-то другой жизненной плоскости, сохраняя верность идеалу своего поэтического искусства и в быту.

Да, Уланова сдержанна настолько, что многим она кажется нелюдимой гордячкой. На самом деле в ее сдержанности проявляется человеческое целомудрие, нежелание раскрывать перед всеми и каждым свою духовную жизнь. Я ни разу не видел, чтобы Галина Сергеевна плакала. Когда на ее долю выпадало пережить горе, Уланова обхватывала себя руками, сдавливала ими свое тело, словно бы умеряя отчаяние, готовые вырваться рыдания. Когда умерла ее горячо любимая мать, Галина Сергеевна не плакала. Гроб с телом опускали в могилу, а Уланова ходила в двух шагах от нас взад-вперед по кладбищенской дорожке, курила папироску за папироской и не плакала… Уланова не щедра на душевные излияния, скорее, ей {259} свойственна скупость на чувства, но сколько в ней внимания к людям, душевной теплоты, беззаветного желания помочь человеку в постигшей его беде, в трудную минуту. И люди, хорошо знающие Уланову, платят ей тем же.

Галину Сергеевну можно, пожалуй, назвать домоседкой. Она любит проводить вечера дома совсем одна у телевизора, с книгой или с кем-нибудь из близких. Свое одиночество она предпочитает почти любому приглашению, театру, концерту. Но если она смотрит или слушает что-то новое, — сколько возникает у нее мыслей, точных и острых оценок — беспощадных или восторженных. Так же как и в людях, она во всем умеет видеть хорошее.

Друзей у нее немного, но это друзья верные, проверенные временем, преданные. Галина Сергеевна ценит их, так же как ценит ушедших ленинградских друзей-учителей. В каждом по-особому, с удивительной чуткостью она угадывает главное, для нее близкое. И как во всем, — в дружбе она сдержанна, скрытна.

Эвакуация. Алма-Ата. Галина Сергеевна выступает на сцене Театра оперы и балета имени Абая. А в свободные от спектакля часы, не жалея ни сил, ни времени, помогает молодым казахским балеринам. Вот она ведет репетицию с юной исполнительницей роли Одетты-Одиллии. С редкостной простотой, самозабвенно она показывает танцовщице все, что умеет, объясняет все, что знает, раскрывает ей секреты своего искусства. Перед оркестровой репетицией Уланова рядом с исполнительницей, проверяет ее костюм. Вот что-то случилось с туфлями: Уланова опускается на колени, перевязывает ленты и не замечает — действительно не замечает, как их обступают балерины и завороженно глядят на Уланову, стоящую на коленях перед молодой танцовщицей. Сколько есть танцовщиц, многим, очень многим обязанных встрече с Улановой, которая учила их без устали. Я вспоминаю тогдашних партнеров Галины Сергеевны, вспоминаю балерин, которых Уланова вводила в роль Жизели, артистов балета, которые приходили на ее репетиции. Я вспоминаю, какое действие оказывало на всех актеров, занятых в репетиции, одно только присутствие Улановой в зале — оно обязывало окружающих к особенно трепетному и бескорыстному отношению к искусству, к труду.

Я думаю, что душа неповторимого искусства Улановой живет сейчас в тех артистах балета, которые общались с ней, восприняли ее уроки, в ее учениках и ученицах. {260} В очаровательной Екатерине Максимовой, выросшей под руководством Галины Сергеевны в первоклассную балерину со своей неповторимой и яркой индивидуальностью, в мужественном и одновременно необычайно лиричном Владимире Васильеве, хоть Уланова с ним непосредственно и не занималась, в прекрасной танцовщице, подлинном мастере своего дела Нине Тимофеевой, в хрупкой и сильной Малике Сабировой. Все они ощущают преемственность своего искусства по отношению к творчеству Улановой, все они и многие другие постоянно чувствуют удивительную заботу Галины Сергеевны, ее искреннюю заинтересованность в их судьбе и успехах.

Многие, вероятно, не мирились и не мирятся с этой удивительной прямотой Улановой, которая строит свои отношения с людьми на основе абсолютной творческой и человеческой честности, с тем, что Галина Сергеевна не признает прошлых заслуг и нынешних чинов. Уланова одинакова со всеми и воистину нелицеприятна. Она относится взыскательно к самой себе, сама определяет, что хорошо и что плохо в искусстве, в жизни. Ее восторженно благодарят после спектакля, а она отвечает: «Нет‑нет, сегодня это не вышло, тут я “накорябала”»; Уланову хвалят, а она без тени рисовки и кокетства, искренне говорит: «Ну, это все мода».

Я познакомился с Улановой во время ее первых выступлений в Большом театре. В антракте какого-то концерта, на который мы с ней отправились, я спросил Галину Сергеевну, как приняли ее партнеры по спектаклю. «Хорошо», — лаконично ответила она. И тут же к ней подбежала одна из участниц ее дебюта с поздравлениями и извинениями, что не смогла прийти вместе с делегацией актеров Большого театра, как оказалось, устроивших Улановой бурную овацию после первого же акта балета, тут же, за закрытым занавесом. Уланова тотчас перевела разговор на другую тему.

Я приведу пример замечательной чуткости Галины Сергеевны, поразительного умения ценить внимание и доброту окружающих. Когда Уланова еще работала в Ленинградском театре оперы и балета, она заболела и была вынуждена провести дома чуть ли не полтора месяца. Когда впервые после болезни она появилась в театре, ее товарищи — артисты, оркестранты, капельдинеры устроили ей сердечную встречу. Галина Сергеевна была чрезвычайно смущена и растрогана таким приемом и стала искать способ отблагодарить своих товарищей.

{261} Ей говорят:

— Завтра, перед началом занятий, когда соберется вся труппа, вы скажете несколько слов благодарности.

— Что вы, — отвечает Уланова, — я не смогу ничего оказать, у меня смелости на это не хватит.

И Галина Сергеевна решила заказать в цветочном магазине маленькие букетики весенних цветов — бутоньерки — по числу людей, работающих в театре, и даже с избытком. И на следующий день на рабочем месте каждого оркестранта, на гримировальном столике в артистической уборной каждого танцора и танцовщицы лежали цветы — от Улановой.

Поразительно и очень характерно для Улановой был устроен и проведен ею вечер, посвященный шестидесятилетию со дня ее рождения. Уланова отказалась от юбилейного торжества в театре, от помпезных приветствий, приличествующих случаю. Она пригласила своих ближайших друзей и всех тех, кто с ней работал: учителей и партнеров, товарищей по театру, парикмахеров, гримеров, костюмеров, служащих репертуарной конторы, которые сообщали ей по телефону расписание репетиций и спектаклей, — одним словом, всех тех, кто были участниками ее творческой жизни, кто были ее спутниками на творческом пути. И Уланова никому не позволила выступать с застольными речами, поздравлять ее и славословить («прорвался» только один неудержимый и блистательный Ираклий Андроников, но и ему Галина Сергеевна разрешила сказать всего несколько слов). Уланова сама, что называется, «повела стол». Она рассказала о каждом из присутствующих, не забыв ни одного из своих партнеров и партнерш — всех этих отцов и матерей, братьев, сестер и возлюбленных, ее подруг и соперниц по сцене, — немного, всего несколько слов, дошедших до сердца каждого. Уланова благодарила присутствующих за бесценный вклад человеческой теплоты и таланта, дружеской поддержки, внимания и заботы, сделанный ими в ее жизнь, в ее искусство. И удивительная скромность, благородная сдержанность, с какой эта благодарность была высказана, до глубины души взволновали всех: Уланова любит людей любовью непоказной, сердечной.

Уланова никогда не пользуется своим громким именем, которое во многих случаях могло бы служить ей волшебным талисманом. Она выше этого, слишком для этого уважает окружающих. Ее скромность так неподдельна, что и сейчас, когда я пишу эти строки, я невольно {262} испытываю чувство некоторого смущения. И, выдавая «тайны» Галины Сергеевны, я думаю о том недовольстве, той досаде, с какими Уланова будет это читать.

Можно было бы множить и множить примеры человеческой красоты артистки. И как больно, что этого подчас не понимали окружающие; словно не веря в ее искренность, считали Уланову холодной. Если бы знали они, сколько тепла в сердце этой «ледяной девы»! И если бы они всегда умели ценить в Улановой ее сердце, щадить ее ранимость, относиться к ней так, как сама она относится к людям.

Нет, зачастую этого не было. Однажды весной к Галине Сергеевне приехал один из балетмейстеров Большого театра, который, как мне казалось, понимал Уланову (впрочем, кто мог не понимать, не признавать чудесных ее качеств танцовщицы и актрисы). Он радостно сообщил, что с осени начинает ставить новый балет Прокофьева — «Золушку». Галина Сергеевна расцвела: ведь это ее тема, ее героиня, ведь давно в ее репертуаре не было ничего нового, интересного.

И все лето Уланова жила мечтой о новой роли, искала в самой себе черты героини, готовилась к встрече с музыкой Прокофьева. Она проводила все дни в думах об этом, в общении с природой, копила необходимые чувства, ощущения. И вот пришла осень…

Снова явился к Улановой все тот же балетмейстер, но на этот раз он был смущен. Он сообщил Галине Сергеевне, что «по производственным соображениям» руководство театра решило новую партию поручить другой балерине. Конечно, Галина Сергеевна может быть второй исполнительницей…

Уланова внешне спокойно приняла это известие. Она никогда не показывала, что происходит в ее душе. И начала работать со своим партнером В. Преображенским, чудесным танцовщиком, чутким и заботливым товарищем, подчас в самое неудобное для нее, как и для всякой балерины, время — между тремя и семью часами (тогда, когда репетиционный зал свободен от занятий). Она заглядывает на репетиции нового балета, стремится понять замысел постановщика. Но она не со всем согласна, сама придумывает своей Золушке костюм, прическу, повадки. И — продолжает работать.

Приходит время репетиций на сцене. Улановой предлагают одну оркестровую репетицию. И тут выясняется, насколько интересно и свежо задуман Улановой образ, {263} как тонко раскрывает она в танце музыку Прокофьева. Многое из того, что было ею найдено и в рисунке танца и в костюме Золушки, навсегда вошло в спектакль.

Очень жаль, что для Улановой после «Золушки», после «Красного мака» и «Медного всадника» не было поставлено ни одного балета.

Об этом можно только горевать — поправить что-либо уже нельзя. 23 декабря 1960 года Уланова в последний раз выступала на сцене Большого театра — в спектакле «Шопениана».

Но ведь великое не кончается. Поэтому Уланова, и сойдя со сцены, остается Улановой.

Влияние балерины ощущается сегодня не только в творчестве тех, кто работал рядом с ней, учился на живом ее примере, но и в искусстве тех, кто искренне считает себя свободным от воздействия открытий Улановой. Ее вклад в развитие советского балета поистине огромен. Не менее велико ее влияние на умы и сердца современников — достаточно перечитать письма, которые писали балерине ее зрители. Писали не только под свежим впечатлением от ее искусства, не только в дни счастья, но и в минуты горя. Ибо Уланова — это жизнь, это особый мир в искусстве. Это — незабываемое.

Было чудо, которое не кончается для тех, кто стал его свидетелем. Было событие, составившее эпоху в духовной жизни нашего общества. И имя этому событию, этому чуду — Галина Уланова!

# **{264}** Мордвинов

Все, что я писал до сих пор о Мордвинове, мне представляется сухим и неглубоким. Не знаю, найду ли на этот раз слова, чтобы выразить, чем полон я, когда думаю о нем, вспоминаю его.

Человек существует в отношениях к людям и к явлениям, в своих увлечениях и поступках. Человек — это его видимость, сущность, намерения, надежды, наконец, прошлое, им прожитое. Из всего этого складывается в моей памяти и образ Мордвинова.

Время фильтрует воспоминания, очищает их от случайностей, приводит в порядок. И вот сейчас особенно ясно в человеческом и артистическом облике Мордвинова проступают черты, делающие его смерть невосполнимо тяжелой утратой для советского театра.

Мордвинов, художник самобытного, неповторимого дарования, по природе своего таланта был артистом очень русским, связанным самыми корнями творчества с идущей из глубины веков исконно русской традицией сцены — традицией актеров могучего темперамента и пылкой правды переживаний. Отдавая своим героям всего себя без остатка, Мордвинов создал образы правдивые и мощные, яркие и по-человечески интересные характеры. Его щедрость художника проявлялась и в многокрасочном и полнокровном искусстве и в подвижническом отношении к театру.

На своем веку я видел много художников, всей душой преданных театру, не жалевших себя в работе. Мордвинов был из их числа. Он не любил говорить абстрактно о творчестве, был предан театру без показной старательности и тайного расчета, просто не мыслил себя вне искусства и всегда любил театр ровной и в то же время напряженно страстной, вбиравшей в себя весь его душевный мир любовью.

И сейчас, думая о Мордвинове, я вспоминаю, как любил и умел он самозабвенно трудиться, как приходил на помощь в трудные минуты, как делом доказывал свое право называться артистом.

Мордвинов был стойким строителем театра, верным соратником по искусству. Когда я вспоминаю о Студии {265} Завадского, куда пришел двадцатичетырехлетний Мордвинов, вспоминаю о Ростовском театре имени Горького, с которым слился в 1936 году наш Театр-студия, перебираю в памяти спектакли, поставленные мною на сцене Театра имени Моссовета, — я с новой силой ощущаю значимость вклада Мордвинова в общее дело. И я иногда думаю: не будь рядом Мордвинова, — кто знает? — быть может, не были бы преодолены препятствия, встававшие перед нами, не были бы пройдены испытания, выпавшие на нашу долю, не было бы сделано многое — очень многое из того, что нами сделано.

Свой незаурядный талант и силу веры в театр Мордвинов ощутил рано и заставил поверить в себя, хотя входил он в искусство трудно. Начинающего артиста «забраковали» в школе при Студии имени Е. Б. Вахтангова, отчислили за «профессиональную непригодность» после года обучения в Центральном техникуме театрального искусства (ныне ГИТИС имени А. В. Луначарского). Мордвинов не отступил, не сдался. Он пришел поступать в Студию Завадского.

Мордвинов появился в моей жизни в дни, когда я только-только начал организовывать студию. Мне казалось, что это так просто — заново создать театр! Но после первых прямолинейных попыток собрать «труппу единомышленников» я понял: это совсем нелегко. И пришлось все начинать сначала, с создания школы, с воспитания учеников, чтобы уже с ними и исподволь, через ученичество и через студию прийти к театру. Вот в эти дни становления студии и пришел ко мне Мордвинов.

Помню свои впечатления от первой встречи с ним осенью 1925 года на вступительном экзамене. Провинциальным и достаточно безвкусным был его репертуар: Мордвинов читал «Сумасшедшего» Апухтина, справедливо забытое ныне, а когда-то очень популярное стихотворение Мережковского «Сакья-Муни», что-то еще в том же роде. Читал он плохо — с ложным пафосом, с нажимом и наивной жестикуляцией. Не будем поэтому строго судить вахтанговцев и гитисовцев, отвергнувших молодого Мордвинова.

Но в то же время от этого рослого, красивого парня-волжанина (родом он был из маленького приволжского городка Ядрина) веяло такой размашистой силой и верой, вся его ладная фигура и открытое молодое лицо излучали такую природную мощь и полнокровие, что невозможно было не увлечься им, не угадать в нем искренность {266} и темперамент будущего актера. Нельзя было пройти мимо Мордвинова.

Это ощущение встречи с незаурядным, ощущение внутренней силы Мордвинова, его одаренности окрепло у меня в разговоре, состоявшемся после экзамена. Я спросил Николая:

— А почему ты решил идти в театр? Что ждешь от него?

Ответ показался мне необычным:

— Мне бы хотелось выйти на сцену, обнять зрительный зал и смеяться с ним и плакать.

Я часто вспоминал потом эти слова юного Мордвинова, с первых минут нашего знакомства покорившего меня своей влюбленностью в театр, — они являются как бы эпиграфом к творчеству актера, главной заповедью всей его жизни, отданной искусству. В них же — и ключ к творчеству Мордвинова, объяснение тому непосредственному, доверчивому отзыву, который он всегда находил в сердцах и умах зрителей.

Мордвинов был щедро одарен природой — высокий, красивый, стройный, сильный, голосистый. Он родился на волжском приволье, и эта широта неоглядных просторов, вольная безграничность пространства и как бы подслушанная поэтическая мудрость народа стали его первыми и главными источниками вдохновения. Он жил, ощущая свою связь с родиной, с природой — нежной и беспощадной, тишайшей и дремучей, чуткой и гневной, с народом — неистовым, озорным и умным.

Актер мечтал о романтике, поднимающей людей на великие дела. Ему были близки сильные, цельные, мужественные характеры. Но огромные внутренние силы Мордвинова долго не находили выхода, сковывали его, толкали к дурной театральности. Сказывалось отсутствие школы, недостаток мастерства. В борьбе за истинного Мордвинова, за выявление его достоинств и уничтожение провинциальных штампов и заключалось основное в работе с ним в студии.

В чем была сущность мордвиновского юношеского провинциализма? В уверенности, что мощь голоса, демонической силы страсти, мышечный темперамент, устрашающий вид — все это и есть подлинное мастерство и талант.

Николай Мордвинов долго, очень долго не мог отличить истинные силы драматизма от наигрыша трагического величия. Ему страстно, яростно хотелось быть сильным, {267} могучим, великим. Образцом для Мордвинова служила титаническая мощь творчества Микеланджело. Этой микеланджеловской монументальности, сверхчеловеческой силы он ждал от искусства и от себя в искусстве прежде всего потому, что ненавидел и презирал мещанство, мелкий быт и ремесленничество, потому что верил — искусство может, должно быть потрясающим, должно завоевывать, подчинять себе и вдохновлять. А рядом с великим и величавым жило в нем что-то нежное, очень простое — простота русской природы, нежность русской песни.

В этой близости к русской природе, к народному искусству был весь Мордвинов с его достоинствами и недостатками. И скрытые до времени возможности развивались, талант Мордвинова расцветал, потому что главной его заповедью сделались слова: «талант и труд». И, следуя этой заповеди, Мордвинов упорно и увлеченно трудился, стремился стать большим, нет — огромным актером. И не просто актером, а артистом, то есть актером мощных сил, овладевшим мастерством, познавшим себя, свои возможности и осознавшим, как стать хозяином этих возможностей, как увлечь за собой зрителя.

Мордвинов стал артистом, которому в определенный момент стало по плечу преодоление любых трудностей, неизбежных в искусстве. Есть актеры, при всем своем таланте лишенные художнической инициативы, не обладающие даром творческих поисков, послушные и прекрасные исполнители режиссерской воли. С такими легко работать, но очень трудно открывать в искусстве новое. Воля и мысль режиссера не помножаются в данном случае на волю и мысль исполнителя; дважды два в работе с ними неизбежно дает в ответе четыре. Мордвинов умел подчиняться, но всегда шел в искусстве к своим и строго определенным целям, к большим и подчас неожиданным открытиям.

С самого начала, как и всех моих учеников, я называл Мордвинова на «ты», он отвечал уважительным «вы», на репетициях тщательно вел дневник, бисерно записывал малейшие мои замечания или советы, всегда безоговорочно, ученически педантично. Но это не значит, что он безоговорочно соглашался со всеми моими предложениями: он по-своему готовился к репетиции и по-своему перерабатывал замечания. Иногда бывал упрям, своеволен, несговорчив. Его трудолюбие и убежденность покоряли меня, хоть и вызывали сложные чувства. С одной стороны, мне бывало досадно, что он держится за свое, на мой {268} взгляд, то ли не совсем верное, то ли не самое для него выгодное, а иногда и привычное, ведущее к выработанным штампам. С другой — я не хотел видеть в Мордвинове только послушного исполнителя. Личность актера всегда дорога мне, а здесь, при встрече с яркой и сильной индивидуальностью, особенно необходимо было раскрыть ее и выявить до конца. И впоследствии, когда Мордвинов создавал образы исключительных людей — Отелло, Лира, Арбенина, — главным для меня являлось его верное актерское самочувствие, свободное, убежденное, полноценное артистическое существование в роли. В те давние времена, о которых идет речь, мне было чрезвычайно важно развить в нем самостоятельность, пусть в ущерб некоторым стилистическим тонкостям.

Как настоящий студиец, Мордвинов учился подчинению художественному замыслу, нахождению точной художественной формы, чувству целостности спектакля. На помощь ему приходили старшие товарищи — режиссеры. Когда характер персонажа, в общем, совпадал с характером актера, Мордвинову было легко работать. Так было с одной из его первых школьных удач — Петром в «Лесе» А. Н. Островского. Мордвинов быстро отыскал в себе черты, близкие его герою, — душевность, открытость чувств, простоту и цельность внутреннего мира. И даже внешне ему не пришлось меняться — сочность говора, размашистость жестов, наивная неловкость поведения были тут к месту. Но вот актеру предстояло сыграть роль молодого барона Пердикана в комедии А. Мюссе «Любовью не шутят». Это была его первая большая и чрезвычайно трудная для него роль.

В этом спектакле все ставило Мордвинова в тупик — и непохожий на него тип избалованного эгоиста аристократа, душевный мир самовлюбленного героя, оклад его мыслей и чувств, прихотливый, полный полутонов и тонкостей текст роли, и, наконец, самый замысел: я задумал создать спектакль ярко театральный, изящный, подвижный и поэтичный и в то же время ясно раскрывающий противопоставление, условно говоря, «мира баронов» и «мира крестьян», мира усложненных лирических переживаний и мира простых и полнокровных чувств.

