Т 33
Г 69

Б. А. ГОРИН-ГОРЯИНОВ

МОЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОПЫТ

ЛЕНИНГРАД
1939

128



Б. А. Горин-Горяйнов

Народный артист РСФСР, орденоносец

792
Г. 69

Б·А·ГОРИН-ГОРЯИНОВ

Народный Артист РСФСР
орденоносец

МОЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОПЫТ

пив № 28233
П94
п. 18
Ленинградская
Областная библиотека
им. Горького

Ленинградский Государственный
Ордена Трудового Красного Знамени
Академический Театр Драмы
им. А.С. Пушкина

1939

ОТ ТЕАТРА

НАРОДНЫЙ артист Республики, Борис Анатолиевич Горин-Горяйнов является одним из талантливейших и заслуженнейших, одним из наиболее известных в широких кругах советского зрителя мастеров Государственного Академического Театра Драмы им. А. С. Пушкина.

Начав работу в этом театре в 1911 году, Б. А. Горин-Горяйнов с первых же лет занял выдающееся положение в его богатой крупными творческими индивидуальностями труппе.

За время сценической деятельности на подмостках театра им. А. С. Пушкина, Б. А. Горин-Горяйновым была создана разнообразнейшая галлерея театральных образов, неизменно отмеченных печатью высокого мастерства, смелостью и оригинальностью замысла и тонкостью выполнения. Один из лучших исполнителей роли Хлестакова на русской сцене, выдающийся мастер в ролях мольеровского репертуара, блестящий Фигаро, единственный в истории русского актерского исскуства Тарелкин, — Борис Анатольевич Горин-Горяйнов сложился в законченного мастера и крупного художника сцены еще в предреволюционные годы. Однако его творческий рост не остановился на тех достижениях, которые еще до революции составили ему славу одного из лучших комедийных и характерных актеров нашего театра. Революция стимулировала Б. А. Горин-Горяйнова к новым творческим успехам. Именно за последние десять-пятнадцать лет А. Б. Горин-Горяйнов вписал в свою творческую биографию ряд особенно интересных и ценных страниц и пополнил длинный список созданных им ролей еще рядом крупнейших актерских достижений, в частности, в репертуаре советских драматургов. Сочетая в себе выдающееся комедийное дарование с мастерством острой психологической характеристики своих персонажей, Б. А. Горин-Горяйнов с завидной для

каждого художника сцены легкостью в одинаковой степени владеет разнообразнейшим материалом, — от остро-комического, стоящего на грани комедийного гротеска, до глубоко драматического плана. Вместе с тем, всюду и везде он остается прежде всего художником-реалистом, мастером реалистического искусства, продолжающим и обновляющим высокие традиции таких представителей б. Александринской сцены, как В. В. Самойлов и В. П. Далматов.

Предлагаемая вниманию читателей книга Б. А. Горин-Горяйнова «Мой театральный опыт» заслуживает несомненного внимания как исключительно добросовестный, насыщенный материалом, ценными наблюдениями и поучительными выводами литературный самоотчет о творческом пути и творческих исканиях нашего выдающегося артиста. Эта книга не является изложением какой-либо научной теории в области театроведения или изучения психологии актерского творчества. Она, — прежде всего, — индивидуальный творческий документ, обобщающий и осмысливающий многолетнюю актерскую деятельность ее автора. Не со всеми положениями Б. А. Горин-Горяйнова можно и должно соглашаться. Автор не поучает и не наставляет, — он рассказывает, рассказывает о своем творческом опыте — так же, как можно рассказывать о внешних событиях своей жизни. «Мой театральный опыт» представляет собою не научный трактат, а творческие мемуары его автора, смело делящегося с читателем и своими утверждениями и своими сомнениями. Вот почему ряд глав и ряд страниц этой книги могут дать обильный материал для дальнейших заключений теоретического характера, материал тем более ценный, что он принадлежит одному из крупнейших мастеров нашего театра и целиком относится к богатому опытом и выдающимися достижениями его творческому пути.

Отмечая выпуском этой книги сорокалетнюю годовщину сценической деятельности Б. А. Горин-Горяйнова, Государственный Академический Театр Драмы им. А. С. Пушкина глубоко уверен в том, что его литературный труд найдет себе самый широкий круг читателей в особенности в среде наших молодых актерских поколений и сыграет свою положительную роль в росте и развитии нашего советского актерского искусства.

НЕОБХОДИМОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

ЭТА КНИГА обязана своему появлению случайной причине, но сама она не случайна, так как является литературным итогом моей творческой работы. В ней нет ничего неперечувствованного, ничего такого, что не было бы выстрадано и выношено моей художественной совестью, по временам сжимаемой, как тисками, цепью противоречий, навязываемых каждому работнику сцены целым рядом привходящих условий, победа над которыми в одиночку, без объединенных усилий целого коллектива, является подчас непосильной задачей.

У каждого из работников сцены, в самых сокровенных глубинах его существа, живет одна самая дорогая для него мечта, господствующая над всеми другими переживаниями: это мечта о предельной «чистоте» того искусства, которому он посвятил себя. Но эта чистота не всеми одинаково понимается. Отсюда — те мучительные противоречия между «хочу» и «могу», которые всем нам так хорошо знакомы. Не замечать их может только тот, кому безразличны судьбы родного театра.

Под чистотой искусства я подразумеваю, прежде всего, чистоту его идейного содержания, его стиля, его художественно-реалистического понимания, словом, чистоту всего того, что укладывается в краткую но всеобъемлющую формулу искусства «реалистического по форме, социалистического по содержанию».

Все, что отклоняется от этой формулы, отклоняется от своих истинных задач.

Так я понимаю свое назначение мастера сцены и этому пониманию стремлюсь подчинить все свои высказывания.

Толчком, побудившим меня печатно оформить свои мысли и взгляды на задачи театра, послужила обращенная ко мне просьба нашей советской сценической молодежи высказаться по ряду во-

просов, связанных