Вчерашнему Петру пришлось воспитывать, взращивать в себе черты юного барона, искать в тайниках души совершенно новые свойства характера, искать ту форму сценического поведения, которая была бы правдива, раскрывала характер героя и в то же время находилась бы {269} в согласии с общим театральным решением спектакля. Мордвинов учился искусству перевоплощения и вместе с тем искусству сценического стиля.

Он только-только начинался как актер. Хотя и тщательно, почти франтовато одетый, он оставался увальнем, этаким размашистым малым из небольшого приволжского городка. Ладно скроенный, Мордвинов не владел еще своим превосходным телом, поначалу казался малоартистичным.

Помню, как долго пришлось мне искать прием, чтобы чем-нибудь занять его руки, тогда еще неловкие, можно сказать, «неумные», а потом такие неисчерпаемо разные, такие мудрые, послушные. Решение пришло не сразу. Я сочинил для Мордвинова «игру с тросточками». Их было две — одна с розовым, другая с голубым бантом. Вообще цвет в спектакле был решен, как мне кажется, интересно: основу всех костюмов составляла скромная и строгая темно-синяя актерская прозодежда, а цветные детали дополняли костюм. В комедии Мюссе действует, постоянно сопутствуя ходу событий, хор крестьян, собирающих виноград; детали их костюмов — косынки, платки, подоткнутые юбочки, передники и т. д. — решались в гамме золотой осени; красная, оранжевая, желтая, зеленая, оливковая, коричневая краски — это цвета земли, природы, жаркой и пленительной. А у аристократов господствовали нежно-розовый, темно-голубой, лилово-сиреневый цвета — холодноватая гамма красивости. Так вот: две тросточки Пердикана помогали Мордвинову в жестикуляции, они «организовывали» ему руки. Он то опирался на них, то помахивал ими, то сжимал в обеих руках, то перебрасывал в хор, то снова получал их оттуда. Словом, проделывал с ними десятки манипуляций. И в этом причудливом рисунке капризно летающих тросточек, каждый раз как бы наполненном различным подтекстом, отыскался способ не только подчеркнуть театральность спектакля, представить и выявить своеволие персонажа, но и помочь исполнителю справиться со своими руками, освободить его от скованности, внести в его игру легкость, ощущение свободы.

Немало таких экспериментов было проделано в начале артистической биографии Николая Дмитриевича — здесь и «фрачный герой» Мёбиус из «Компаса» В. Газенклевера, и Дик Даджен из «Ученика дьявола» Б. Шоу, и Аполлон Мурзавецкий из комедии А. Н. Островского «Волки и овцы», и подпольщик Ваграм из драмы Л. Первомайского {270} «Ваграмова ночь», и многие другие. Первой действительно большой удачей молодого актера стала роль поручика Соболевского, сыгранная Мордвиновым в инсценировке рассказа Бориса Лавренева «Простая вещь». Эта работа Мордвинова открыла список его побед, принесла ему имя талантливого актера остропсихологического плана.

Спектакль, подготовленный к десятилетию Октября, я ставил вместе с Н. П. Хмелевым. Работа между нами была распределена так: мой общий замысел, решение декораций, мизансцен, у Николая Павловича — работа с актерами и режиссура в прямом педагогическом смысле слова. Вот почему справедливо считать, что своим большим успехом — в роли Соболевского — Мордвинов обязан прежде всего Хмелеву. Хмелев, артист огромного таланта и мастерства, заразил Мордвинова своим пониманием остроты, душевной наполненности, сценической выразительности.

Мордвинов создал образ, противоположный другим его персонажам, в которых всегда просвечивала личность самого актера. Он полностью перевоплотился в белогвардейского офицера, раскрыл, не прибегая к преувеличениям, к формальным приемам, человеконенавистническую, садистскую сущность своего героя, мрачную, злобную сосредоточенность человека, который находит удовлетворение лишь в убийствах. Он показал это с такой силой, с такой конденсированной ненавистью к врагу, что о мордвиновском Соболевском, ни на минуту не терявшем правдивости поведения, социальной и психологической конкретности, писали как о «легендарном вурдалаке».

В связи с этим значительным событием в артистической жизни Мордвинова вспоминается и другое. Перед самой постановкой «Простой вещи» Мордвинов за две бессонные ночи переоборудовал и оснастил новой электротехникой примитивную сцену студии. Он взял на себя заботу об освещении сцены, до последней минуты что-то налаживал в проводке, что-то монтировал на пульте освещения, выбегая в зал посмотреть, все ли так, как нужно. Перед началом спектакля его усадили за столик в гримерной и спешно начали наводить аристократический лоск на потрудившиеся, почерневшие руки. И Коля… заснул. Спящего я загримировал его. А затем он пошел на сцену — играть, когда надо было — мчался к пульту освещения, передвигал вместе с другими участниками спектакля декорации, пел за сценой — и снова шел играть.

{271} В роли Соболевского Мордвинов, по существу, впервые показал себя настоящим актером, художником большой волевой собранности и организованного темперамента. Эти особенности его дарования ясно проявились в образах, созданных вслед за поручиком Соболевским, в каждом из которых Мордвинов открывал новое и для себя и для зрителей.

В Дике Даджене из пьесы «Ученик дьявола» впервые открылись героико-лирические качества артиста. Умный и саркастический герой его был борцом за справедливость, истинным сыном природы. Мордвиновский Дик Даджен, красивый, живой, вольнолюбивый и неуемный, захватывал непосредственностью, мужеством, душевной щедростью, чистотой. Мордвинов оказался подготовленным артистически и физически к этой роли: упорная, жестокая работа над собой, над своим телом, движением, жестом дала результаты. Дик Мордвинова был атлетически прекрасен, ловок, силен, стремителен; его повадки и великолепный голос, над которым актер не переставал работать всю жизнь, артистическая смелость восхитили москвичей. «Ученик дьявола» утвердил Мордвинова ведущим актером студии.

И вдруг полная неожиданность: Мордвинов — Мурзавецкий. Назначение на роль казалось неоправданным; я решился на эксперимент, хотел проверить в Мордвинове возможности характерного актера. Долго ни я, ни он не понимали — какой же возникнет Мурзавецкий из Мордвинова? Я старался уловить в сумбурных поисках артистом характерности его самого, его понимание зерна роли и однажды, что-то подметив, загримировал таким, каким он вдруг почудился мне. Когда Мордвинов увидел себя в зеркале — длинноносого, с висячими усами и горестно-глупо вздернутыми бровями, — он сразу все понял. С этой минуты роль пошла — эксперимент удался. Мордвинов доказал, что он способен к острому перевоплощению, к смелой форме, что он прекрасно чувствует комедию.

Ролью поручика Ярового Мордвинов начал ростовский период своего творчества. Конечно, Яровой родственен Соболевскому. Но Соболевский был сдержан, внешне холоден — его страсть глубоко пряталась под маской равнодушия, вкрадчивой, кошачьей лени и самообладания. Яровой же весь взволнован, вздыблен, яростен, нетерпим, почти безумен.

Мне вспоминается шекспировский Петруччио из «Укрощения строптивой» с его необыкновенной жизнерадостностью, {272} великолепным размахом мечтании, поэтической приподнятостью. А рядом — инженер Тигран из одноименной пьесы Ф. Готьяна.

Мордвинов создал характеры совершенно непохожие по психологическому складу, его герои были разного возраста и разного времени, но одинаково цельные, крупные, волевые.

Каким обаянием, какой заразительной нежностью, юмором и живостью наделил Мордвинов Тиграна! Конечно, это он сам — это его, мордвиновская нежность, его буйный гнев, когда он встречается с неодолимой тупостью и глупостью, его яростное отчаяние, когда он понимает, что бессилен спасти, удержать уходящую из жизни любимую жену. Это его наивный, почти детский, захлебывающийся от восторга юмор. И, конечно же, ему, Мордвинову, принадлежала вдруг возникшая тишина и мудрость, когда Тигран стоял один на один, лицом к лицу с природой. Но в то же время все это было взято в том необычном ракурсе, в той чрезмерной степени напряжения, которые Мордвинову почудились в Тигране. И так всегда, в каждой роли — это он сам со своими свойствами, но развитыми или погашенными. Органично, по-своему, всем существом играл Мордвинов каждую роль, искал себя в роли — и роль в себе.

При всем многообразии образов, созданных Мордвиновым, они поражали одним свойством — художественной законченностью при минимуме внешних эффектов, артистической смелостью внутреннего перевоплощения. В каждой следующей роли Мордвинов умел отказаться от уже найденного. С годами расширялся диапазон психологического мастерства актера, все отчетливее вырисовывалась внутренняя тема творчества, роднившая самых разных его героев.

В самом общем смысле то была тема человеческой красоты, оптимистическая тема великих сил, заключенных в душе человека, природного его благородства и жизнелюбия, свойственных ему романтических мечтаний и активного стремления к их осуществлению. То была поэтическая тема духовного максимализма, единства человека с окружающей природой, частью которой он является, в которой черпает силы, находит поддержку и помощь в реализации самых фантастических, несбыточных, казалось бы, планов.

Мордвинов развивал эту тему в образах комедийных и драматических и делал это органично, естественно, ибо {273} основной мотив творчества рождался в глубинах его натуры, лежал в самой основе его человеческой личности, возникал в его особом поэтическом видении мира. Человек огромного обаяния и щедрой души, неутомимый путешественник, исколесивший буквально всю страну, страстный рыбак, умевший слушать шум реки, понимавший голоса леса, способный видеть в природе то, что далеко не всякому дано в ней увидеть, Мордвинов в самом себе нес главную тему своего творчества. Он был ее идеальным воплощением. Он хотел «выйти на сцену, обнять зрительный зал и смеяться с ним и плакать» (пришло время вспомнить эти слова). Этим ощущением и жили и покоряли зал его трагические и комические герои.

Мордвинов сумел сделать своего Петруччио человеком языческого вкуса к жизни, опоэтизировал его предприимчивость и энергию, открыл в нем животворное творческое начало, воспел радость существования на земле. Ту же самую тему, но только в ироническом ключе, он развил в кавалере ди Рипафратта.

Героем гольдониевской «Трактирщицы» Мордвинов любовался, но и высмеивал его. То была сама непосредственность, само жизнелюбие, само веселье. Мордвиновский Кавалер хохотал во все горло, ел грозди винограда прямо с куста, с чувством собственного превосходства издевался над влюбленными мужчинами — этот глуповатый, но обаятельный добрый малый наслаждался жизнью, упивался ею. А когда любовная гроза разразилась и над его воинственно лохматой и буйной головой — какие противоречивые чувства забушевали в нем! Ярость сменялась мольбами — Кавалер, по удачному выражению Г. Бояджиева, «то свирепел, как бык, то ворковал, как голубь». И буффонные преувеличения, резкие — хочется сказать «масляные» — краски, избранные на этот раз актером, воспринимались зрителем как правдивые проявления цельной, яркой, но примитивной натуры Кавалера.

Передо мной проходят, толпясь, споря друг с другом, герои Мордвинова, такие непохожие, что поражаешься, внимательно и придирчиво оглядывая их сегодня, сколько же разнообразия, богатства было заключено в Мордвинове, какая наблюдательность, какое мастерство были ему свойственны.

И вот что интересно: Мордвинов был романтиком, но как же уютно и легко он чувствовал себя в комедии, словно предохранявшей его трагические создания от напыщенной величавости и высокопарности. Рядом с Лиром {274} в его творчестве возникает Петруччио, рядом с Отелло — кавалер ди Рипафратта, рядом с Арбениным — Мурзавецкий. Всякий раз Мордвинов искал самое острое, предельное выражение трагической и комической стихий.

Мне вспоминается, с каким озорством и выдумкой высмеял Мордвинов своего Аполлона Мурзавецкого. В гриме каждая черта была заострена до карикатурности, а физиономия в целом казалась почти застывшей сатирической маской. Но Мордвинов сумел изнутри оправдать гротескный грим персонажа — с присущим ему максимализмом и глубокой насыщенностью красок он раскрыл в жизни героя, в его поведении те самые качества, которые отразились на физиономии.

Всю жизнь Мордвинов стремился, как он сам любил говорить, к «выисканной», очищенной от случайностей форме. Актер многое отбрасывал из того, что было уже им найдено, ибо верил, что «найденное выявится в новом качестве и, конечно, никуда не уйдет». Он говорил: «Хочу сыграть не приблизительно похожее, но единственное, самое верное, долго искомое». И добивался этого в каждой роли.

Мордвинов не был актером озарения, мгновенно входившим в образ; он не мог бы поразить стороннего наблюдателя легкостью и самопроизвольностью течения творческого процесса. Все, чего добился в искусстве Николай Дмитриевич, пришло к нему в результате ни на минуту не прекращавшейся работы над собой. Но то были не вымученные, опустошающие искания, а вдохновенные, окрыляющие поиски, в которых мужал талант актера.

Сколько было несправедливого, конъюнктурного в оценке достигнутого Мордвиновым. Мне трудно быть объективным, я не отделяю себя от тех, с кем тружусь в театре, и, по чести говоря, все недостатки актеров переживаю как собственные. Иногда я не могу смотреть свои спектакли потому, что недоволен собой, тем, что не сумел чего-то добиться, помочь актеру выявить его достоинства, одолеть недостатки.

Случалось, что Мордвинов терял себя, как бы помимо своей воли обращался к давно забытым приемам, впадал в преувеличения, начинал «петь». Его прекрасный голос, отточенная дикция, выразительная пластика вдруг оборачивались нарочитостью, эффектной позой. Но разве есть хоть один безгрешный актер на земле?

«Проще, легче, выше, веселее» — так учил нас Станиславский. «Проще, легче» — будто мимо этих советов {275} подчас шел в своей работе Мордвинов, — сразу к «выше», сразу к «веселее». Вспомним его взлеты: Арбенин, Отелло, Лир; вспомним неистово заразительное веселье кавалера ди Рипафратта или Тиграна; вспомним, наконец, Забродина из пьесы И. Штока «Ленинградский проспект», в котором переплелось высокое и веселое. Подчас он как бы перешагивал простое и легкое. Это объяснялось его яростным стремлением к пределу, к преодолению трудностей и порождалось неистощимым упорством в титанической борьбе за одоление высот.

Но все удары по Мордвинову я воспринимал как удары по себе. А он не всегда догадывался об этом. Мне бывало бесконечно больно, когда в иные минуты я видел, чувствовал, догадывался, что Николай Дмитриевич думает иначе, подозревает, что я покидаю его в трудную минуту, что все лучшее в нем я приписываю себе.

Нет, нет и нет!

Мне не пристало лицемерить и утверждать, что я ничего не значил в биографии Мордвинова, — все мы не одиночки и обязаны в главном своим учителям и воспитателям, предшественникам и сверстникам. Но сегодня я хочу, чтобы все знали: лучшее в Мордвинове — это его собственное, добытое одержимостью, бессонными ночами, потом, трудом, вдохновением.

Не только актеры, но и весь коллектив театра уважал Мордвинова особым уважением — как большого артиста, для которого сцена и пребывание на ней священны. Одним присутствием на репетиции Мордвинов заставлял партнеров подтянуться, найти творческое самочувствие, целиком отдаться творчеству, ибо сам он был человеком, одержимым искусством, борцом против лени и застоя. При нем стихал закулисный шепот, рабочие сцены священнодействовали — все становилось праздничным, высоким, таким, каким и должно быть в настоящем театре.

Боялись ли его товарищи по работе? Нет, не боялись, скорей стыдились: он пристально смотрел на проштрафившегося своими строгими глазами — смотрел молча, но в этом молчании было осуждение. А в кругу друзей, на какой-нибудь вечеринке, он бывал заразительно и безудержно веселым, что называется, «свойским». То, что иными принималось за зазнайство, было торжественностью его отношения к театру. А в дружеских встречах он представал во всей щедрости своего таланта, кипучей жизнерадостности, народного жизнелюбия, ликующей поэтической энергии, любви к новому.

{276} Я знаю мало художников сцены, которые были бы в меньшей степени консерваторами в творчестве, чем Мордвинов. Актер дважды сыграл Отелло, трижды (в кино, а потом на сцене театра) возвращался к образу лермонтовского Арбенина. И каждый раз он смело шел на эксперимент, находил в самом себе и в своем герое новые и новые возможности, открывал новые глубины.

Мало кто знает, что всю жизнь Мордвинов вел дневник и записывал в него то, что волновало его в жизни, в искусстве. Мало кто знает, что признанный мастер сцены с добросовестностью ученика заносил в блокнот все, что могло помочь ему в работе, приблизить к очередной творческой вершине. Наконец, немногие из тех, кто видел его трагических героев, догадывались, что у Мордвинова был лирический тенор: для того чтобы сыграть трагические роли, актер сделал почти невозможное — придал голосу баритональный оттенок, заставил прозвучать в нем строгую драматическую интонацию.

Как-то Мордвинов сказал: «Актер одновременно и творец и материал, из которого он создает свое творение, и это предполагает большой и пристальный разносторонний труд. Не зря Горький, великий труженик, называл труд талантом». Он прекрасно выразил в этих словах самую сущность своего дарования, в котором труд был неразрывен с талантом. Вот почему так исчерпывающе ярко звучала в искусстве актера его творческая тема. Она рождалась в глубинах душевного мира Мордвинова и беспрепятственно (ибо ей на службу была поставлена вся отточенная, одушевленная страстями и раздумьями техника актера) раскрывалась им в формах монументальных, запоминающихся раз и навсегда.

Все, что было свойственно исполнительской манере Мордвинова — яркая скульптурная пластика, отшлифованность интонаций, особая музыкальность, красочность речи, — все это рождалось содержанием его искусства. Этого в особенности потребовали такие герои Мордвинова, как Отелло, Лир, Арбенин.

Они заключали в себе бурный мир чувств и мыслей, были средоточием страстей, созвучных стихиям шекспировских трагедий, и эти страсти как бы укрупнялись в борьбе мордвиновских героев со злом. Масштаб образов определялся в огромной степени вкусом актера к роли, к слову, к жесту, к самому пребыванию на сцене, когда происходило полное слияние воображаемого и реального существования, когда актер ощущал себя центром спектакля. {277} Но не менее существенно и то, что Мордвинов накапливал в себе те внутренние силы, которые давали ему возможность по-настоящему зазвучать со сцены.

С пронзительной ясностью слышалась в его Отелло тоска по чистоте и справедливости — в этом образе Мордвинов раскрыл трагедию утраты идеала, гибели внутренней гармонии. Боль и мука окрашивали слова Отелло, в которые актер вкладывал всю силу своего темперамента, которые делал как бы лейтмотивом образа: «Как жаль, Яго, как жаль!» И становилось понятным, почему этот Отелло убивает Дездемону — мордвиновский герой восстанавливал «распавшуюся связь времен», карал предательство, ценой нечеловеческих страданий творил справедливый суд. А когда он, узнав о невиновности Дездемоны, закалывал себя и умирал у ее ног, — то было торжество справедливости, то была нравственная победа Отелло.

Светлую тему победившей человечности Мордвинов сумел раскрыть и обратившись к самому, быть может, трагическому образу шекспировской драматургии — к королю Лиру. Мордвинов начинал с обвинения героя, утратившего связь с реальным миром, живущего иллюзией своего величия и исключительности. А затем с глаз его Лира начинала спадать пелена ложных представлений о действительности, о самом себе. В Лире Мордвинов сыграл просветленную трагедию человека, встретившегося с жестокой правдой о мире, — трагедию, в которой торжествовала мудрость, оплаченная ценой страданий.

Тема поисков идеала и правды прозвучала и в необыкновенно сложном в трактовке Мордвинова образе лермонтовского Арбенина. Имя Лермонтова, его поэзия пронизывают всю творческую жизнь Мордвинова. Вслед за «Демоном» и «Мцыри», которые Николай Дмитриевич читал с эстрады, пришла в творчество Мордвинова и драма «Маскарад».

В мордвиновском Арбенине главным была самобытность чувства, его свобода. Сущность этого Арбенина — пламенная страсть; он говорит: «… я рожден с душой кипучею, как лава». Эта страсть сродни шекспировским стихиям — ее нельзя отвести, она бушует, она готова к разрушению.

Мордвиновский Арбенин — эгоист и игрок, он совершает страшное злодеяние. Но в то же время это человек с огромным талантом, с чудовищной требовательностью к жизни, к окружающим, с обостренным чувством художника. И мысли этого Арбенина — не мысли холодного резонера, {278} а раздумья, способные перевернуть душу человека, хотя все богатство его души замкнуто выдержкой и светской дисциплиной даже тогда, когда Арбенин разговаривает в последний раз с Ниной, когда ему нестерпимо больно.

Мордвинов «воспитывал» в себе эти качества, постигал психологическую структуру образа в действии. Он становился Арбениным, и было ясно: этот человек, живущий в мире чувств, образов, которыми насыщено его сознание, сжигает сам себя. Мордвинов стремился, чтобы все было сосредоточено в его глазах: ведь именно по глазам Арбенина угадывала Нина неизбежность своей смерти. В глазах Мордвинова жила какая-то поистине демоническая сила, лермонтовская мрачная язвительность, романтическая страсть.

Арбенин Мордвинова был одновременно фигурой величественной и трагической. Человек сильный, свободный от предрассудков, ненавидящий и презирающий «светскую чернь», человек, противостоящий обществу, он жил в мире «самолюбивых дум и ледяных страстей», был обречен на одиночество, ибо, подобно Демону, становился носителем зла и разрушения.

Протестующее, бунтарское начало раскрывалось актером вместе с неуклонным изнеможением гордого ума, о котором говорит злой гений лермонтовского героя — Неизвестный. В игре Мордвинова прозвучал призыв к человечности, тоска по недостижимому счастью, в то же время он показал эгоизм героя, раскрыл обреченность восстания индивидуалиста против общества, живущего по законам зла. Тень и свет, проблески веры и горечь безверия, порывы вдохновения и испепеляющего героя отчаяния — все это было сплавлено воедино могучим мордвиновским талантом.

Я говорю о Мордвинове как режиссер, который практически был связан с ним многие годы жизни. Вот почему я узнавал, скажем, в Арбенине черты Дика Даджена из «Ученика дьявола» и догадывался, что руки этого барина впервые стали возникать у парня-волжанина в дни его работы над Пердиканом из комедии Мюссе, а потом — над Соболевским.

Но это не значит, что зрелые работы Мордвинова были лишь развитием юношеских, студийных достижений. Повзрослев, артист приобрел такие качества, о которых только мог мечтать в дни юности. Однако природа этих качеств отчетливо сказалась уже в первых студийных {279} ролях. И вот теперь, когда прошли передо мной образы, созданные Николаем Дмитриевичем Мордвиновым, когда я попытался как бы заново увидеть, почувствовать то, что отличало искусство этого актера, я с необыкновенной остротой ощущаю, насколько стойкими и последовательными были творческие убеждения моего друга и соратника.

Мордвинов не был всеяден. Он всегда знал, чего хочет, к чему стремится. Помню, как отказался он от роли Николая Глуховцева из пьесы Леонида Андреева «Дни нашей жизни», от роли чеховского Иванова. Почему? Потому, что не увидел в этих героях возможности рассказать зрителю о том, как прекрасен мир, исполненный самых разных и в том числе трагических страстей, как прекрасен человек, живущий в этом мире и его преобразовывающий, ощущающий свою связь с природой.

Любовь к природе объясняет стихийность дарования Мордвинова, которая захлестывала его подчас, ослепляла, но и вдохновляла.

Русское, народное — об этом необходимо помнить, чтобы глубоко вглядеться в творчество Мордвинова, в образ этого художника. Думаю, через песню, через поэзию, через природу понимал и чувствовал Мордвинов Родину и русского человека.

Мордвинов любил Толстого и Шолохова, Репина, Малявина и Врубеля. Любил русское искусство, которое вселяет в сердце радость и веру в то, что «человек все может сделать», если воспользоваться словами одного из любимых героев Мордвинова — Тиграна. Он верно служил этому искусству.

Вот почему Мордвинов так увлеченно играл в годы войны роль генерала Огнева («Фронт» А. Корнейчука) — он увидел в этом герое творческую личность, сильный интеллект, свободный и смелый; вот почему так полюбились людям его колючий, но яростно честный академик Верейский («Закон чести» А. Штейна), подпольщик Баграм и инженер Тигран. Вот почему так радостно встречаем мы лучшего из киногероев Мордвинова — легендарного комбрига Котовокого, «сказочно красивого, по-сегодняшнему живого», как говорил о нем сам Мордвинов.

Трагически рано оборвавшаяся артистическая жизнь Мордвинова завершилась созданием образа необыкновенной силы — Василия Забродина из пьесы И. Штока «Ленинградский проспект», нашего современника, рабочего-труженика, истинного партийца.

{280} Сам Мордвинов так определил живую душу своего творчества: «Народ желает видеть в своем герое то лучшее, что он — народ — о себе знает».

Это «лучшее» в народе Мордвинов всегда знал и стремился раскрыть в своем искусстве. Это «лучшее» он находил в самом себе, ибо был артистом русским, народным в высоком, первоначальном, обязывающем и прекрасном смысле этого слова.

Мордвинов был фанатично предан делу, которому служил. Да, он именно служил театру — с огромной ответственностью, с большой стойкостью, непоказной, постоянной, не поддающейся соблазнам и проверенной тяжкими испытаниями.

Мордвинов ушел от нас духовно молодым. Вспоминаю, как ученически послушно, доверчиво и до опьянения увлеченно работал он — как бы совсем заново — над последним вариантом «Маскарада». Работа, работа, работа — а силы явно убывали. Нам, его товарищам, не очень верилось, что этот могучий организм серьезно подточен, излишней мнительностью казались жалобы Николая Дмитриевича на недомогание. А он задыхался. Задыхался и подчас с трудом доигрывал спектакль…

Теперь мы знаем — это не была мнительность. И жалобы Мордвинова были лишь данью преодолеваемой болезни — он продолжал выступать на сцене, рассчитывая побороть недуг. И в этом тоже в полную силу проявлялся богатырский характер Мордвинова, его презрение к слабости, утверждение воли к жизни.

Мордвинов ушел от нас — и как оценить то, что потеряли мы, лишившись Мордвинова? Не просто одним человеком, одним актером стало меньше — от нас ушел удивительный, редкий, кристальный человек и с ним что-то остро ощутимое, значительное, прекрасное, может быть, в чем-то не до конца разгаданное, но бесконечно драгоценное.

Он был одним из первых среди нас и таким оставался до конца дней своих. Несокрушимой силой и верой, стойкостью и рыцарской преданностью искусству он утверждал высокую миссию театра, утверждал жизнь в ее неисчерпаемости и красоте, веру в завтрашний день театра. Он умножал силы каждого, кто был рядом с ним, кто объединялся с ним такой же верой в дело, доверием товарищу по театру, а главное — своей мечтой о театре и верой в то, что мечта эта чиста и непреложна.

Мордвинов ушел от нас, полный неосуществленных {281} замыслов. Но его руки обнимали мир, его слова обращены были к людям, собравшимся в театре во имя единения.

Теперь мы знаем — это проверено временем — он останется с нами в строю, на передовой линии борьбы советского театра за свое историческое достоинство, за обязательство быть театром, вторгающимся в жизнь, вдохновляющим, сверкающим. Память о Мордвинове — не тоска о нем и не боль, а ответственность, обязывающая нас бороться с обывательщиной, суетой, завистью.

Казалось бы, я много написал, но все же чего-то существенного не сумел выразить — самого важного для понимания, что же такое был Мордвинов, так, кажется, и не сказал. Есть такая игра — загадывают человека. Скажем: если он птица — то какая? Если пейзаж — то какой?

С кем же тогда сравнить Мордвинова?

Орел? Да, орел, конечно. А пейзаж? Вот тут труднее — то ли это бескрайние российские леса, долины, то ли лермонтовские дикие кавказские ущелья? Орлом — степным ли, горным ли, но обязательно с головой гордого Демона — величаво парил в своих мечтах над миром Николай Мордвинов. И как рассказать о нем, единственном, как передать чувства благодарности и восхищения, которые вызывает память о нем?

# **{282}** Марецкая

Когда я думаю о Вере Петровне Марецкой, о В. П., как мы все зовем ее в театре, меня наполняет чувство ни с чем не сравнимой благодарности. Я восхищаюсь этим человеком, этой актрисой, и в жизни своей и в искусстве бесконечно талантливой, душевно щедрой. Всю свою энергию, доброту, все свои силы она безраздельно отдает тому делу, в которое однажды поверила.

Среди всех тех замечательных художников, с кем меня свела судьба, кто трудился со мной рядом на протяжении десятилетий, еще со времен студии, Марецкая всегда была самым верным другом, самым стойким строителем театра, его душой. Марецкая всегда стояла и стоит на страже достоинства его искусства не только своим талантом, но и неуемной добротой и энергией, проницательной мудростью, почти неистовой, гневной требовательностью, неиссякаемым жизнеутверждающим юмором.

Я думаю, каждый, кто знает Веру Петровну, встречался с ней в работе, дружил с ней, а может быть, и не дружил, легко может вспомнить ее готовность прийти на помощь товарищу, умение забыть себя и отдать все силы делу. Сколько раз в трудные минуты помогал мне ее трезвый практический ум, который дочь Марецкой Маша назвала однажды «крестьянским», вернее, не просто ум, а народная мудрость, определяющая основу и суть творчества Марецкой. Как часто мне становилось легче и уверенней рядом с ней, живущей весело, озорно, от ее острого словца, от неожиданной комической выходки. Юмор, это великолепное свойство, без которого творчество неполноценно, в высокой степени присущ Вере Петровне! И эта доброта, трезвость, юмор уживаются в ней органично, исключая начисто возможность лицемерия, ханжества, высокомерия, и сливаются в том, что составляет сердцевину ее личности, я бы сказал — народную основу ее характера, искусства, простоты.

Марецкая проста высокой, народной простотой при всей многогранности таланта, при всей сложности характера. Это простота, которая таит в себе глубокое проникновение в человека, острое понимание жизни, душевное благородство. Она, кажется, постигает все — достаточно {283} познакомиться с теми диаметрально противоположными характерами разных судеб, стран и эпох, которые актриса сыграла. Меня всегда поражает ее художественная чуткость и абсолютное ощущение времени: она знает, что и как сказать зрителю сегодня, чтобы зритель увлекся. И сама она умеет увлекаться до фанатичного самозабвения, до непостижимо простодушной радости — радости открытия нового.

Простота Марецкой — это ее великий природный дар. Она вместе с тем раскрывает органичную верность актрисы драгоценным традициям русской сцены, той правде и духовности, которыми всегда отличалось русское искусство. А крепкая вера в человека, жизнелюбие, дающее о себе знать, пожалуй, во всем, что создано актрисой в театре и кино, — черты, воспитанные в Марецкой нашей эпохой, — позволили этой простой подмосковной девчонке вырасти в большого, мудрого художника, дали ей огромную власть над зрителями, сделали ее артисткой подлинно народной.

Помню первое появление Марецкой в школе Студии имени Е. Б. Вахтангова. Она пришла на экзамен в группе необычайно одаренной молодежи, среди которой были Алексей Грибов, Ангелина Степанова, Анна Алексеева («премьерша» Студии Завадского), Вера Балюна. Марецкая произвела на всех нас впечатление неожиданное и сложное: эта девчонка-подросток, с космами рыжеватых волос, прочитала басню Крылова «Две собаки» очень своеобразно и смешно, совершенно естественно переходя от певучего голоска Жучки к басовитым раскатам голоса Барбоса, сохраняя предельную искренность в каждой лукавой интонации своей московской речи. А потом — «Пир во время чумы». И на первой же строчке ошиблась, смутилась, растерянно умолкла. И вдруг — неистовый «Ветер» Эмиля Верхарна с его трагическим порывом и мрачной торжественностью, вдруг — горьковская «Песня о Соколе». И все это — с решимостью, с необыкновенным темпераментом.

Комиссия пришла в замешательство: как угадать будущее этой с виду нескладной девочки с явно негероической, почти смешной внешностью, читающей Верхарна и Горького, каково ее будущее амплуа? Пришлось вступиться за Марецкую. А что до амплуа, то и сейчас, через полвека после этой и ей и мне памятной встречи, я не возьмусь его определить: Марецкая — это Марецкая, актриса, существующая вне театральных амплуа.

{284} Очень скоро Марецкая стала любимицей школы. Однако с этой смешливой девчонкой с вечно перемазанными чернилами пальцами было ох как не легко. Марецкая целиком доверялась искусству, но если бы еще при этом она не была такой рассеянной, не опаздывала бы на занятия, репетиции, спектакли! Она начинала готовиться к вечернему спектаклю с раннего утра — и все равно что-нибудь мешало ей вовремя приехать в студию. Уже сыграв такую важную в ее артистическом становлении роль Клеменси в «Битве жизни» по Чарльзу Диккенсу, Марецкая умудрилась однажды, отыграв два акта этого спектакля, забыть (забыть!) о третьем, разгримировалась и ушла из театра… К счастью, недалеко от театра ее встретил кто-то из студийцев удивленным вопросом: почему сегодня так рано кончился спектакль? Марецкая опрометью бросилась назад, ее наспех загримировали и переодели, и спектакль не был сорван.

Марецкую несколько раз строго наказывали, дважды выгоняли из студии, пока наконец она не «взялась за ум» — обойдя все руководство студии, она клятвенно заверила нас, что исправится. Но повторялось другое: Марецкая была да и осталась ужасно смешливой и обладала удивительной способностью смеяться в самые неподходящие моменты. Сколько раз я делал ей замечания, наконец, выгонял! Однажды, провинившаяся и изгнанная вместе со своей приятельницей Верой Балюна, Марецкая раздобыла где-то лестницу, приставила ее к окну комнаты, где я вел занятия, и вдруг на уровне второго этажа возникла ее смущенная физиономия… Упоение театром, страстное желание во что бы то ни стало стать актрисой примиряли меня с этим сорванцом, какими бы рискованными и экстравагантными ни были ее проступки, каким бы неорганизованным ни было ее поведение.

Марецкая трудилась непрестанно. Плохо выговаривает букву «л» — занимается с утра до вечера; готовит пантомимический «киноэтюд» — занимается с вечера до утра. И вот к ней приходят первые удачи — сначала в отрывках из пьес. Лучшей же школьной работой Марецкой стала Клеменси, созданная в спектакле «Битва жизни», поставленном Н. М. Горчаковым.

В этой некрасивой, нескладной, старой то ли служанке, то ли нянюшке, безумно любящей выпестованных ею господских дочек Мери и Грейс, жила безграничная доброта. Она делала образ этой чудаковатой женщины не просто милым, обаятельным, нет — прекрасным. Марецкая {285} приносила на сцену свое ощущение жизни, окрашивала образ Клеменси мягким, пленительным юмором, за которым светились человечность, жертвенность, самозабвенная преданность.

Семнадцатилетняя актриса чудесным образом перевоплотилась в старушку, не имитируя при этом старческую речь и манеры, почти не изменяя гримом лицо. Марецкая познавала искусство полной и правдивой жизни на сцене от имени и в образе своей героини, училась раскрывать внутренний мир персонажа, отдавая ему душу, чувства и мысли, и при этом отыскивать в нем близкие и дорогие ей, Марецкой, черты.

Когда впоследствии Марецкая играла лучшие свои драматические роли в театре и в кино, я узнавал в них Клеменси. Я вспоминал Клеменси и тогда, когда репетировал с ней роль Вари в пьесе Ф. Кнорре «Встреча в темноте», где ее героиня под самым носом у фашистов, ежесекундно рискуя жизнью, спасала раненых советских солдат, и тогда, когда увидел на экране сельскую учительницу Варвару Васильевну. Здесь Вера Петровна, не прибегая к ухищрениям грима, одной только чудодейственной силой таланта заставила нас прожить вместе с ней большую жизнь героини — жизнь, целиком отданную людям.

Я вспоминал материнское, глубоко женское, возвышающее и очищающее душу начало, зародившееся впервые в ее Клеменси, и тогда, когда видел Марецкую в роли Кручининой.

Не в этом ли заключается человеческая сущность Марецкой, основа пронзительной и зовущей к поэтическому восприятию жизни человечности ее искусства? И не случайно ли, что Марецкая, прекрасная комедийная актриса, вероятно, одна из лучших в советском театре, с первых шагов в искусстве так потянулась к героике, к драматизму, которые помогли ей правдиво и волнующе раскрыть образ женщины, вызвать сочувствие к ней и восхищение ею. Это тяготение Марецкой к искусству драматического напряжения и огромной правды было поддержано встречей с Ф. И. Шаляпиным, ставшей одним из решающих событий в артистической жизни Веры Петровны.

Однажды после спектакля «Принцесса Турандот», где Марецкая играла одного из цанни, по студии пронесся слух, что в Голубом фойе актеров ждет Федор Иванович Шаляпин: посмотрев работу вахтанговцев, он хочет повидаться с участниками постановки. Наскоро разгримировавшись, {286} Марецкая как на крыльях полетела в Голубое фойе Студии, прозванное так за цвет стен и обивки мебели. Посреди зала в кресле сидел Шаляпин и, поджидая участников спектакля, разговаривал с кем-то из студийцев. Народ понемногу собирался, наступила тишина. И вдруг, не изменив позы, ни к кому как будто не обращаясь, Шаляпин задумчиво произнес:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

И в тот же момент, когда тишину зала нарушил шаляпинский голос, на глазах у замершей на подоконнике Марецкой произошло чудо: она увидела втиснувшуюся в кресло величественную и мрачную фигуру терзаемого злой завистью, мучимого демоном сомнения Сальери:

 … ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные.

Слова лились, Шаляпин по-прежнему не двигался, и невозможно было оторваться от его лица, от его сверкающих глаз. Шаляпин был Сальери — каждый, кто слушал, кто смотрел сейчас на него, ни на секунду не мог в этом усомниться, — был трагичнейшим из героев пушкинских «маленьких трагедий». А потом появился Моцарт — и какой Моцарт!

Юная Марецкая была потрясена: она впервые встретилась с искусством высокого трагедийного звучания, поняла, что такое органическое существование в роли, подлинное перевоплощение. Этот урок она запомнила на всю жизнь: он отзовется во всем искусстве актрисы, особенно в ее драматических ролях.

Шел 1924 год. Я все чаще мечтал о своем театре, о своей студии, потому что все решительнее приходил к выводу, что сложная проблема обновления театрального искусства, создания нового театра есть в первую очередь проблема нового художественного воспитания актеров. В 1925 году, уже перейдя в Художественный театр, я организовал так называемые Частные курсы Ю. А. Завадского, которые вскоре получили название Студии Завадского, а еще позднее превратились в Театр-студию под руководством Ю. А. Завадского. Сюда, вместе с другими поверившими мне, пошедшими вслед за мной в неведомое энтузиастами, пришла Марецкая — создавать новый, {287} молодой, экспериментальный театр. Нам было тогда все по силам, казалось, что начатое дело пойдет легко и просто. Как мы ошибались! Но мы были молоды, жили весело, творили в меру отпущенного нам таланта и работали не покладая рук.

Марецкая, как и ее товарищи, где-то работала, чтобы внести в студию деньги, необходимые для оплаты помещения; она мыла полы в студии, шила, перетаскивала декорации — и занималась, готовила роли, играла. Она жила в мире, поглощавшем ее без остатка, и так радостно, так от всего сердца, как могла, пожалуй, только она.

На одно из представлений водевиля Павла Антокольского «Заколдованный ром» Марецкая пригласила своего отца.

Дочка весело изображала на сцене девочку-негритянку Чипикарапи, задорно распевала забавные куплеты:

Чипикарапи любит ром.
Нет, — белый будет драться.
Сказал мне строго-строго он,
Что надо мне стараться.

А папа сидел в зале и… плакал. После спектакля, утирая слезы, отец сказал дочери: «Верочка, ты — лучше всех». В этом эпизоде есть что-то настоящее, непринужденное, что-то от самой Марецкой — чистота, искренность, доброта.

Студия колесила по Москве, перебиралась из подвала в подвал, из помещения бывшего ателье на Собачьей площадке в здание бывшего Паноптикума на Сретенке, пока наконец не осела в подвальчике одного из домов в Головиной переулке. К тому времени Марецкая уже выступила в роли Розетты в комедии А. Мюссе «Любовью не шутят», сыграла характерную роль пожилой мадам Соковниной в инсценировке рассказа Б. Лавренева «Простая вещь». Но первую славу актрисе в Студии Завадского принесли острохарактерные комедийные роли, заставившие критиков решительно причислить Веру Петровну к актерам столь популярной в те времена эксцентрической школы. И, прямо скажу, у них было для этого немало оснований.

Одной из первых таких работ Марецкой была Шнютхен в пьесе В. Газенклевера «Компас, или Деловой человек». Вера Петровна выступила в роли одной из множества женщин, обманутых авантюристом Мёбиусом. На каждом спектакле Марецкая искала для своей героини новый {288} внешний облик, новый грим — каждый раз с редкой силой она рисовала страшный образ мещанки, омерзительной в своей плотоядной жажде мужчины. В этой роли стихией Марецкой был гротеск: все было утрировано в ее Шнютхен и приведено в согласие с общим сатирическим замыслом спектакля. Но даже сквозь отвратительное сластолюбие Шнютхен нет‑нет да и пробивалось личное обаяние актрисы, делавшее ее героиню заразительно смешной. Марецкая *играла* Шнютхен — увлеченно, с упоением. Точно так же она чувствовала себя в роли Карины в спектакле «Мое!» по пьесе Бена Джонсона «Вольпоне».

С этой старинной комедией, обработанной сначала Стефаном Цвейгом, затем Жюлем Роменом и сверх того переделанной для нас Германом Вечорой, мы хотели поступить так же, как Вахтангов поступил с пьесой Карло Гоцци «Принцесса Турандот», то есть сделать пьесу поводом для сочинения спектакля. Я решал спектакль как представление яркое, почти балаганное, ритмами и костюмами своими близкое нашей эпохе (от акта к акту это «осовременивание» нарастало); поэтические вставки — «отсебятины» — написал для нас Эдуард Багрицкий; веселую, озорную, острую музыку — Виссарион Шебалин; выдумки же, проявленной в оформлении спектакля художником Сергеем Исаковым, хватило бы по меньшей мере на десяток комедийных представлений.

Марецкая, выступавшая в этом спектакле вместе с Осипом Абдуловым, Ростиславом Пляттом, ставшими на долгие годы ее партнерами, играла куртизанку Карину самозабвенно. Она до такой степени забывала себя, ощущала себя подхваченной и унесенной театральной стихией, что однажды, на гастролях в Киеве, в пылу «сражения» со своей соперницей, наступив на кем-то разбитый стеклянный графин и глубоко порезав ногу, ничего не заметила, успешно дала взбучку противнице и как ни в чем не бывало умчалась за кулисы… обливаясь кровью. Там она и упала в обморок.

Вспоминая сегодня этот причудливый, веселый, насквозь игровой спектакль, жестоко проработанный в то время критикой за формализм, я думаю, что его жизнерадостную, озорную настроенность, быть может, ярче и непосредственнее других выразила Вера Марецкая. Но настоящей победой Марецкой, после которой ее имя приобрело необычайную популярность в Москве, стала роль Глафиры в комедии А. Н. Островского «Волки и овцы».

Я не буду говорить о спектакле в целом, тон которому {289} задавали Мурзавецкий — Мордвинов, Лыняев — Абдулов и Марецкая. Скажу только, что его атмосферу создавали оркестровая раковина (художником спектакля был И. С. Федотов), на фоне которой шло действие, музыкальное сопровождение, которое встречало и провожало каждого героя спектакля. «Лейтмотивом» Глафиры — Марецкой, этой девушки-приживалки, обряженной в черную скуфью и монашеский платок, чинно складывавшей руки на груди и потуплявшей взор, был… канкан.

Марецкая играла безродную плебейку, которая своим умом, хитростью, жаждой жизни и наслаждений, тонким расчетом и ни с чем не считающейся смелостью прокладывает себе дорогу к богатству. Она живет по пословице «с волками жить — по-волчьи выть», притворяется то такой, то этакой в угоду окружающим и к своей выгоде и в то же время получает от этой игры удовольствие, по-своему издевается над ними, богатыми и недалекими. Где уж им с ней тягаться! И вот уже Глафира визжит: «Ах, ах, вы меня загубили!» — и повисает на шее остолбеневшего байбака Лыняева; вот разодетая в пух и прах, резкая и надменная мадам Лыняева Марецкой готовится сделать следующий шаг своей карьеры — завоевать Париж!

Глафира Марецкой была неотразимо обаятельна: актриса не только осуждала (особенно в последней сцене) свою героиню, но и подошла к ней с сочувствием; не только показала тоску по «блестящей жизни», стремление стать «светской львицей», но дала образ в становлении, провела Глафиру от относительной неуверенности первого появления к дерзким, издевательским интонациям финала. В старой рецензии газеты «Правда» на наш спектакль есть такие слова: «Марецкая показывает… игру хищнических инстинктов, но в то же время сквозь эту игру пробиваются элементы лирики. Эта лирика, естественно, подкупает зрителя, будит в нем сочувствие к Глафире, молодое чувство которой коверкает и калечит среда».

Марецкая по-своему увидела героиню Островского, раскрыв в ней самое главное и вместе с тем точно определив роль этого образа в развитии событий комедии, в судьбах людей, о которых рассказал драматург. В Глафире с необыкновенной яркостью проявилась удивительная интуиция Марецкой в понимании автора, его замысла и стиля, присущие ей юмор, изящество, темперамент, женственность, внутренняя подвижность, ум и совсем поразительное у этой почти девочки врожденное чувство формы.

{290} Сама того не ожидая, Марецкая сделала свою Глафиру центром спектакля, хотя ее трактовка роли возникала в сопоставлении с другими персонажами, в свете общего режиссерского замысла. И все же в самом деле было что-то эксцентрическое, экстравагантное в ее обольстительной Глафире, в чувстве комедийного ритма, которым жила Марецкая в этом спектакле, неизменно удивляя импровизационной свободой, покоряя прелестью, неповторимостью, убедительностью своей жизни на сцене.

Поиски обостренного рисунка, всегда изнутри оправданного, чувство стиля, помножавшееся на неустанный труд, заразительность, подчинявшая сценическому обаянию ее героинь зрительный зал, не раз помогали Марецкой выйти победительницей при самой рискованной встрече с трудной ролью. Одной из них была роль Бетти Дорланж из комедии Л. Вернея «Школа неплательщиков».

Марецкой предстояло на этот раз сыграть блестящую парижскую куртизанку, причем подать образ сразу, не разворачивая его во времени. От актрисы требовалось в крохотной сценке проявить мастерство чеканной деталировки, выразительность карикатуриста-импровизатора. Помню, как мы с Марецкой работали над формой рук Бетти, искали ее фигуру и осанку, изобретали муфту, прическу с лихой эгреткой, черное, сужающееся книзу платье со шлейфом, как бы заковавшее ее в непробиваемый панцирь стройности и «светского» изящества. Для того чтобы выработать «правильную» походку, Вера Петровна не один час ходила со связанными в щиколотках ногами.

И вот перед ошеломленным, восхищенным зрительным залом появилась очаровательная парижанка — именно парижанка — в сногсшибательном туалете, с манерами кокотки экстракласса. То было существо обворожительное и детски наивное, непосредственно бросавшее в зал фразу: «Не с кем жить!..» Марецкая сыграла прелестную пустоту, обаятельный примитив, милое ничтожество.

Ролью Бетти Дорланж Марецкая как бы завершила галерею образов, принесших ей громкую славу блестящей комедийной, острохарактерной актрисы. После Глафиры, после мадемуазель Дорланж могло показаться, что в комедийном таланте, в ярком комическом обаянии и заключается главная сила актрисы — это как будто подтверждали и роли, к тому времени сыгранные Верой Петровной в фильмах «Закройщик из Торжка», «Дом на Трубной». Надо было очень мало знать Марецкую, или {291} быть предельно нечутким к внутренней теме ее творчества — к теме женщины, женственности, — или не понимать природу ее дарования, чтобы поверить этому поверхностному впечатлению. Через год после Бетти Дорланж, уже в Ростове-на-Дону, Марецкая сыграла роль Любови Яровой, через три года она создала в фильме А. Зархи и И. Хейфица «Член правительства» памятный всем образ советской женщины, строителя новой жизни — Александры Соколовой.

Этот поворот на сто восемьдесят градусов, в результате которого Марецкая возникла как актриса, способная показать зреющие черты нового советского человека, действительно народная, душевно близкая каждому человеку, сидящему в зале, дорогая ему чистотой сердца, неукротимостью воли, беззаветной преданностью родине, народу, — этот поворот намечался постепенно, сначала в «Пробе» В. Герасимовой и М. Колосова, затем в «Нырятине» И. Штока.

В «Пробе» Марецкая сыграла Настю, незаметную и даже, пожалуй, смешную работницу-ткачиху. Но были в этой роли, быть может, и неуклюжие, но идущие от самого сердца героини слова. Когда ее премировали за самоотверженный труд, она произносила «речь», состоявшую всего из двух фраз: «Братцы, спасибо… Я, товарищи, я безусловно умру за эти станки». И этим косноязычным текстом Марецкая сумела выразить нечто огромное, поднимавшее ее героиню на особенную и новую высоту социалистической сознательности, духовности. Казалось, что слова эти возникли в сердце самой Марецкой, как и доброта, как и бесстрашие, которыми наделила она вчерашнюю беспризорницу, завтрашнюю комсомолку Степку из пьесы Штока.

Русский народный характер, лирическая творческая интонация, живой интерес к современнику и современности, такие естественные для Марецкой, занимают в ее искусстве все больше места, придают ему особенное значение. Марецкая идет в своем творчестве к раскрытию больших тем своего времени, к постижению личности человека во всей ее сложности — в классических и в современных пьесах, в кинофильмах.

Следом за Глафирой и Бетти Дорланж, Настей и Степкой Марецкая играет Любовь Яровую. Мы попытались с Верой Петровной проследить становление характера Яровой, которое дает героине право сказать Кошкину: «Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ».

{292} Помню коротко остриженные волосы Любови Яровой — Марецкой (ведь ее героиня только что переболела тифом), строгие глаза, тревожно, с немым вопросом глядящие в мир, сосредоточенность слов и движений. Помню драматическую сцену встречи с мужем, особенно драматическую для Яровой — Марецкой, взыскующей правды, ищущей свое место в борьбе.

А рядом — Лиза из комедии Грибоедова «Горе от ума», крепкая, задорная, смешливая русская девушка, любовно хранящая в памяти родную деревню. Лиза Марецкой жила в спектакле полной жизнью, открыто порицая Софью, презирая Молчалина, сочувствуя слепо влюбленному Чацкому. И не случайно Чацкий, которого играл я, демократичный не только на словах, при встрече с Лизой обнимал ее за плечи как доброго и верного друга.

Быть может, я излишне увлекаюсь описанием ролей Марецкой. Это понятно — в них заключалась и частица моей мысли, моего волнения, труда. Странно другое — столько лет прошло с тех пор, а образы, созданные Верой Петровной, стоят передо мной как живые. Чередуются комедийные и драматические роли, перемежаются озорные, пленительно лукавые и прочувствованно лирические, подчас трагедийные краски, взлет патриотического чувства соседствует с язвительным, сатирическим задором. И везде Марецкая выступает на стороне жизни, света и справедливости.

Так защищала она право быть самой собой, раскрывала внутреннюю незаурядность, душевное богатство в своей незабываемой Катарине. В нашем спектакле «Укрощение строптивой» не было победителя и побежденной. Здесь побеждали свет, радость, любовь и поэзия Шекспира.

Так торжествовала ее юная, неотразимо очаровательная, насмешливая Мирандолина над хороводом знатных поклонников, побивая их юмором, энергией, простонародным лукавством и природной естественностью. Мирандолина Марецкой (вероятно, лучшая Мирандолина советской сцены) была женщиной из народа; она несла в себе победительный темперамент народа, его нравственную силу и неиссякаемое жизнелюбие.

А рядом — одно из самых обаятельных созданий Марецкой: афиногеновская Машенька.

Когда Александр Николаевич Афиногенов прочел свою пьесу коллективу Театра имени Моссовета, она всем очень понравилась. Ну, конечно, профессор Окаемов — это Евсей {293} Осипович Любимов-Ланской, Леонид Борисович — это, должно быть, Ванин, а Машенька…

И тут встает Марецкая и говорит: «Пьеса очень хорошая, но в нашем театре нет актрисы, которая могла бы сыграть эту роль. Кого вы видите в ней?»

Афиногенов тут же ответил: «Вас, Вера Петровна».

Марецкая отказывалась, решительно отнекивалась: ей в ту пору было за тридцать, а Машенька по пьесе совсем ребенок. Договорились, что Машеньку будет репетировать девочка, а Вера Петровна, так и быть, попробует. Неуверенно и робко начала она репетиции: казалось, у нее деревенели ноги, переставали слушаться руки, изменял голос. Я следил за ней и думал: в самом деле, сумеет ли Марецкая преодолеть возрастной барьер, освоить вовсе ей непривычную роль внутренне, внешне? И вдруг увидел в этой неуверенности, скованности, глубоко запрятанном отчаянии Марецкой первую настоящую ноту образа: ведь так Машенька и чувствует себя, неожиданно появившись в неуютной квартире старика деда. И образ начал завязываться.

Я не буду говорить о том, как играла Вера Петровна эту, быть может, лучшую роль своей театральной жизни, параллелью которой в кинематографе стала ее Варвара Мартынова из «Сельской учительницы». Она полностью, без остатка перевоплотилась в образ, раскрыла мир детской, становящейся души, открыла цельную, глубокую, душевно богатую натуру маленькой героини Афиногенова. Изумительное мастерство здесь растворялось в правде бытия, тема рождалась из непередаваемо тонких нюансов жизни — то была тема распрямляющейся души, на глазах возникающей личности со своим добрым, взыскательным и светлым взглядом на мир.

В тот год, когда Марецкая сыграла Машеньку, началась война.

И заблистала сабля в руках героини войны двенадцатого года Надежды Дуровой, упали на пол ее девичьи косы. Актриса держала блестящее лезвие сабли перед собой и прерывающимся от волнения голосом обращалась к зрителям, охваченным тревогой войны: «Вот зеркало женщины в минуту, опасную для родины!» И волнение Марецкой рождало ответное волнение зала, встречный порыв патриотического чувства. В пьесе А. Кочеткова и К. Липскерова «Надежда Дурова», в спектакле, поставленном еще до 22 июня 1941 года и шедшем уже под бомбежкой, искусство Марецкой звучало призывно и мужественно, {294} так же как и в пьесе Ф. Кнорре «Встреча в темноте», где Марецкая показала необыкновенную жизнь обыкновенной советской девушки. Как и в Любови Яровой, как в Машеньке, она играла становление человеческого характера, исследовала человеческую судьбу, охватывая и прошлое этой милой, робкой девушки, и героическое настоящее, и радостное, победное будущее. Марецкую и здесь, мне кажется, интересовала не только патриотическая тема, связанная с образом Вари, укрывающей от фашистов раненых бойцов, но и более широкая тема душевного роста советского человека, красоты добра и благородства.

Тема доброты и человечности была задета Верой Петровной в образе Маши из чеховской «Чайки» (правда, надо оказать, Марецкая не очень жаловала эту героиню, которой, по ее мнению, как раз не хватало душевной силы и стойкости), продолжена в роли Кручининой. В остром современном повороте она прозвучала в образе секретаря райкома Ракитиной из пьесы Н. Вирты «Дали неоглядные».

Марецкая играла женщину равно принципиальную, честную и в том, что касается ее лично, и в том, что касается партии. В последнем действии Ракитина защищала перед секретарем обкома Струковым доброе имя и честные дела Хижнякова, которого она полюбила (этой важной сцены в пьесе Вирты не было, но Вера Петровна, убежденная в том, что Ракитина не может оставить друга в беде, потребовала от драматурга этот эпизод). Струков останавливал ее: мол, у вас тут интерес особый, неудобно вам в это дело вмешиваться…

— А смотреть, как человека уничтожают, по-вашему, удобно? — спрашивала Ракитина — Марецкая.

И в этом вопросе, в этой жгучей интонации, по-моему, раскрывалась вся Марецкая с ее добротой, которая может обернуться суровой взыскательностью, с высоко развитым чувством принципиальности, справедливости, которое заставляет ее идти на помощь тем, кто в ней нуждается, не дожидаясь зова.

А рядом с Ракитиной возникают в те же годы, чуть раньше и чуть позже, образы, продолжившие линию ранних созданий Марецкой — Глафиры и Мирандолины. Это Катрин Лефевр в пьесе В. Сарду и Э. Моро, Мюкелена в «Бунте женщин» Назыма Хикмета и В. Комиссаржевского (по одноименной пьесе К. Сандербю), и, конечно же, госпожа министерша из комедии Б. Нушича.

{295} Спектаклю «Госпожа министерша», поставленному совместно с С. А. Бенкендорфом, мне хотелось придать остросатирическое звучание, решить его в сложном ключе трагифарса, который потребовал от актеров предельной яркости и точности красок, заостренности решений. Б. Оленин (Чеда), О. Абдулов (дядя Баса), Р. Плятт (Нинкович), В. Марецкая (Живка), да и все остальные актеры составили прекрасный ансамбль спектакля.

Марецкая играла без полутонов и недоговоренностей, поражая неожиданными переходами от одной краски к другой; она не боялась преувеличения, фарсовости; как и в первых своих работах, была увлечена игрой, театральной стихией, при этом каждую черточку Живки осмысливая сатирически, укрупняя. Нет, не иссяк за десятилетия молодой задор Марецкой, думал я, вслушиваясь в истошный крик ее министерши: «Отставка! Нет, не будет так! Пойду я туда, ворвусь на их заседание, и, если он подал уже в отставку, я ее разорву!..»

Однажды наш театр гастролировал в Бухаресте. Марецкая была мало занята в репертуаре, и мы решили дать ее творческий вечер — без костюмов, даже без гримов. Совершенно не меняя своей внешности, она сыграла несколько разных ролей. Какой был триумф! Это понятно: Марецкая одарена мощным, многогранным, самобытным талантом; настоящая большая актриса, она в каждой роли остается собой и в то же время неузнаваемо меняется, умеет быть непостижимо разной. Она сыграла множество ролей за свою жизнь, и трудно порой понять, как одна и та же Марецкая была сегодня Бетти Дорланж, а завтра — Любовью Яровой, сегодня — Мирандолиной, а завтра — Машенькой, сегодня — Катариной, а завтра — госпожой министершей.

То, что Марецкая обладает поистине чудесным даром — оставаясь собой, в то же время меняться, находить минимальные, но достаточные средства внешних различий, перерождаться в каждой роли, — по плечу только очень большому мастеру. Это объясняет фразу, слышанную мною когда-то очень давно, на одном, если не ошибаюсь, из обсуждений наших спектаклей зрителями: «Мы не знаем, как эту роль сыграет Марецкая, мы знаем другое: как бы актриса ее ни сыграла — штампа не будет». Это и делает искусство Марецкой особенно привлекательным, неожиданным.

Я рассказываю о Вере Петровне, не соревнуясь с красноречием летописцев-критиков. Мне важно объяснить, {296} что каждый созданный, нет, сочиненный ею образ был ярок, сиял разнообразием и сквозь него, каким бы он ни был, всегда просвечивало личное обаяние актрисы. Мне важно подчеркнуть также необъяснимость рождения такой точной выразительности у Марецкой — в созданных ею образах все угадано, закреплено и развито в работе, отшлифовано трудом, но обязательно *угадано*. И поражало меня, как смогла насквозь русская Марецкая сыграть эту животно плотоядную немку Шнютхен, эту полную изящества француженку Бетти Дорланж.

Константин Сергеевич Станиславский требовал, чтобы тело артиста было натренировано, отзывчиво, чтобы любое внутреннее движение тотчас же обретало точное внешнее выражение — иначе говоря, Станиславский требовал, чтобы каждый актер был характерным. Марецкая — блестящая характерная актриса; в каждой своей роли она всегда находит особое, точное качество, проявляющееся в едва уловимой характерности — в округлости или угловатости движения, во внутреннем ритме, каждый раз обоснованном биографией персонажа, в манере говорить, мыслить, прислушиваться к миру, чувствовать. И Вера Петровна находит это качество в итоге непрестанных и упорных поисков, которые идут неожиданными путями, но всегда на благо роли, на благо спектакля в целом. Именно поэтому репетировать с Марецкой очень интересно.

Правда, эти поиски иногда как бы порабощают актрису — порой ее захлестывают собственный талант, безудержное стремление вперед, юмор, темперамент, легкая, бурная возбудимость. Тут вина ложится и на плечи режиссера, который не сумел вовремя оградить темперамент Марецкой от чрезмерности. Бывало это и в моих спектаклях: роль разрасталась у Марецкой до таких озорных подробностей и преувеличений, что теряла былую прелесть. Так случилось, на мой взгляд, с одной из лучших ее ролей — Мирандолиной.

Этот образ, как я уже сказал, был заряжен удивительным жизнелюбием, молодостью, озорством. Но со временем то ли Марецкой стало скучно, то ли что-то переменилось в ней самой — одним словом, образ вдруг приобрел грубые, вульгарные черты. Я не знал, как справиться с этой болезнью, и предпочел снять спектакль. Так же пришлось снять и «Госпожу министершу», где все основные исполнители — и Марецкая, и Абдулов, и Оленин, и Цейц, — будто сговорившись, старались переиграть друг друга. В результате появился такой переизбыток «находок» (дядя Васа — {297} Абдулов в первых спектаклях крал со стола дорогую сигару, в последующих — бутылку вина, а под конец пытался похитить… фикус вместе с кадкой, в которой он красовался), такой нажим, что никакими средствами остановить перерождение спектакля мне не удавалось.

И все же… все же даже эти примеры показывают, что для Марецкой характерно не «усыхание» образа, а излишняя изобретательность, не «недобор» красок, а «перебор» их. Так же — и в жизни.

Те, кому приходилось встречать Веру Петровну в жизни — например, на отдыхе летом, когда ей привольно, когда она чувствует себя хорошо, — знают, сколько заразительности, жизнерадостности, выдумки, остроумия, озорства исходит от нее. Марецкая сыграла немало ролей, но далеко себя не исчерпала. Мне бесконечно грустно: так сложилась жизнь нашего театра, что в последние годы Марецкая не создала ничего нового. И вот она находит возможность играть несуществующие роли — в жизни, в быту. Она сочиняет причудливые образы, своего рода гротески, живет ими — и оказывается, что мы в ничтожной доле представляем ее сегодняшние возможности. Она уморительно и беззлобно изображает каких-то общих знакомых, не имитируя, но живя в их образах, импровизирует текст. Особенно Вера Петровна любит изображать Раневскую — над ее «показами» заразительнее всех смеется сама наша великолепная Фаина Григорьевна.

Я сказал, что с Марецкой очень интересно работать: я, как режиссер, многому у нее научился. Всякий раз Марецкая как бы забывает все сыгранное, все узнанное прежде. Она начинает с нуля, отбрасывая свое умение и опыт, двигается вперед ощупью, ведет себя как ученица.

Мне вспоминаются в связи с этим наши репетиции «Машеньки», первые спектакли «Встречи в темноте» в театре сада «Эрмитаж». Один довольно известный критик пришел повидаться со мной; ему надоело ждать в кабинете, и он отправился в бельэтаж. По окончании акта он бросился ко мне: где вы взяли эту девочку, которая играет роль Вари? Она, конечно, совсем неопытная, но какая непосредственность, какая правда переживания! Роль Вари, как я уже говорил, репетировала Марецкая…

Марецкая ищет, пробует, не подчиняется указаниям режиссера, но подхватывает их и по-своему развивает. Она любит и умеет терпеливо и долго работать, не останавливается на репетиции и продолжает работу дома, записывает {298} в тетрадку все, что поняла, что приняла в роли, в образе, в спектакле.

Но так как Марецкая очень быстро схватывает образ, понимает, что ей нужно в роли, она часто опережает своих, особенно молодых, партнеров и становится тогда их помощником и другом. Марецкая не может играть одна, она не жалеет ни сил, ни времени на работу с партнером, как будто и того и другого у нее нескончаемо много — гораздо больше, чем у тех, кто ленится, щадит себя. «Ошибайтесь, не бойтесь, — говорит Марецкая молодому партнеру, — я не буду сердиться. Давайте искать вместе». И повторяет, повторяет сцену, возвращая репетиции ее первоначальный смысл — «повторение». Но с Марецкой работать никогда не скучно. Она весело трудится в искусстве даже тогда, когда готовит драматическую роль; ее жизнь не омрачает боязнь дублеров, потому что живет она чувством ответственности за общее дело, в котором не может быть ни первых, ни вторых, ни выигравших, ни проигравших: выиграть должен театр.

Потому-то я и говорю, что трудно найти человека, равного ей по душевной щедрости, поразительной доброте, стойкости: и преданности делу: вся ее жизнь — это постоянная борьба за театр, в который она однажды поверила.

Я не помню случая, чтобы она не выручила театр, отказалась сыграть заменный спектакль — даже если она бывала нездорова. Для Марецкой такое чувство ответственности, такое высокое чувство долга, такая добросовестность подчас стоили дорого. Несколько раз она играла с больным горлом и в результате трижды перенесла операцию на связках. Были периоды, когда ей неделями приходилось молчать — тогда было мучительно больно за Марецкую. А однажды Вера Петровна оказалась на грани подлинной катастрофы.

Это было на гастролях в Риге. У Марецкой болело сердце, и врач прописал ей постельный режим, не разрешил играть. Но выяснилось, что второй исполнительнице роли внезапно сделали незначительную операцию. Вера Петровна всполошилась: «Как же можно выступать на сцене после операции? Я не могу этого допустить, я буду играть сама!..» И целый день она пыталась восстановить свои силы к спектаклю, все пробовала двигаться. А сердце кололо, кололо…

— Вера Петровна, вы не можете играть…

— Я должна…

{299} Кончилось тем, что Марецкая надолго слегла, и мы уехали из Риги, оставив ее одну в местной больнице. Потребовались месяцы, чтобы Марецкая вернулась в строй.

Она удивительно спокойно относится к несправедливости, которая затрагивает ее лично, — даже к хамству. «В конце концов, это факт не моей, а его биографии», — говорит она о своем обидчике. Так же она относится к несправедливой критике: всегда к критикам прислушивается, но спокойствия от критики не теряет. Она всегда думает о деле, о театре.

Мне вспоминается поразительный случай. Один из спектаклей Театра имени Моссовета был выдвинут на Ленинскую премию; в сравнительно большой список его создателей с полной справедливостью внесли и имя Марецкой, которая, в сущности, была инициатором этого спектакля. При предварительном обсуждении в Комитете по Ленинским премиям список был сокращен до минимума, из него выпало и имя Марецкой. Я был страшно взволнован происшедшим и тут же позвонил Вере Петровне. А она спокойно ответила мне: «И ты, Юрий Александрович, можешь из-за этого расстраиваться? Да ведь главное — чтобы театр был отмечен».

И на следующий день Марецкая пришла на очередную репетицию с таким спокойствием, что все, кто чувствовал себя несправедливо обойденным, просто-напросто устыдились своей мелочности… Много ли отыщется примеров такого достоинства, бескорыстия и спокойной мудрости?

Мне всегда кажется, что люди, которые «застревают» в среднем возрасте, теряя непосредственность юности и не приобретая мудрость старости, со временем превращаются в мещан. Марецкая с годами душевно «омолаживается». Она продолжает удивляться жизни, негодовать и восхищаться; секрет ее молодости в том, что она враг скуки, прозы и бездуховности, враг ремесла в искусстве. Я бы назвал Марецкую мудрым ребенком — сочетание, удивительно счастливое для художника сцены. Иной раз мне кажется, что она все та же — рыжеволосая, лохматая, с пальцами, вечно перемазанными чернилами, безалаберная и беззаветно преданная искусству, — какой была в первые дни своего пребывания в театре. Но вот наступает час испытаний, и в ней звучит голос той самой крестьянской трезвости, о которой речь шла выше, голос годами приобретенной мудрости.

{300} Недавно она рассказала о замысле своей новой работы — это должна быть артистка, глубоко и по-своему понимающая жизнь, сознающая, какое именно искусство нужно изголодавшемуся по добру миру.

Добро, огромная любовь к людям наполняют сердце этой чудесной советской актрисы, и она щедро, просто, естественно и даже не сознавая этого дарит свое искусство людям. Поэтому-то ее творчество было всегда созвучно времени и так дорого зрителям, для которых она играет.

Чем же закончить размышления вслух о Вере Петровне Марецкой, с которой так счастливо свела меня судьба? Я просто рассказал то, что знаю о ней, потому что знаю о ней больше других. Я хочу, чтобы те, кто встречается с ней как с актрисой — на сцене или на экране, — и те, кто работает с ней в одном спектакле или на съемках фильма, и те, кто просто знаком с ней, глубже и точнее оценили драгоценные качества этого человека. И еще мне хочется всенародно поблагодарить Марецкую за то, что она такая.

# **{301}** Плятт

Я нахожусь в весьма затруднительном положении: как рассказать о Ростиславе Плятте? Актере, о котором столько написано, рассказано, каждая роль которого широко известна, а колоритная фигура всегда, повсюду и всеми узнается, встречается с доброй и радостной улыбкой?

Как раскрыть образ художника, кинематографические роли которого сделали его сверхпопулярным настолько, что у каждого, пожалуй, при одном упоминании его имени в воображении возникает Плятт, всякий раз свой, особенный, но чаще всего — юмористический, забавный, наделенный смешной милотой или язвительностью, которыми веет и от киногероев Плятта (от холостяка-геолога из «Подкидыша», от непробудно ленивого «ученого» Бубенцова из «Весны»), а главное — от него самого, остроумного, неожиданного, подвижного, каким зрители знают его по встречам на всякого рода зрительских конференциях, каким чаще всего видят Ростислава Яновича его друзья и знакомые.

Но вот однажды многолетний партнер Плятта по сцене и один из его самых преданных, проверенных испытаниями и временем друзей — Вера Петровна Марецкая — быть может, даже в сердцах сказала о Плятте:

— Да ведь это «банка с сюрпризом». Балагур, трепач — и педант, работяга. Роль свою знает до мельчайших подробностей, а вид такой, что впору перед выходом на сцену вместе с ним весь спектакль проиграть — не дай бог, ошибется, напутает…

Плятт немножко сам творит свой образ, свою «легенду». Бывает, что он подыгрывает собеседнику, играет в того Плятта, каким его хотели бы видеть. Тогда, если он в ударе, Плятт как бы ненароком, но с тонким тем не менее расчетом оснащает свою речь неожиданными оборотами, причудливыми словообразованиями, остроумными и меткими эпитетами, редкими метафорами. Но, если поглубже вглядеться в него в ту минуту, когда кажется, что он неотразимо, вызывающе остроумен, блистательно самонадеян, то временами можно вдруг ощутить бог весть откуда и почему возникающую стеснительную робость — {302} робость юного Плятта первых дней моего с ним знакомства, какую-то неувядающую в нем и неподдельную душевную прозрачность, детскость в лучшем смысле слова.

И вместе с тем — какая выдержка, выносливость, внутренняя сила! Даже тогда, когда кошки скребут у него на душе — а это бывает не так уже редко, особенно если принять во внимание непокорство его характера, широту запросов в искусстве, непрестанное стремление к совершенству, — даже тогда только очень близкие ему люди догадываются об этом по едва приметным знакам. Сейчас, когда я пишу эти строки, исполняется сорок девять лет нашему «сосуществованию», и за эти без малого полвека я ни разу не видел Плятта отчаявшимся. Взволнованным — да, видел, и не раз. Так бывает, когда его что-то кровно задевает, оскорбляет, вызывает негодование — тогда он вдруг меняется, становится почти чужим, строгим, гневным, уничтожающе язвительным.

Плятт сдержан, но сдержанность вовсе не означает в нем душевной сухости. О нет — он добр и нежен, заботлив, ему доставляет огромную радость, которую он не умеет скрыть, делать добро людям, приносить радость товарищам, знакомым, зрителям, приносить бескорыстно, только потому, что есть на земле они, товарищи и зрители, и есть на земле он — Ростислав Плятт.

Плятт — работяга, у него и сейчас, когда он стал немолод, весь день расписан по часам и чуть ли не минутам. Так, или примерно так, было всегда. И долговязый, нескладный, тощий, длиннорукий парнишка, почти подросток, каким впервые передо мной явился Плятт, вырос в настоящего большого актера.

Плятт знаменит, но к своей знаменитости он относится с улыбкой, не придавая ей цены. С каждым из тех, кто его окружает, с кем ему приходится встречаться по работе — будь то первая актриса труппы, рабочий сцены или директор театра, — со всеми Плятт одинаково учтив и прост.

С ним легко и светло жить рядом, увлекательно и беспокойно трудиться. Вот почему я так ценю Плятта: своим существованием он вносит в жизнь театра, в нашу жизнь дружелюбие, юмор, легкость, хорошую творческую тревогу, неуспокоенность — и глубокую истинную душевность.

Педант и импровизатор, работяга и балагур, шутник и взыскательный мастер — как уживаются в нем это {303} озорство, мальчишество и великая требовательность к себе и другим? Откуда такая противоречивость характера и творческой личности? Быть может, на этот вопрос ответит творческая жизнь Плятта, путь, пройденный им в искусстве, а может быть, личность Плятта предопределила жизнь, прожитую им на сцене, — кто знает? Во всяком случае, такая парадоксальная противоречивость не наиграна Пляттом и органична для него: своей непостижимой двойственностью он становится для меня еще более интересным, неисчерпаемым.

Плятт случайно попал в Студию Завадского, он даже ничего не знал о ней. Осенью 1926 года он пришел экзаменоваться в Художественный театр к В. В. Лужскому. Семнадцатилетнего Плятта в театр не приняли, но, вероятно, в этом долговязом и нескладном парне чувствовалось нечто такое, что заставило Е. С. Телешеву вызвать, меня в фойе перед репетицией «Женитьбы Фигаро», которую вот‑вот должен был начать Станиславский, и сказать: «Юра, к вам хочет поступить молодой человек, который вырастет выше вас». Я, помнится, ответил, что для того, чтобы попасть в Студию, нужно иметь на это право, однако внимательно оглядел своего нового знакомого. Действительно, забавный мальчишка…

А через день-два в помещении бывшего Паноптикума на Сретенке, в студии, которая помещалась на втором этаже, над сберкассой, и состояла из маленького зала, едва ли способного вместить сотни две человек, состоялась наша настоящая встреча с Пляттом. Не знаю, какое-впечатление произвела на него атмосфера студии с ее веселым трудолюбием и нескончаемыми экспериментами, с ее безденежными буднями и точно такими же праздниками, какими показались ему Марецкая и Мордвинов, которые тогда учились на втором курсе, нам же — мне и моим ученикам — Плятт понравился. Он читал монолог Нечаева из «Младости» Л. Андреева и «Разговор человека с собакой» Чехова. Но дело было не столько в том, как и что он читал, — дело было в обаянии его индивидуальности. Этот угловатый, наивный, озорной, симпатичный юноша сразу заставил меня поверить в его артистическое будущее.

Помню, что с Пляттом у меня сразу сложились те отношения, которые сохранились до сих пор. В студийные времена я почему-то всех своих учеников называл на «ты», хотя ведь, в сущности, и сам был еще совсем мальчишкой. Это «ты» и ответное «вы» создавали, вероятно, {304} необходимую дистанцию между мной — руководителем и ими — студийцами. Наивно, конечно, но зато в целях чисто педагогических подчеркивалась разница между нами, так как, боюсь, не будь этих «ты» и «вы», вряд ли мне при моем мягком характере удалось бы оставаться для всех них единственным авторитетом.

С тех пор прошло сорок девять лет, а Плятт по-прежнему зовет меня почтительно — «вы», и я ему отвечаю — «ты». И ничего тут уже не поделаешь — есть какая-то грань, которую мы с ним не перешли в наших отношениях, хотя и верю, что любовь наша взаимна.

Плятт проучился некоторое время, прошел так называемый «испытательный семестр» и на экзамене предстал перед нами в пьесе «Бдительный страж» Сервантеса и в отрывке из тургеневской «Провинциалки», где он очень неплохо изображал графа Любина. Почему я говорю «изображал»? Это станет понятно, когда я назову следующие работы Плятта в студийных спектаклях, уже на первом курсе.

В столь памятной мне «Простой вещи» Плятт играл две роли: офицера на вечеринке и обывателя в пенсне. Если бы я, руководитель постановки, не знал, что обе роли играет один актер, я бы никогда об этом не догадался.

В комедии В. Газенклевера «Компас, или Деловой человек» Плятт выступил в роли Компаса-младшего, джентльмена и денди, — выступил озорно, с присущим ему лукавством и неожиданным изяществом, легкостью. Стало понятно, что у Плятта есть вкус к артистизму, есть пластический талант. Я был им доволен, а он собой — нет. Ему, видите ли, не нравилось, что он в роли Гарри Компаса говорит… своим голосом. Это «завихрение» Плятта не так наивно, как может показаться на первый взгляд: в ту пору он был занят поиском непохожести.

Молодому Плятту хотелось каждый раз быть новым, неузнанным, хотелось, чтобы голос в каждой роли звучал по-разному, чтобы даже криминалистом его фотографии воспринимались бы как портреты разных людей.

И Плятт, как он сам любит говорить, вспоминая об этом времени, «озорничал, купался в гротеске». В «Пьяном круге» Д. Дэля он играл пожилого растратчика с наклеенной губой, с упоением напевавшего: «Раш три богини шпорить штали…». В «Пробе» В. Герасимовой и М. Колосова — бузотера в невероятных толщинках, изображавших гигантские мускулы, с подтянутым до самых {305} бровей носом и сиплым голосом. В «Нырятине» И. Штока Плятт выступил в роли нэпманского сынка Илюшки — у него был низкий лоб, прилизанные черные волосы, подбритые брови и висевший грушей нос. Еле ворочая языком, это дитятко гнусавило: «Есть возможность уехать в Москву в селедочном вагоне…» Наконец, Плятт сыграл роль, «изобретенную» мною для спектакля «Ученик дьявола» и произведшую сильнейшее впечатление на московскую публику своей неожиданностью, лукавым юмором, артистизмом исполнения. В финале спектакля внезапно гас свет, раздавался оглушительный взрыв, и в ореоле своеобразного фейерверка перед ошеломленным зрителем появлялся не кто иной, как сам Бернард Шоу.

Шоу обращался к персонажам своей комедии, к актерам, к зрителям, метал в них свои неповторимые остроты и язвительные афоризмы. Текст, составленный из речей и статей писателя, произносился Пляттом с полным соблюдением внешней «шовианской» характерности, с насмешливой, задорной интонацией. Этот Шоу с его непринужденностью, красноречием, агрессивностью сам был подобен взрыву, фейерверку, возвещавшим о его появлении на сцене. Курьезно, но когда фотография Плятта в этой роли была послана самому Шоу, то автор «Ученика дьявола» одобрил финал, «присочиненный» к его комедии театром (в ту пору Студия Завадского превратилась в Театр-студию под руководством Завадского), и заявил, что Шоу в исполнении Плятта ему нравится неизмеримо больше настоящего Шоу.

… Конечно, все это было «баловство», как любит теперь говорить Плятт, игра в театр, но вместе с тем молодой актер учился владеть своим телом, голосом, учился жить на сцене в найденном остром рисунке, ритме, учился изобретать грим, походку, пластику, в которых проявлялось бы образное решение роли. Плятт узнавал себя, свои недостатки и возможности, первые стремился устранить, вторые — максимально развить. Плятт резвился, конечно, но и рос — это стало очевидным после выступления в роли Шоу, а затем в ролях Мурзавецкого и Гастона Вальтье.

В «Волках и овцах» Плятт был дублером Мордвинова, партнером Марецкой и Абдулова. Ему пришлось как бы примерять и приспосабливать костюм, сшитый на другого, снятый с чужого плеча. У него был тот же висячий нос, что у Мурзавецкого — Мордвинова, те же висячие {306} усы, но, что удивительно, повтора не было: был образ, живущий самостоятельной жизнью, внутренне перемонтированный молодым актером в соответствии со своим более заостренным и эксцентрическим ощущением роли, заигравшей в свете тех же самых театральных прожекторов новыми, неожиданными красками.

В пьесе Вернея «Школа неплательщиков» Плятт сыграл роль Гастона Вальтье — поначалу неважно, неуютно ощущая себя в образе «фрачного героя», весьма далекого от его артистической индивидуальности. О его герое только и можно было сказать, что это французский молодой человек с усиками. «Школа неплательщиков» с обольстительной Бетти Дорланж — Марецкой, Фромантейлем, сыгранным Абдуловым с поразительной сочностью комедийных красок, прошла на сцене нашего театра шестьсот раз. Образ Гастона Вальтье, как видно, не «поспевший» к премьере, «дозрел» у Плятта на зрителе. Теперь Плятт убеждал зрителя, что его герой в отменных туалетах и с фатоватыми манерами, основатель мифической конторы для обирания простаков, закоснелых буржуа, сам плоть от плоти, кость от кости этого мира.

Не помню точно, какой был у Плятта в этой роли голос, к каким ухищрениям гримировки и пластики он прибегал, но ощущение, сохранившееся в моей памяти от роли, такое, что все в ней было соразмерно, внешнее обосновано внутренним, внутреннее раскрыто во внешнем. Быть может, именно в этой роли Плятт впервые сделал шаг к тому, чтобы стать тем тонким мастером психологического театра, всегда неожиданным и в самых своих неистовых сценических выдумках правдивым, каким мы его сегодня знаем.

Гастон Вальтье раскрыл и еще одну важную особенность искусства Плятта: с ранней юности он всегда продолжает работу над ролью и после премьеры. Какой бы отделанной, доведенной до конца ни казалась его работа на премьере, Плятт меняет образ в ходе спектаклей: искусство артиста живет и изменяется вместе со зрительным залом, влияет на зрителя, но и само благодарно воспринимает его влияние.

Плятт становился Пляттом. Еще в Москве он сыграл роль нотариуса Вольторе в спектакле «Мое!» по Бену Джонсону, затем, уже в Ростове-на-Дону, — Елисатова в «Любови Яровой», Болингброка в «Стакане воды», Скалозуба. В каждой работе было что-то найдено или что-то {307} отвергнуто после испытания: найдено меньше, отвергнуто, быть может, больше, а испытана заостренность внешнего рисунка в свете внутреннего содержания образа. В Вольторе Плятт решил играть «коршуна» (это буквальный смысл итальянского слова «вольторе») — учился в зоопарке глядеть, прыгать, как коршун. В «Горе от ума» в созданном им образе Скалозуба преобладали напряжение и искусственность.

Что же это было — Вольторе, Скалозуб? Неудачи, как считает сам Плятт? Но ведь важна не их констатация, а понимание, отчего они произошли. Плятт избавлялся от «детской болезни», он мужал и скоро взял свою первую высоту — сыграл роль доктора фон Ранкена в пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни».

Как складывалась работа Плятта над этой ролью, которую до него создали такие прославленные мастера русской сцены, как М. Тарханов, Б. Борисов, как определился успех его работы? Решившись взять пример с биографов Плятта, часто приводящих на страницах своих работ остроумные, живые рассказы актера о собственном его творчестве, даю слово Ростиславу Яновичу, который во время одной из встреч со зрителями вспоминал:

— Я был в 1938 году артист сказочно худой; мне было тридцать лет, а тридцать лет — это немало. Это уже зрелость для актера. Но это — не возраст мудрости, могущей подсказать правильный выход и сценическое решение. В чем состоял идейный смысл работы советского актера, показывающего в 1938 году фон Ранкена зрительному залу, часть которого наверняка знает только понаслышке о легальной проституции, о домах терпимости? Смысл был в беспощадном разоблачении подлой сущности этого представителя «хорошего общества», в срывании маски с этой цивилизованной гадины. И сделать это надо было сильнее, острее, чтобы в зале покоробило всех, чтобы поняли, как это было страшно! Но срывание маски с фон Ранкена надо выполнить средствами Плятта?!

На улице Горького, против Центрального телеграфа, были когда-то номера гостиницы Фальцфейна. Тут и поселил Леонид Андреев некую полковницу, впавшую в полную нищету. «Подрабатывает» она тем, что находит клиентов для своей дочери Оль-Оль, занимающейся продажной любовью. И вот эта полковница, Евдокия Антоновна, находит среди прежних друзей мужа некоего фон Ранкена. Эдуард фон Ранкен, обрусевший немец, пожилой {308} уже человек, врач по профессии, сластолюбец по призванию, является в качестве очередного клиента к Оль-Оль и спокойно, как нормальное, будничное дело, совершает покупку любви по существующей таксе. Страшная сцена! И, надо сказать, Андреев с невероятной злостью «бомбардировал» в ней фон Ранкена. То же предстояло сделать и мне. Однако как? С моими-то данными? Мне казалось, что для воплощения этого прохвоста, который так и виделся мне в каком-то жире, с одышкой, нужен исполнитель именно вот такого плана, как Борисов, с его тучной фигурой, громадным брюхом, отекшим лицом, со слезящимися глазами и мокрыми, сладострастными губами… Ах, Борисов, редчайшего обаяния актер, как он мешал мне в те дни, как закрывал мою фантазию! Ведь мне-то надо было найти что-то, что было бы убедительно для меня! Репетиции тем временем шли, но фон Ранкен не родился, а Завадский поглядывал на меня и — молчал… Репетиции скоро приблизятся к завершению, а Завадский молчит! В общем-то, можно было бы уже играть, но — не зло, не страшно; и я понимаю, что нет главного — силы социального заряда; я маюсь, а Завадский, видя это, ждет; приглядывается ко мне и — молчит. Уже надо заказывать парики, а я не знаю, что мне делать. И вот однажды Завадский подзывает меня и начинает рисовать: «Вот, видишь, вот так и так, пускай — “детский врач”»… Я схватил эту бумажку и побежал в гримерный цех. Через несколько дней я уже гримировался по этому рисунку Завадского. Невероятным приличием, аккуратностью повеяло на меня из зеркала! Какие-то благостные, «пасторские», тщательно зачесанные назад седые волосы, аккуратнейше подстриженные белесые усы и борода, румяные щечки, белые брови над строгими золотыми очками, да, детский доктор, уютнейший дед-мороз… Или нет — симпатичный старый господин из святочных рассказов, помогающий сиротам-детям на улице. Этакий Санта Клаус!.. И вот фантазия заработала уже молниеносно! Мне сразу захотелось надеть обручальное кольцо на палец правой руки, — конечно, он женат, у него две дочери в возрасте Оль-Оль, которых он очень оберегает… У него сухие, шарнирные жесты рук, на нем хороший, обязательно серый костюм, котелок, в руке — палка… Руки — вымытые до невозможности, весь он — скрипучая чистота, тихий, нудный голос… Я себе все это так ясно представил! И вот я уже готов — лепи из меня что хочешь! Завадский начал давать мне мизансцены, делал {309} замечания, и получалось замечательно. Пошел такой творческий пыл, какого я в своей жизни не помню!

Очень интересны были мизансцены в этом спектакле.

… Евдокия Антоновна ушла. Оль-Оль стоит ни жива ни мертва. Я прохаживаюсь по комнате и что-то педантично рассказываю ей. Потом решаю: надо, пожалуй, приготовиться к любви. И вдруг наклоняюсь над кроватью — мне показалось какое-то пятнышко, уж не клоп ли? Счищаю это пятнышко — я ведь люблю, чтоб все было чисто… Затем я снимаю пиджак, вешаю его на стул. Подумав, вынимаю из пиджака бумажник, прячу его в карман брюк — так все же надежнее. Обстоятельно приступаю к процессу ласк, беру ручку Оль-Оль, хочу перецеловать все пальчики и вдруг замечаю, что у нее грязные ноготки. Ай‑ай‑ай, нехорошо! Вынимаю ногтечистку из футлярчика, вычищаю ей ноготки и только после этого целую пальчики, иначе было бы неприятно… Я прошу Оль-Оль украсить этот вечер любви чем-то вокальным… Она начинает петь романс «Ни слова, о друг мой, ни вздоха», и я тоже, заражаясь, пою сентиментальный романс на немецком языке… И занавес закрывался в тот момент, когда, напевая этот сладостный романс, я аккуратным движением пальцев расстегивал верхнюю пуговицу блузки Оль-Оль, сидевшей у меня на коленях…

Быть может, в первый раз за целое десятилетие жизни в театре Плятт стал полным хозяином своего искусства, подчинил фантазию раскрытию не внешности, а сути своего персонажа, ей подчиняя все то, что было им найдено в работе.

Отсюда, от «Дней нашей жизни», я думаю, и начинается настоящая, большая биография артиста Ростислава Яновича Плятта. Но следующий ее этап Плятт прошел без меня: по весьма сложным житейским обстоятельствам он уехал из Ростова и некоторое время работал под руководством И. Н. Берсенева в Театре имени Ленинского комсомола.

Мне было больно расставаться с Пляттом: придется ли встретиться опять? Но ведь не случайно говорят: нет худа без добра. Так было и в этом случае, и вот почему.

За десять лет работы в театре Плятт сыграл около пятидесяти ролей, но среди них не было ни одной положительной. Между тем гармоническое развитие актера, у которого есть «положительное обаяние» — а у Плятта оно есть, теперь это все знают, — требует постоянного расширения диапазона доступных ему персонажей и образов. {310} Должно быть, острая характерность, гротесковость работ молодого Плятта породила своего рода инерцию восприятия его искусства, его возможностей. Плятт — это наклейки и парики, бородки и толщинки, необычная манера говорить и двигаться. И вдруг в Театре имени Ленинского комсомола он создал сразу несколько положительных в общепринятом смысле образов, лишенных какой бы то ни было экстравагантности.

Сначала это был Крогстад в «Норе» Г. Ибсена. Плятт впервые соприкоснулся с человеком сложной судьбы, угнетенным враждебными ему обстоятельствами жизни. Он смело ввел своего морально небезупречного героя в число «униженных и оскорбленных», обнажил живую и страждущую душу.

Еще более решительная перемена произошла с Пляттом в пьесе Константина Симонова «Парень из нашего города», где он играл роль врача Аркадия Бурмина. Была у Бурмина реплика, которую Плятт сделал лейтмотивом образа: «А ведь меняет война человека — начинаешь понимать, что в жизни главное, а что — мелочи». Эти слова можно отнести и к самому Плятту: отходила в прошлое его артистическая молодость с ее эксцентрическими увлечениями, которые, принеся пользу, должны были быть преодолены; Плятт начинал понимать, что в искусстве главное, а что — мелочи.

Наконец, третьей ролью Плятта, обозначившей важный поворот в развитии его таланта, стал Васин в «Русских людях» К. Симонова — патриот, погибший в бою с фашистами со словами «Слава русскому оружию!»

Я не рассказываю подробно об этих ролях Плятта прежде всего потому, что работа над ними проходила без моего участия; я предпочитаю говорить о том, что хорошо знаю, что возникало на моих глазах. Я видел Плятта в этих спектаклях, радовался его успеху, ревновал его к новым руководителям и товарищам, к тому, что, как мне стало известно, после выступления в «Русских людях» Плятт получил приглашение в Художественный театр. Вместе с тем я не утаивал своего отношения к тем моментам его новых работ, которые пришлись мне не по душе. В ту пору мы уже переселились в Москву и завоевали московскую публику «Трактирщицей» с великолепными Мирандолиной — Марецкой и Кавалером — Мордвиновым, «Забавным случаем» с Олениным в роли Филиберта, «Машенькой», привезенными из эвакуации «Нашествием» и «Отелло».

{311} Плятт был в растерянности. Идти в Художественный театр — высокая честь… Он попросил меня посмотреть его в роли Васина. Помню, как трудно мне было разговаривать с Пляттом после спектакля — я не все принял так же безоговорочно, как пресса и зрители, но как сказать об этом Плятту? Ведь он обидится. Все же я решился. И тут произошло удивительное — по мере того как я говорил, Плятт расцветал!

— Наконец-то я слышу критику. Я устал от восторгов. Решено, иду к вам!

В этом разгадка Плятта, разгадка его максимализма.

Плятт вернулся, не потеряв ничего из прежде ему присущего и приобретя новое. Отныне он будет поражать контрастами своего искусства. И первым открытием этого времени, сообщившим о начале новых поисков, был герой чеховского рассказа «Тапер». Тут я хотел бы сделать отступление.

Мы часто ошибаемся, когда судим о человеке или о явлении искусства по отдельным чертам или даже сумме признаков. Человек или произведение искусства — это сложное целое, имеющее некую сущность, которая, в конце концов, и определяет его истинную ценность. И чем значительнее эта ценность, тем ошибочнее выводить ее как простую сумму признаков. В случае с Пляттом до поры до времени — да и сейчас это бывает не так уж редко — как раз и происходила эта обманчивая, часто сбивающая с толку подмена сущности внешними признаками.

Плятт, в особенности на заре своей творческой биографии, часто выступал в театре и в кино в ролях дурашливых, смешных, из которых и сложилась его репутация комического актера. Но рядом с этой бьющей через край комической заразительностью живет в нем искренняя, хрупкая лирика, которую в жизни он маскирует показным легкомыслием. Вот почему на одной из творческих конференций Плятт, заполняя анкету, поставил в графе «Назовите ваших любимых писателей» фамилию Чехова. Вот почему он так удивительно, так проникновенно и человечно сыграл тридцать лет назад чеховского тапера, а через шестнадцать лет создал образ Войницкого в спектакле «Леший».

Инсценировка рассказа «Тапер» входила в так называемый «Чеховский спектакль», подготовленный нашим театром к чеховскому юбилею в 1944 году. Плятт выступил в роли бывшего студента консерватории Рублева, {312} играющего за деньги в богатых домах танцевальную музыку. В одном семействе, на свадьбе, он стал до начала танцев наигрывать на рояле что-то серьезное. К нему подошла хозяйская дочь, милая барышня, заговорила о музыке, о «Демоне», о Римском-Корсакове… И вдруг разразился скандал: неприлично с тапером, с лакеем-музыкантом разговаривать: «Увидала около фортепьянов молодца и давай с ним балясы точить, словно с настоящим каким…». Потрясенный Рублев не сдержался, зарыдал в истерике, хозяева решили, что он пьян, велели гнать взашей…

Все это Рублев Плятта рассказывал на протяжении двадцати минут своему соседу по дешевым меблированным комнатам, начинающему литератору — но не только и не столько это. Он как бы вновь переживал происшедшее. Он хохотал над собой, над «ошибкой» барышни — хохотал, чтобы преодолеть отчаяние, заглушить боль унижения, трагическое ощущение погубленной жизни, мучительные мысли о раздавленном нищетой таланте. И чем ярче, чем бравурней было веселье тапера, тем явственнее в нем звучали трагические ноты. И вот уже, ударив кулаком по столу, тапер кричит: «Кто мы? все эти жалкие сверчки, знающие свой шесток. Погибшие души без огня, желчи, силы… без азарта. Сколько убитых начинаний, надежд и талантов!» Нет, нельзя, невозможно уйти от этой мысли — и гримаса боли, нестерпимой ненависти к себе и к людям, к своей жестокой судьбе искажает лицо тапера.

В этой роли Плятт, уже игравший драматические роли, впервые прикоснулся к трагедии: его герой не просто жил на сцене, он переживал, как верно угадали критики, писавшие о нашем спектакле, трагическое озарение. И стены захудалой комнатушки вдруг как бы исчезали — это Рублев Плятта переживал чувство внезапного, краткого, но полного освобождения от плена тупой обыденщины, бездуховности. Ему не хватало слов. Плятт садился за рояль, который мы, вопреки всякой бытовой логике, поставили на сцене, и из-под его пальцев лилась торжествующая, окрыляющая, вдохновенная мелодия листовского «Liebestraum». Но порыв проходил, тапер ронял голову на клавиатуру, и его тело снова сотрясали рыдания…

Интересно шла работа над чеховским рассказом. С Пляттом работала моя ученица, режиссер Мирра Ратнер. Исполнитель осваивал текст, разбирался в мизансценах, {313} отдавал все внимание раскрытию внутреннего мира Рублева. Я внимательно издали следил за работой, думая о тех способах, какими можно было бы помочь Плятту зажить трагическим напряжением, пережить трагический взлет страсти, исходя из его индивидуальности и замысла. И вот, когда Плятт и Ратнер начали репетиции в выгородке, я попросил занавесить окно в репетиционном зале, поставить углом ширмы, зажечь в уголке свечу и выдвинуть на сцену рояль, вызвать пианиста, принести фрак, цилиндр, перчатки, шубу. А затем, когда верное самочувствие было найдено с помощью прежде всего музыки Листа, мы установили мизансцены и закрепили их с максимальной точностью. Все то, что уже было «нажито» Пляттом, выразилось на языке сценического действия, театральной выразительности.

В «Тапере» все лучшее, что приобрел, чему научился Плятт за прошедшие годы, проявилось сразу и ослепительно ярко. Двадцать минут сценического времени, отданные одному актеру, — это гигантски много. Но Плятт держал зал в напряжении все это время своим, как он говорил, «музыкальным воплем», в котором так ярко раскрылись его любовь к человеку, его ненависть к бесчеловечному обществу.

Казалось бы, Рубикон перейден. Перед Пляттом в русской классической драматургии открылись новые перспективы: он мечтал о Тузенбахе, Гаеве, Шабельском… Но театр — вещь сложная, мы так и не поставили «Три сестры», «Вишневый сад», «Иванова». Плятт не сыграл эти столь желанные для него роли. Правда, он получил роль Дорна в «Чайке», но в ней было трудно продолжить тему «Тапера»; когда же я собрался поставить «Живой труп» Толстого с Пляттом — Протасовым, он наотрез отказался от роли, уверяя меня, что играть российских интеллигентов — не его дело: «Он же очень русский. Я буду неубедительным, я не сыграю». Не заблуждался ли в то время Плятт, не попал ли он под влияние тех самых внешних признаков своей индивидуальности, о которых речь шла выше? Ведь многим и сейчас Плятт все еще кажется неким интернациональным, даже, может быть, салонным актером, с европейской элегантностью повадок, умением изящно держаться, превосходно носить костюм, виртуозно вести непринужденную беседу, — милый, быть может, блестящий, но не слишком глубокий и, уж конечно, не слишком русский… Нет, Плятт был бы превосходным Федей Протасовым: со всей определенностью {314} это подтвердил созданный им образ Жоржа Войницкого в «Лешем».

Опять Плятт мучился (и мучил меня): «Я не впишусь органически в деревенский пейзаж, от меня не веет запахом поля, ржи…» А что если сам Войницкий, этот утонченный интеллигент, двадцать пять лет живущий в неприглядной российской глуши в силу иллюзий и нищеты, на которую по благородству добровольно себя обрек, — что если и он «не вписывается»? И как только Плятт пришел к мысли, что Войницкий — это вовсе не «деревенская», не бытовая роль, работа у него заспорилась. Незначительные детали грима — чуть измененная внешность — и Плятт стал Войницким, настоящим русским, чеховским Войницким.

Плятт сыграл Войницкого в 1960 году, тапера Рублева — в 1944‑м; обе роли решались Ростиславом Яновичем трагедийно, но ведь между ними прошли шестнадцать лет самых невероятных и, казалось бы, взаимоисключающих артистических взлетов актера Плятта! Вспоминая сыгранные им роли, созданные образы, я всегда слышу характерный пляттовский голос: «Хорошо, но актеры в старом русском театре в один вечер играли и трагедию и водевиль с переодеванием. Мне свойственно желание тревожить и смешить зрителя, будоражить его равно слезами или смехом».

Вот Плятт в «Госпоже министерше». Мне хотелось дать ему главную роль, а он попросил десятиминутный эпизод, в котором выступил в роли секретаря министерства иностранных дел Нинковича. Ему, вероятно, захотелось «побаловаться в гротеске». И действительно, Плятт сыграл своего цивилизованного хама, платного любовника высокопоставленных дам, в остром памфлетном стиле. Каждое движение отточено, нет ни одной случайной интонации, наспех брошенной краски, все взято на учет: и развинченная походка, и монокль, то и дело взлетающий к глазу и падающий вниз, и нога, шикарно закинутая на ногу. Вот где пригодились Плятту уроки его артистической юности!..

А следующая роль — Смит в «Русском вопросе» К. Симонова, казалось бы, противопоказанная актеру, способному с такой свободой и полнотой жить в эксцентрическом комедийном образе. В этой роли у Плятта были интереснейшие моменты (вспомню хотя бы сцену ухода от Смита жены); образ получился убедительный, глубокий, а во многом и новый для нашего театра.

{315} Вскоре Плятт создал, на мой взгляд, один из самых своих замечательных образов в советской драматургии — Раевича в «Шторме» В. Билль-Белоцерковского. В этом обаятельном образе старого русского революционера, бывшего политэмигранта, ныне отдающего все свои силы победившему народу, артисту удалось слить воедино правду и возвышенную романтику. Именно это слияние, этот ценнейший сплав позволили Ростиславу Яновичу с не меньшим успехом выступить в той же роли в новой редакции «Шторма», приуроченной театром к пятидесятилетию Октября. В этой редакции спектакля, лишенной обстоятельной бытовой обстановки, близкой по решению к концерту, Плятта поначалу смущала его, как он говорил, «незащищенность от зрителей». «Как же я буду на этот раз играть без валенок, без сложного грима?» — сомневался он и сам же развеял эти сомнения, насытив образ внутренним пафосом, сделав главным раскрытие революционной страсти, непреклонности духа Раевича.

Раевич близок пляттовскому Автору в «Далях неоглядных», где актер сделал первый шаг к прямому разговору по душам со зрителем. Плятт в этом спектакле жил на глазах у зрителя — думал, решал, действовал, приходил на помощь героям и искал поддержку у зала. Плятт выступал от своего имени, потому что это он, советский актер Ростислав Плятт, близко к сердцу принимал судьбы Ракитиной и Хижнякова, дела деревенские и все то, что должны были взять от спектакля его зрители.

А позже — академик Беркутов из пьесы Н. Вирты «Летом небо высокое» рядом с Бабкиным из «Миллиона за улыбку» А. Софронова. Беркутов — трудная, большая, ответственная работа, Бабкин же — «комедийная разминка», своего рода отдых, вспышка веселья в период напряженной подготовки спектакля «Летом небо высокое».

Плятт сыграл Беркутова Войницкого, а через какой-нибудь год с небольшим выступил в сатирической роли Президента в «Бунте женщин». Здесь он снова купался в гротеске, краски созданного им образа переливались, как перья у райской птицы. Его Президент — полуклоун, полудиктатор, имеющий немало реальных, жизненных прототипов. Как всегда, искусство Плятта радовало, мастерство очаровывало зрителя и било точно в цель.

А потом — потом Плятт выступил в «Аплодисментах» А. Штейна, создал прелестный образ Бернарда Шоу в «Милом лжеце» Дж. Килти, с блеском сыграл роль Цезаря в пьесе Шоу «Цезарь и Клеопатра», принял самое {316} активное участие в создании спектакля по пьесе Я. Волчека «Несколько тревожных дней» и сыграл там роль Гаранина… Да разве все перечислишь?

Искусство актера, видимое зрителю, — сыгранные им роли — составляет одну сторону творчества мастера сцены. Его работа над этими ролями, его вкусы, которые проявляются в выборе пьес, его творческая лаборатория, которая открывается только партнерам, работающим с ним, — другую. Конечно, они взаимосвязаны, и все же…

Может показаться, что Плятт готов играть любую роль, рад всему, что предлагают ему в театре, в кино. Ничего подобного. Я не помню случая, чтобы он не засомневался — а смогу ли сыграть? — какую бы роль ему ни предложили. Плятт не всеяден, я отношу его к числу актеров, которые к себе относятся взыскательно, но и к драматическому материалу подходят с особенными, максимальными требованиями. От ролей он отказывается не так уж редко (как правило, он всегда от них отказывается), хотя сыграть ему, на мой взгляд, всякую по плечу. Он хочет, чтобы в созданном им образе сказалась его, Плятта, страсть, любовь или ненависть, раскрылись его собственные пристрастия и убеждения.

У Плятта мало ролей похожих — каждая имеет свою биографию, характер, индивидуальность, в каждой сказывается неповторимость эпохи, среды, темперамента, идеи, которой живет тот или иной персонаж. Характерность освобождает Плятта от боязни впасть в преувеличение, в ложную патетику, от страха, который он, при всей своей огромной популярности, испытывает перед непосредственным обращением к зрителю или тогда, когда я требую от него неподготовленной импровизации на сцене.

Плятт добивается образной неповторимости и предельной выразительности в каждой своей роли. Он достигает смелого преувеличения вполне реальных черт, стремится к максимально яркому, иногда доходящему до художественного озорства их выявлению. Со временем эта способность Плятта не притупилась — она только стала основательнее, острее, точнее.

В каждой роли Плятту важно все: прическа, борода, усы, костюм, манера говорить и двигаться, жестикулировать. Он придирчиво ищет и добивается выразительных внешних характеристик, скромно считая себя характерным актером. Это так и не так, потому что, будучи характерным актером в том смысле, какой в это понятие вкладывал Константин Сергеевич Станиславский, умея создавать {317} живые характеры, Плятт всегда находит живую душу роли, которой отзывается его собственная душа, — тем-то он прежде всего и интересен. При этом самой яркой и показательной для Плятта чертой является умение достигать равновесия между внутренним и внешним, психическим и физическим, и умение надолго сохранить его. Когда Плятт находит точный рисунок роли, он вживается в него, и в главном уже не отступает, всегда, впрочем, стремясь развивать роль.

В поисках характера Плятт требует себе на помощь режиссера, который должен помочь ему добраться до выявления идейной сущности роли его, Плятта, средствами (как это было у нас в «Днях нашей жизни», в «Тапере»). Плятту — он так считает — нужен режиссерский глаз, не дающий ему сбиться в поисках с верного пути, корректирующий дальнейшую жизнь в образе.

У нас с Пляттом сложились интересные и необычные отношения. Плятт любит играть, жаден до каждой новой работы, но поначалу, я уже говорил об этом, как-то робок, неуверен: его ли это роль, одолеет ли он ее? Я не помню случая, когда бы он был убежден, что вот на этот раз это то самое, что он, конечно, сыграет с блеском. Плятт любит, чтобы его незаметно подвели к раскрытию роли, чтобы ему «заказали» ее пластическую и речевую форму, грим и костюм. Он любит, чтобы ему показывали, — и в целом ряде случаев я строил ему роли. Так было с фон Ранкеном, Нинковичем. Он почтительно меня слушал, почти не спорил, старался выполнить каждое мое предложение и, как-то все это внутренне переварив, умудрялся сделать по-своему, возвратить мне на следующей репетиции своеобразно перетолкованным. Никогда воспринятый им от режиссера рисунок роли не остается на поверхности: Плятт требует от режиссера пищи для собственного творчества, и полученный материал становится его собственным в результате длительной и упорной работы.

Плятт одержим искусством, ему присущи поразительная дисциплина, страстная увлеченность театром. Он учит текст со счетами — чтобы, не дай бог, не пропустить какое-нибудь слово, реплику. Он говорит: «Я должен проверить свой балет», называя «балетом» пластическую партитуру роли от начала и до конца спектакля, и он всегда очень точен в своем «балете». Даже когда роль готова, Плятт продолжает над ней работать, всегда считая ее далекой от завершения. Репетировать с Пляттом, {318} общаться с ним в работе в конце концов всегда огромное наслаждение для партнеров и для режиссера. И дело даже не только в трудолюбии и таланте Ростислава Яновича, но и в его огромном темпераменте жизнелюба, человека, увлеченного жизнью.

Этот прекрасный актер, человек большого ума, тонкого вкуса, красноречивый оратор может вести себя как мальчишка, дурашливо хулиганить, устраивать хитро задуманные розыгрыши. Его знают организаторы «капустников» в Доме актера, Центральном Доме работников искусств, Доме литераторов, Доме архитекторов на протяжении добрых тридцати лет. Где Плятт — там веселье, там пенится остроумный диалог, звучат забавные истории, идет обмен шутками. Ему интересно жить, он очень общителен, любит спорить, доказывать и, что является редким даром, слушать собеседников и оппонентов. И в каждом разговоре, при встрече с любым человеком или явлением искусства он зорок и внимателен, непременно делает выводы, поучительные для себя, полезные для своего искусства. Оттого-то, наверное, так радостно с ним работать. Оттого-то, наверное, Плятта любят все, с кем ему приходится встречаться в работе ли — в театре и кино, на радио и телевидении, — просто ли в жизни: так он обаятелен, доступен, прост и мил.

Плятт, как и Марецкая, как и Мордвинов, никогда не занимался педагогической работой. Когда при театре дважды организовывалась студия, где мы воспитывали молодых актеров, он с ними не занимался, но пристально следил за формированием новых дарований. Всегда со всеми благожелательный, он особенно добр, внимателен и чуток с молодыми — ведь в них заложено будущее театра, начало которому положили Марецкая, Мордвинов, Плятт и многие другие.

Плятт не любит громких слов, но защищает этот театр с таким пылом души, что становится ясно: он не хочет и не может отстать от молодежи; Плятт не стареет, он моложе самых молодых.

Когда Плятту говорят: «Театр умирает», он отвечает на это: «Театр не умрет никогда!»

— Да, не умрет никогда! Каким он будет в ближайшие годы? Не знаю. У меня нет сейчас точных мыслей об этом. Может быть, появятся новые материалы для декораций, может быть, невиданно изменятся принципы электрооборудования, может быть, появятся пьесы необычной формы, которые потребуют особого оформления, новых {319} мизансцен, — все может быть. Хотя иногда мне кажется, что уже нельзя найти такой принцип оформления или такие мизансцены, которые смогут показаться новыми. Уверен я в одном — новым, всегда новым, вечно новым, способным удивлять и потрясать, может оказаться только одно — высокое искусство актера, его жизнь в образе, его глаза, трепет его души, которую он раскроет перед зрителем, делясь с ним чем-то сокровенным, заражая его силой чувств, богатством мыслей, высотой идей, — словом, те мгновения актерского вдохновения, ради которых, по мысли Владимира Ивановича Немировича-Данченко, и существует театр. Ради встречи с таким искусством зритель не изменит театру, потому что ни в кинозале, ни на экране телевизора он не увидит живого актера, творящего сегодня, здесь, сейчас и именно для него, вот этого своего зрителя, сегодня пришедшего в театр.

Такой театр всегда будет любим народом, такой театр на веки веков сможет остаться учителем жизни…

Таким художником и является, по-моему, Ростислав Янович Плятт: всегда новым, способным удивлять зрителей, заражать их силой чувств и богатством мыслей.

# **{320}** Анисимова-Вульф

Их было немало — щедрых талантом, чутких душой, преданных искусству, увлеченно строивших вместе со мной студию, а затем театр. Но среди них особенно дороги мне четверо. О трех своих учениках, друзьях, соратниках я рассказал — это Марецкая, Мордвинов, Плятт. Четвертой была Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф.

Была… Остроту, тяжесть потери еще не приглушило, не облегчило время, — да и вряд ли оно принесет успокоение. Ирина Сергеевна была человеком, без которого я с трудом представляю себе строительство такого театра, к которому мы все вместе стремились. Она вкладывала в работу столько терпения, такта, тонкого вкуса и чуткости к острым вопросам времени! Она приходила на помощь товарищам не только как высоко одаренный, опытный режиссер, глубоко интеллигентный и всесторонне образованный руководитель-постановщик спектакля — она поддерживала в них любовь к театру, ибо сама была с раннего детства и до последнего часа жизни предана театру без размышлений и расчета, бескорыстно и самозабвенно.

Думаю, что большую роль в возникновении, в становлении этой любви к театру сыграла семья Ирины Сергеевны.

Ее родители были артистами. Отца я не видел на сцене. Мать же — Павла Леонтьевна Вульф — была актрисой самого высокого дарования и врожденной интеллигентности (она оставила интересные записки о своей богатой событиями и впечатлениями артистической жизни, которые не так давно были изданы отдельной книгой). Я был тогда почти мальчиком, когда Павла Леонтьевна выступала в театре Незлобина в ролях лирических героинь русского и западного репертуара, но впечатления от ее игры сохранились в моей памяти. Имя ее было широко известно, ее приглашал в Художественный театр сам К. С. Станиславский.

Я не мог предположить, что в будущем нам суждено встретиться в Ростове-на-Дону, где Павла Леонтьевна превосходно сыграла ряд ролей в поставленных мною спектаклях — мать в «Славе» В. Гусева, Полину в горьковских {321} «Врагах», Полежаеву в «Беспокойной старости» Л. Рахманова. Высшим же достижением Павлы Леонтьевны Вульф стал образ полковницы, созданный ею в постановке драмы Леонида Андреева «Дни нашей жизни». Актриса проявила необыкновенную чуткость в понимании этого произведения, в проникновении в прошлую жизнь; Павла Леонтьевна открыла в пьесе Андреева источник подлинной психологической трагедии, увидела свою героиню как бы глазами Достоевского, тем самым укрупнив роль, придав ей не только историческое, познавательное значение, но и связав ее с большой этической и социальной темой человечности, раздавленной дореволюционной российской действительностью.

Быть может, как раз в удивительных качествах этой актрисы и находится разгадка особенностей дарования ее дочери — умного, взволнованного, глубокого и современного художника.

Павла Леонтьевна Вульф предпочла богатую неожиданностями жизнь актрисы-гастролера работе в строгих стенах театра Станиславского и Немировича-Данченко, но дочь свою она отдала в школу Художественного театра. Здесь я, тогда еще актер МХАТ, и встретил молодую Ирину Вульф — очаровательную, способную, неоднократно уже отмеченную Станиславским среди других юных актрис, принимавших участие в массовых сценах и в эпизодах таких мхатовских спектаклей, как «Пугачевщина», «Елизавета Петровна», «Синяя птица», «Бронепоезд 14‑69», «Горе от ума», «Женитьба Фигаро». Кроме обязательных для всех массовых сцен Станиславский, оценивший дисциплинированность и артистизм молодой актрисы, изящество и точность выполнения заданного режиссером рисунка, начал пробовать ее в более или менее значительных ролях. Так, Ирина Сергеевна очень своеобразно сыграла центральную роль Нины в пьесе Ф. Ваграмова «Взлет».

В 1934 году Ирина Вульф вошла в состав труппы нашего Театра-студии, вместе с которым затем переехала в Ростов-на-Дону.

В Ростове Ирина Сергеевна выступила в памятных мне спектаклях. В первой нашей постановке — в «Любови Яровой» — она играла Панову; в «Стакане воды» — герцогиню Мальборо, язвительно и тонко ее высмеяв; в «Горе от ума» — Софью.

Не знаю, что именно подсказало Ирине Сергеевне мысль обратиться к режиссуре. Быть может, желание {322} широко охватить, всесторонне познать во всех составляющих частях искусство театра, что возможно, пожалуй, только для режиссера? Так или иначе, именно в это время Вульф впервые пробует себя в режиссуре, увлекается педагогикой. И с той поры сферой ее деятельности на долгие годы становится постановка спектаклей и театральная педагогика как одна из основных и важных обязанностей режиссера.

Поначалу, честно говоря, я не очень доверял стремлению Ирины Сергеевны к режиссуре, вернее, ее возможностям овладеть этой сложнейшей профессией. Профессия это мужская — по трудоемкости, по нагрузке, которая ложится на плечи режиссера, и исключения здесь только подтверждают правила. Ирина Сергеевна казалась мне слишком хрупкой, деликатной для того, чтобы стать режиссером, в работе которого подчас возникает нечто от неимоверно тяжелого труда укротителя — необходимы терпение, выдержка, организаторский дар и знание не только свойств актера, но и театра в целом. Опасения мои, однако, скоро рассеялись.

Ирина Сергеевна сначала помогала мне в работе с актерами в моих спектаклях, потом почти самостоятельно поставила «Как закалялась сталь» по Н. Островскому и «Беспокойную старость». Затем, уже после нашего возвращения в Москву, в Театре имени Моссовета она выступила как сорежиссер в моих постановках пьес «Русский вопрос» К. Симонова и «Закон чести» А. Штейна. Наконец, вместе со мной Ирина Сергеевна осуществила одну из самых значительных работ нашего театра последних десятилетий — постановку драмы Лермонтова «Маскарад». Вместе с тем Ирина Сергеевна часто обращалась к режиссуре самостоятельно, от спектакля к спектаклю приобретая все больше прав на собственное слово в искусстве, обогащаясь новым опытом, развиваясь как самобытный художник.

Спектакли, которые мы ставили вместе, показали, какая самоотверженность, трудолюбие, всестороннее знание театра присущи Ирине Сергеевне. Помогая мне, она все самое трудное стремилась взять на себя — и подготовку отдельных ролей с исполнителями, и разработку массовых сцен, и общую организационную работу, и монтировочные, так называемые «адовые», репетиции, и самый выпуск спектакля.

У меня в работе не самый легкий характер: порой я скисаю или раздражаюсь от трудностей, нуждаюсь в активной, {323} тактичной творческой поддержке, при которой право самостоятельно выстроить спектакль остается за мной. Ирина Сергеевна со свойственными ей тактом и вниманием скоро поняла это и все свое дарование, выдержку, стойкость отдала театру, подчинила задаче создания спектакля в соответствии с моим постановочным замыслом, который она быстро понимала, легко подхватывала, смело развивала.

Годы работы в Художественном театре не прошли для Ирины Сергеевны даром: общение со Станиславским в огромной степени определило ее понимание искусства актера, режиссуры и театра в целом. Но ведь далеко не все, кто имел сходную с Вульф судьбу и воспринял из первых рук уроки Константина Сергеевича, стали самостоятельными и самобытными творцами. Личность незаурядного художника, уважение к русской классике, живой интерес к зарубежной драматургии, страстная заинтересованность современной советской пьесой, глубокое понимание жизни и потребностей театрального искусства — вот что дороже всего было в ней, что делало ее труд высоко полезным для театра, ее искусство — любимым зрителями.

В режиссуре очень важен человеческий характер — у каждого режиссера, конечно, своеобразный, по-своему убедительный для тех, с кем он работает. Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов — каждый по-своему был заразительным, по-своему подчинял себе, объединяя волей, обаянием художника весь актерский и постановочный коллектив. Чем убеждала, чем увлекала Ирина Сергеевна?

Талантом и умом, существовавшими в ней слитно, неразрывно. Удивительным знанием того, что нужно ей — режиссеру, постановщику — от автора, художника, композитора, актеров, работников постановочной части, и умением добиваться своего. Необыкновенной трудоспособностью, не ремесленной, а творческой; артистизмом и острым, живым, тонким чувством юмора. Выдержкой и терпением, которым не было предела. Поразительным тактом, умением «выращивать» актера в роли и роль в актере, вовремя прийти исполнителю на помощь.

Верно ли, что Ирина Сергеевна прежде всего была педагогом в работе над спектаклем? Да, безусловно, она в каждом своем приеме была педагогична, но с актерами работала как педагог-режиссер, понимающий общие задачи спектакля. Много лет Ирина Сергеевна вела в ГИТИСе {324} имени А. В. Луначарского вместе со мной, с С. А. Бенкендорфом и М. Г. Ратнер курс режиссуры. Она воспитывала своих студентов именно как будущих режиссеров, умело пробуждая в них режиссерские качества и прежде всего образное видение драматургического материала, умение раскрыть режиссерский замысел через актера, но с привлечением разнообразных средств сценической выразительности, смело, неожиданно, всякий раз как бы заново воздействовать спектаклем на зрителя.

Ирина Вульф обладала истинной культурой, а не поверхностной эрудицией, она умела широко смотреть на искусство, разглядеть в нем самое ценное и главное, отличить несущественное, показное от неброского, но подлинного, истинно достойного. Отсюда ее педагогический дар, чувство индивидуальности актера, студента. Отсюда свойственное ей тонкое понимание стилистики того или иного актера, того или иного драматургического жанра.

Она любила и понимала актера — качество, не так уж часто встречающееся у режиссера, — и осторожно, бережно, постепенно вела его к верному, органически возникающему результату. Она редко показывала, но так точно умела подсказать актеру недостающее, что роль как бы мгновенно вырисовывалась перед исполнителем. В этом Ирине Сергеевне приходил на помощь ее незаурядный ум, тонкость мысли, умение разобраться в психологических оттенках и мотивах поведения персонажа. Она умела провести актеров через пласты быта и психологии, сохранив все ценное в индивидуальности, в органике их сценического существования, стремилась поднять спектакль до поэтически-возвышенного звучания, до сильного и целенаправленного воздействия на зрителя.

Спектакли, поставленные Анисимовой-Вульф в Театре имени Моссовета, были прекрасной школой для молодых актеров и в то же время помогали по-новому раскрыться дарованиям признанных, сложившихся актеров. Так было с Николаем Мордвиновым в ролях Лира и Василия Забродина («Ленинградский проспект» И. Штока), с Любовью Орловой в «Лиззи Мак-Кей» Ж.‑П. Сартра, с Серафимой Бирман в «Дядюшкином сне» по Ф. М. Достоевскому и в пьесе Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад».

В Театре имени Моссовета Ирина Сергеевна поставила немало спектаклей. Здесь русская и зарубежная классика, пьесы советских драматургов. И, повторяю, каждое произведение Вульф решала с точным ощущением его {325} жанра — будь то немудреная комедия или философская трагедия, психологическая драма или язвительная социальная сатира.

Вот «Дядюшкин сон», решенный в остро угаданной трагикомической тональности. В этом спектакле режиссер стремилась раскрыть свое понимание произведения через галерею образов, в которых сливались трагическая и комическая стихии. Вот вдохновенно, виртуозно измышляющая ложь во благо себе и своим ближним, неустанно плетущая интриги Марья Александровна Москалева, показанная Ф. Раневской (а позже — В. Марецкой) существом, достойным и осмеяния и жалости, этаким захолустным Талейраном. Вот князь К. в исполнении К. Михайлова — одушевленная кукла, получеловек, неспособный вызвать ни жалости, ни сочувствия, ни омерзения. Вот полковница Карпухина — С. Бирман, — мордасовская шутиха, воплощение мещанского уродства и в то же время изуродованная жизнью, несчастная и жалкая женщина… И в парадоксально сдвинутом, искаженном причудливой фантазией, но, по существу, глубоко правдивом мире, воссозданном в спектакле, пронзительно звучал призыв Достоевского к человечности, нетерпимости ко злу.

А рядом — шекспировский «Король Лир», решенный Ириной Вульф в напряженной динамике живописных образов торжествующих насильников и взывающих к справедливости жертв. Этому миру разительных контрастов была созвучна трагическая музыка Арама Хачатуряна.

В этом спектакле, сосредоточенном и даже суровом, подчеркивалась философская тема трагедии Шекспира — трагедии о заблуждавшемся и ценой великих страданий прозревшем короле. Это королевское начало было необыкновенно важным в образе Лира, созданном Мордвиновым. Его Лир был «в каждом дюйме — король». Тем отчаяннее становилось его падение, тем трагичнее и дороже доставалась этому Лиру правда о самом себе, об окружавшем его мире. Безумие для него неизбежно: слишком резок «перепад» высот. Две сцены особенно запоминались в этой постановке: раздел Лиром государства и эпизод в степи, в которых, как мне кажется, проявилась художественная самостоятельность, оригинальность игры Мордвинова и спектакля Анисимовой-Вульф.

В первой сцене Лир Мордвинова смеялся, задавая своим дочерям вопрос: кто из них его больше любит? Это был своего рода спектакль, разыгранный самовлюбленным {326} владыкой и обернувшийся трагедией против его воли и ему в назидание. И вот — трагедия достигает своей высшей точки. Лир в степи под ударами бури. Мордвинов не играл в этой главной для него сцене прозрение сердца — он стремился показать прозрение разума. Актер почти спокойно, даже задумчиво, чеканно произносил слова, и казалось, что мучительные мысли Лира рождаются на наших глазах, высекаются обрушившимися на него ударами судьбы, уравнявшими его, короля, с «нагими горемыками».

Мордвинов показал Лира многогранным, сложным, неповторимым — к этому всегда вела актеров режиссер Анисимова-Вульф. При всем различии масштабов именно такой предстала перед нами в исполнении Любови Орловой Лиззи Мак-Кей.

Актриса сумела очень много рассказать о своей Лиззи, простоватой, доверчивой, услужливой и сверх всего этого запуганной и запутанной красноречивым демагогом — сенатором Кларком (его роль умно и убедительно играл в спектакле Борис Оленин). Она прослеживала путь своей героини к открытому восстанию против насилия и лжи: с револьвером в руках Лиззи заслоняла невиновного негра, которому угрожал суд Линча.

В этом спектакле, убедительно решенном в строгом жанре психологической драмы, были сцены, в которых получали темпераментное раскрытие публицистический пафос постановки и политические симпатии ее создателей. И такое включение в ткань спектакля, казалось бы, инородных сцен, сочиненных по канве сюжета режиссером (начало, середина и финал спектакля, в которых рамки действия были раздвинуты: оно захватывало не только квартиру Лиззи, но и улицы городка), не ослабляло, но значительно усиливало воздействие постановки на зрителей.

Да, режиссура Анисимовой-Вульф была активной, не только стремившейся донести до зрителя содержание произведения, но и глубоко, целеустремленно раскрыть его внутреннюю тему в остром современном повороте, в волнующем всех звучании. Эта активность ярко проявилась, например, в спектакле «Сомов и другие» в яростно сатирическом обличении тех, кто был враждебен новой жизни, препятствовал социалистическому строительству.

В этой незаслуженно забытой пьесе Горького режиссер помогла актерам отыскать убедительные психологические краски в раскрытии характеров и вместе с тем воплотить {327} тему исторической обреченности политических авантюристов вроде Сомова и тех, кто возлагает на них свои последние надежды повернуть время вспять. Эта тема рождалась в глубоком исследовании внутреннего мира персонажей Фаиной Раневской (Анна Сомова), Константином Михайловым (Сомов), Валентиной Серовой (Лидия), Ростиславом Пляттом (Яропегов), исследовании, в ходе которого совершались неожиданные открытия. Так, Раневская не только передавала бесконечную пустоту и бессилие нападок на обновленный мир старухи Сомовой, но и ее смертельную ненависть к людям, этот мир возводящим. Так, Плятт сумел разглядеть в Яропегове глубокую внутреннюю тревогу, способствующую укреплению в его герое новых, живых сил.

И вместе с тем в этом спектакле в образах комсомольца Миши (А. Адоскин), племянницы большевика Терентьева Людмилы (Т. Чернова), старого рабочего Крыжова (Г. Слабиняк) раскрывался пафос строительства новой жизни, тема преемственности поколений, тема новой, советской молодежи.

Эти темы звучали во многих спектаклях Анисимовой-Вульф, постепенно становясь центром интересов режиссера. Они слышны в «Затейнике» Розова, в «Аплодисментах» Штейна, но с особенной силой — в постановках киносценария Виктора Розова «В дороге» и пьесы Исидора Штока «Ленинградский проспект».

И в том и в другом случае Ирина Сергеевна проявила самое пристальное внимание к идеологической направленности театральной постановки. Она не только искала вместе с актерами бесспорно правдивое и жизненно емкое сценическое существование их героев, но и стремилась построить и раскрыть те взаимоотношения между персонажами, которые верно бы передавали действительное содержание жизненных процессов, отраженных в пьесе. Поэтому-то рядом с неуравновешенным, колючим Володей в талантливом исполнении Г. Бортникова возникали сердечная, щедрая на добро Сима Н. Дробышевой, показанный М. Погоржельским отец Володи, чей образ имел огромное значение в общем звучании спектакля «В дороге» — спектакля о неразрывности, слитности, преемственности поколений советских людей, породненных общностью великих целей. Поэтому над всеми весьма разнообразными персонажами «Ленинградского проспекта», чадами и домочадцами семьи Забродиных возвышался образ старого московского пролетария Василия Павловича {328} Забродина, в котором и осуществлялось это столь важное и дорогое сердцу Ирины Сергеевны Анисимовой-Вульф неразрывное слияние прошлого с настоящим, настоящего с будущим.

В этом спектакле как бы воочию осуществлялся завет первого учителя Ирины Сергеевны — Константина Сергеевича Станиславского: нет нашего «сегодня», есть движение из «вчера» в «завтра». В этом спектакле по-новому и неожиданно раскрылось дарование Николая Дмитриевича Мордвинова.

Казалось, что быт ему исконно враждебен, он преодолевался Мордвиновым в романтических преувеличениях, в сатирическом гротеске. Но в роли Василия Забродина актер проникался каким-то особенным, поэтическим настроением, в то же время показывая героя во всей конкретности характерных черт образа.

Забродин был не только центром жизни героев, населяющих пьесу, населяющих его обширную и детально показанную режиссером и художником квартиру (Ирина Сергеевна нашла интересный прием для передачи одновременности и слитности бытия всех обитателей: жизнь показывалась во всех комнатах квартиры Забродиных параллельно, разом). Забродин был мерой этой жизни, по нему равнялись и те, кто жил с ним наравне в обстоятельствах пьесы, и те, кто наблюдал за ним из зрительного зала.

Ушел из жизни Мордвинов. Ушла из жизни Анисимова-Вульф. А Забродин, которого сегодня играет Г. Жженов, по-прежнему выходит на встречу с современниками.

Во всем, что делала в искусстве Ирина Сергеевна, ощущалась высокая и подлинная страстность художника. Говорят, что у нее были любимцы, что она была пристрастна, — а разве можно быть в искусстве иным? Но Анисимова-Вульф была постоянна, творчески справедлива в своих пристрастиях. Она умела влюбляться в талант — это-то и было прекрасно в ней! — но никогда не теряла при этом широты и объективности оценок. Если она в кого-то не верила, то стоило этому актеру доказать делом, что Ирина Сергеевна не права, как сама же она первая радовалась за него, была счастлива, что ошибалась, тут же включала заново открытое дарование в круг близких и любимых ею актеров.

Конечно, в театре не может и не должно быть холодной нивелировки, абстрактно «справедливой» объективности. Ирина Сергеевна не предавалась расчетам, ее привязанности {329} были закономерны, оправданны, справедливы. Потому что она была настоящим, подлинным художником, потому что страстно любила открывать новых людей, новые таланты.

Здесь можно назвать и драматургов, к произведениям которых Ирина Сергеевна обращалась одной из первых, — Веру Панову, Леонида Зорина, Виктора Розова, и кинорежиссеров — Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, и актеров — Геннадия Бортникова, Ию Саввину, Валентину Талызину и многих, многих других.

Эта страсть открывать таланты, эта любовь к молодости, начинающей жизнь в искусстве, и привели Ирину Сергеевну в ГИТИС, дали ей право воспитывать будущих режиссеров. Она была настоящим педагогом: не столько учила, сколько воспитывала своих студентов, бережно помогала им стать самими собой, непрерывно обогащалась в общении с ними.

Когда студент чувствует, что его не свысока поучают, не натаскивают, не сообщают с видом знатока как последнее откровение поверхностно воспринятые формулы «системы» Станиславского, из которых так часто испаряется вдохновляющая сила, — тогда студент идет за руководителем, тогда между ними устанавливается атмосфера взаимопонимания, творческого содружества. Ирина Сергеевна удивительно умела создавать именно такую атмосферу доверия и взаимоуважения на своих занятых с учениками.

Молодые режиссеры не хотят сегодня приобретать ремесленные навыки и умения. Они полны веры в себя, стремятся открывать новые горизонты; долг их руководителя заключается прежде всего в том, чтобы дать им понять — многое еще надо узнать, многому научиться, многое освоить. Ирина Сергеевна умела воспитывать в своих учениках потребность познавать жизнь, искусство, совершенствоваться в своей профессии. И сама она непрерывно пересматривала методы преподавания, практические приемы работы со студентами, пристально всматривалась в каждую индивидуальность. Вместе с тем она воспитывала у своих питомцев ощущение целостности искусства театра, его коллективных основ. Особенно ярко это проявлялось на пятом курсе, когда наши ученики готовили дипломные спектакли.

Иногда на одном курсе собираются представители самых различных национальностей, подчас с неисправимыми акцентами, что не мешает воспринимать их работу {330} как подлинное искусство. Мне вспоминаются спектакли последних лет, осуществленные под непосредственным руководством или при участии Ирины Сергеевны: «Три сестры» Чехова, «Бег» Булгакова, «Дни нашей жизни» Андреева. В спектаклях Анисимовой-Вульф студенты — почти мальчишки и девчонки — были неузнаваемы: роли, мизансцены, ритмы спектаклей выстраивались так, что это перевоплощение становилось естественным, убедительным, правдивым. Эти настоящие, глубокие постановки, я уверен, навсегда запомнятся тем, кто участвовал в их создании, кто был их зрителем, так же как навсегда сохранят в памяти образ своего учителя, Ирины Сергеевны Анисимовой-Вульф, ее многочисленные ученики-гитисовцы.

Критика не особенно баловала Ирину Сергеевну; на мой взгляд, очень часто была несправедлива к ней, недооценивала ее как художника. Впрочем, это касается не одной только Анисимовой-Вульф: сплошь и рядом безапелляционная критика не утруждает себя пристальным и всесторонним изучением деятельности того или иного художника — актера или, в особенности, режиссера. Сколько возникало дутых репутаций — и почти тут же рушилось. Правда, бывает и обратное: в пух и прах раскритикованные спектакли продолжают жить и завоевывают прочное признание публики. Но ведь сколько нужно приложить усилий, чтобы режиссер продолжил работу над раскритикованным накануне спектаклем, чтобы актеры продолжали выступать в нем!

Ирина Сергеевна проявляла в таких случаях настоящее мужество — мужество художника, убежденного в своей правоте. Она умудрялась спасти разбитый критикой спектакль, более того — она умела убедительно для актеров опровергнуть несправедливые нападки, вдохнуть в израненный спектакль новые силы.

Критика не баловала Ирину Сергеевну, а она делала свое дело и одерживала победы. Самой громкой из них, быть может, сделался спектакль «В дороге», снискавший шумный успех международной зрительской аудитории в Париже, где советское театральное искусство на сцене Театра Наций представлял Театр имени Моссовета.

Ирина Сергеевна считала своим долгом следить за жизнью поставленных ею спектаклей, и только что-то чрезвычайное могло помешать этому. Чувство ответственности, однако, не ограничивалось у нее заботой о своих спектаклях: Ирина Сергеевна жила интересами театра в {331} целом, потому что она всегда ставила общее дело выше частных интересов. Никто никогда не слышал от нее жалоб на здоровье, а она, как потом выяснилось, была в последние годы тяжело больна. Именно поэтому ее кончина явилась для всех нас ошеломляющей и трагической неожиданностью: до последнего часа своей жизни Ирина Сергеевна работала — ставила спектакль в театре, готовила ряд постановок на телевидении, выступила в кино, необычайно интересно раскрывшись как актриса в роли Войницкой в фильме А. Михалкова-Кончаловского «Дядя Ваня»…

Только теперь, когда ее нет, я, да и все, кто предан театру, поняли, чем была для нас Ирина Сергеевна. Ее присутствие создавало атмосферу взаимоуважения, благожелательности — самую важную и необходимую в театре. Ее нет с нами — и театр осиротел, утратил что-то драгоценное. Без нее я чувствую себя одиноким и беспомощным — ведь она была моей «правой рукой», моим помощником, другом.

Я, конечно, не исчерпал темы, но главное, что было необходимо, сказал. Я рассказал о скромном и всей душой преданном театру художнике, бескорыстием и чистотой своего отношения к искусству, к труду, к людям вызывавшем чувство глубокого и искреннего уважения. Я рассказал о художнике, органически и глубоко партийном, оказавшем огромное влияние на жизнь нашего театра, на жизнь каждого из тех, кто работал с Ириной Сергеевной Анисимовой-Вульф, кто ее знал, кто видел поставленные ею спектакли.

# **{332}** Вместо заключения

Я перечитываю книгу — и чувство досады охватывает меня. Прежде всего потому, что понимаю, как несовершенны, порою неточны мои рассуждения об «учителях» и «учениках». И разве рассказал я полно о том, что внес каждый из них, в меру своего таланта, в нашу жизнь, какова роль каждого в судьбе советского театра. И почему они — такие разные и в чем-то главном схожие — помогают понять то необозримое многообразие и в то же время ту великую целостность, которая зовется советским театром.

«Учителя и ученики»… Сейчас я вижу, как условно, может быть, даже несправедливо такое противопоставление. Ведь, в сущности, мало сказать: «учитель это не тот, кто учит, а тот, у кого учишься», чтобы раскрыть ту поразительную диалектичность самого понятия «ученичество», при котором время вдруг обращает ученика в учителя. А у скольких я сам учился, скольким обязан, о скольких здесь не рассказал!

Я думал: закончу эту книгу — возьмусь за другую. Но сейчас — сейчас уже так не считаю: время неумолимо работает против меня, силы уходят, вряд ли смогу, успею написать эту вторую, задуманную мною главную свою книгу…

Вот почему прошу меня понять и простить — я стольких не упомянул и тем, возможно, обидел, — а было их так много, прекрасных, талантливых, стойких.

Спасибо, спасибо им всем.

Я огорчен тем, что заглушенно, невнятно, сквозь текст звучит с годами окрепшее, твердое мое убеждение: театру суждено великое будущее, и за театр — живой театр — надо бороться бесстрашно, фанатично, чтобы он стал могучей силой, способной одарять, вдохновлять людей, помогать тем, кто посвятил себя преображению человеческой жизни.

И досадно, что я не успел в своих очерках рассказать о многих событиях в жизни советского театра, впрямую связанных с основной темой книги, подтверждающих мои убеждения.

Ограничусь только двумя наиболее мне близкими примерами.

{333} В некрасовские дни наш театр поставил спектакль-концерт (режиссер — мой сын Евгений Завадский). Марецкая читает, играет монолог из «Кому на Руси жить хорошо». Он длится десять минут, но с какой силой звучит, с какой глубиной проникает актриса в мир Некрасова! Это горестный сказ-плач о тяжкой доле крепостной женщины. Самозабвенную материнскую любовь, отчаяние, волю, гневный протест, неисчерпаемые духовные силы русской женщины — все это поразительно вдохновенно передала актриса.

А совсем недавно — вечер, посвященный тридцатилетию творческой деятельности в Большом театре Галины Сергеевны Улановой. Вечер возник почти случайно, импровизационно, без пышных реклам — и, может быть, поэтому не превратился в обычное парадное юбилейное чествование с казенными словами и обязательными адресами. На сцене танцевали те, кому Галина Сергеевна передала свое понимание танца, свой вкус, свою музыкальность, самое себя. Максимова и Васильев, Тимофеева, Сабирова, Адырхаева, Семеняка…

И был этот вечер насыщен такой сердечной благодарностью, такой неподдельной глубиной, взволнованностью, преданностью, таким высоким признанием величия Улановой, что стал для всех его участников — артистов и зрителей — незабываемым событием.

События — жизнь — театр. Как все переплетается и взаимообъясняет, взаимовлияет.

С неожиданной, особой убедительностью почувствовал и понял я это во время недавнего посещения Америки. Почти месяц провел я там — был в Нью-Йорке, Вашингтоне, а в основном — в городе Блюмингтоне, где расположен университет штата Индиана; в сущности, по приглашению этого университета и отправился я в такое далекое путешествие. Пятнадцать лет назад в Нью-Йорке я ставил в экспериментальном плане два акта «Вишневого сада» в ИАСТА (Институт повышения актерского мастерства), где знакомил участников этого эксперимента с основами учения Станиславского, с методами Вахтангова.

И вот я снова в Нью-Йорке — встречаюсь с участниками «Вишневого сада», благодарную память о которых хранил все эти годы. Встреча была взволнованной, сердечной, мало сказать — дружеской. И далее — Аллан Шнейдер из «Арена Стейдж» в Вашингтоне и, наконец, Блюмингтон — театральный колледж, учебный театр на 1 500 мест, а главное — люди: профессора и студенты.

{334} Сколько благожелательства, гостеприимства, забот — тут я хочу назвать в первую очередь ректора университета доктора Уэллса и его ближайшего помощника миссис Коллинз.

А какой интерес к тем великим художникам, чье влияние продолжает, не ослабевая, воздействовать на театральное искусство во всем мире! Станиславский — это имя звучит как символ, как знамя, и с какой доверчивостью слушали мои рассказы о нем и профессора и студенты университета.

Вот почему уехал я оттуда с уверенностью: снобистское, вычурно-холодное, цинично-бессердечное искусство приелось — мода на него проходит, зарождается жадная потребность в действительно высоком искусстве, которому только и стоит отдавать силы, жизнь.

И по-новому, с новым подтекстом звучат сегодня пророческие слова Станиславского: «Если бы можно было себе представить идеальное человечество, требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, — само искусство было бы книгой жизни…»

Видимо, для того, кто отрицает высокий смысл жизни и высокую миссию искусства, эти слова звучат детски-наивно. Ведь если такой человек задумывается, ради чего он живет на свете, что ждет современную цивилизацию, то, оглядываясь, он осознает ничтожность и обреченность своего существования. И приходит к нему отчаяние, ощущение бессмысленности существования. Это отчаяние рождает душевную пустоту, цинизм, чувство одиночества, желание уйти из жизни или, уж коли так, то прожить ее «в свое удовольствие», ни в чем и ничем себя не ограничивая. Одни, слабые и опустошенные, скатываются к полному неприятию окружающего — в результате бунт, бандитизм, порнография, марихуана, смерть… Другие, замкнувшись в своем черством одиночестве, строят собственное благополучие, наживают капиталы. И мало того, что они презирают тех, кого вынуждают работать на себя, — они потакают врожденной человеческой потребности отвлечения от горечи жизни — развлекают их, поставляют им «искусство» растлевающее, бездушное, зловонное. Эти «гангстеры от искусства» — сытые, благоденствующие эгоисты и честолюбцы, циничные, лицемерные, бессовестные и жестокие — убивают Человека в человеке.

{335} И почувствовал я, что растет в Америке — убежден, не только в Америке, во всем мире — отвращение к бездуховной жизни. Вера Станиславского в великую миссию искусства волнует и находит отклик в живых душах современных передовых художников, современной передовой молодежи.

Я утверждаю — жить и творить можно и должно достойно. И люди, о которых я рассказал в этой книге, — люди душевной щедрости и добра, призывавшие и призывающие своим трудом, творчеством, жизнью перестроить мир по законам красоты, добра, справедливости.

1. Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», М., «Искусство», 1970, стр. 350. [↑](#footnote-ref-2)
2. Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», стр. 310. [↑](#footnote-ref-3)
3. П. Марков, Правда театра, М., «Искусство», 1965, стр. 42. [↑](#footnote-ref-4)
4. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8 ми томах, т. 3, М., «Искусство», 1955, стр. 317. [↑](#footnote-ref-5)
5. Вахтангов, Записки, письма, статьи, М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 206. [↑](#footnote-ref-6)
6. Конечно же, чуткое изучение поведения актера самыми совершенными средствами науки я приветствую, но только в том случае, если это не мешает актеру, не мешает его самозабвенности, не развивает самоконтроль сверх меры. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского. Учебное пособие для театральных вузов», М., «Советская Россия», 1961. [↑](#footnote-ref-8)
8. И. Виноградская, «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 1, М., изд. ВТО, 1971, стр. 324. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же, стр. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-10)
10. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 139. [↑](#footnote-ref-11)
11. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 210. [↑](#footnote-ref-12)
12. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 210. [↑](#footnote-ref-13)
13. См. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 1, стр. 315 – 316. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918 – 1922 гг.». Записаны К. Е. Антаровой, изд. 2, М., изд. ВТО, 1947, стр. 29. [↑](#footnote-ref-15)
15. Там же. [↑](#footnote-ref-16)
16. См. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 1, стр. 394 – 395. [↑](#footnote-ref-17)
17. См. там же, стр. 427. [↑](#footnote-ref-18)
18. П. Марков, Правда театра, стр. 28. [↑](#footnote-ref-19)
19. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 674. [↑](#footnote-ref-20)
20. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 453 – 454. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же, стр. 454. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же. [↑](#footnote-ref-23)
23. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, стр. 298. [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2, стр. 36. [↑](#footnote-ref-25)
25. Сб. «Михаил Семенович Щепкин», М., «Искусство», 1952, стр. 356. [↑](#footnote-ref-26)
26. Сб. «Пушкин и театр», М., «Искусство», 1953, стр. 349. [↑](#footnote-ref-27)
27. Сб. «Ф. И. Шаляпин», т. 2, М., «Искусство», 1958, стр. 275. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Несколько мыслей о сценическом искусстве. Заметка Томмазо Сальвини». — «Артист», 1891, № 14, стр. 60. [↑](#footnote-ref-29)
29. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 224. [↑](#footnote-ref-30)
30. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 184. [↑](#footnote-ref-31)
31. Сб. «В. И. Качалов», М., «Искусство», 1954, стр. 53. [↑](#footnote-ref-32)
32. А. Гладков, Мейерхольд говорит. — «Новый мир», 1961, № 8, стр. 221. [↑](#footnote-ref-33)
33. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 1, стр. 346. [↑](#footnote-ref-34)
34. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 396. [↑](#footnote-ref-35)
35. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», М., изд. ВТО, 1959, стр. 218. [↑](#footnote-ref-36)
36. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 320. [↑](#footnote-ref-37)
37. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 2 стр. 177, 199. [↑](#footnote-ref-38)
38. П. В. Симонов, Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций, М., Изд‑во АН СССР, 1962, стр. 127 – 128. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же, стр. 122. [↑](#footnote-ref-40)
40. Там же. [↑](#footnote-ref-41)
41. Цит. по кн.: И. Фрадкин, Бертольт Брехт, М., «Наука», 1964, стр. 201. [↑](#footnote-ref-42)
42. Там же, стр. 201. [↑](#footnote-ref-43)
43. Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», стр. 317 – 318. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 2, стр. 183. [↑](#footnote-ref-45)
45. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 165. [↑](#footnote-ref-46)
46. Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», стр. 349. [↑](#footnote-ref-47)
47. Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», стр. 318 – 319. [↑](#footnote-ref-48)
48. Там же, стр. 319. [↑](#footnote-ref-49)
49. Сб. «Леопольд Антонович Сулержицкий», стр. 320. [↑](#footnote-ref-50)
50. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 84. [↑](#footnote-ref-51)
51. М. О. Кнебель, Вся жизнь, М., изд. ВТО, 1967, стр. 91. [↑](#footnote-ref-52)
52. Ш. Бодлер, «… Вдохновение подвластно нам». — «Литературная газета», 1971, 21 апреля, стр. 15. [↑](#footnote-ref-53)
53. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 32. [↑](#footnote-ref-54)
54. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 3, стр. 427. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же, стр. 35, 38. [↑](#footnote-ref-56)
56. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 93 – 94. [↑](#footnote-ref-57)
57. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 168. [↑](#footnote-ref-58)
58. Дени Дидро, Собрание сочинений в 10‑ти томах, т. IX, М.‑Л., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1940, стр. 278. [↑](#footnote-ref-59)
59. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 2, стр. 440. [↑](#footnote-ref-60)
60. Н. Я. Берковский, Литература и театр, М., «Искусство», 1969, стр. 251. [↑](#footnote-ref-61)
61. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 7, стр. 588. [↑](#footnote-ref-62)
62. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 409. [↑](#footnote-ref-63)
63. П. Марков, Правда театра, стр. 41. [↑](#footnote-ref-64)
64. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 132. [↑](#footnote-ref-65)
65. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 5, стр. 416. [↑](#footnote-ref-66)
66. Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в 6‑ти томах, т. VI, М., Гос. изд‑во «Художественная литература», 1937, стр. 285. [↑](#footnote-ref-67)
67. А. Н. Островский, Полное собрание сочинений, т. XII, М., Гослитиздат, 1952, стр. 142. [↑](#footnote-ref-68)
68. Там же, стр. 199. [↑](#footnote-ref-69)
69. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6, стр. 354. [↑](#footnote-ref-70)
70. Цит. по кн.: К. Цеткин, Воспоминания о Ленине, М., Политиздат, 1968, стр. 20. [↑](#footnote-ref-71)
71. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. XV, М., Гослитиздат, 1949, стр. 446. [↑](#footnote-ref-72)
72. «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918 – 1922 гг.», стр. 32. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись», т. 2, стр. 223. [↑](#footnote-ref-74)
74. Г. Товстоногов, Круг мыслей, Л., «Искусство», 1972, стр. 111. [↑](#footnote-ref-75)
75. Г. Товстоногов, Круг мыслей, стр. 112. [↑](#footnote-ref-76)
76. В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, М., «Искусство», 1968, стр. 74. [↑](#footnote-ref-77)
77. В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, стр. 73. [↑](#footnote-ref-78)
78. Цит. по кн.: К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., «Наука», 1969, стр. 113. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, стр. 28. [↑](#footnote-ref-80)
80. П. Марков, Правда театра, стр. 463. [↑](#footnote-ref-81)
81. Цит. по кн.: К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, стр. 379. [↑](#footnote-ref-82)
82. Цит. по кн.: К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, стр. 169. [↑](#footnote-ref-83)
83. В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, стр. 389. [↑](#footnote-ref-84)
84. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 195. [↑](#footnote-ref-85)
85. Там же. [↑](#footnote-ref-86)
86. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 231. [↑](#footnote-ref-87)
87. Цит. по кн.: Х. Херсонский, Вахтангов, М., «Молодая гвардия», 1940, стр. 262, 264. [↑](#footnote-ref-88)
88. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 218. [↑](#footnote-ref-89)
89. Сб. «Евг. Вахтангов. Материалы и статьи», стр. 219. [↑](#footnote-ref-90)
90. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 82. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же, стр. 130. [↑](#footnote-ref-92)
92. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 231. [↑](#footnote-ref-93)
93. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 4, стр. 453 – 454. [↑](#footnote-ref-94)
94. П. Марков, «Мандат». — «Правда», 1925, 24 апреля. [↑](#footnote-ref-95)
95. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 131. [↑](#footnote-ref-96)
96. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же, стр. 153. [↑](#footnote-ref-98)
98. Вахтангов, Записки, письма, статьи, стр. 154. [↑](#footnote-ref-99)
99. Сб. «Михоэлс», М., «Искусство», 1965, стр. 212, 215. [↑](#footnote-ref-100)
100. Б. Филиппов, Актеры без грима, М., «Советская Россия», 1971, стр. 255 – 256. [↑](#footnote-ref-101)
101. Сб. «Михоэлс», стр. 203. [↑](#footnote-ref-102)
102. В. Лидин, Люди и встречи, М., «Советский писатель», 1961, стр. 301 – 302. [↑](#footnote-ref-103)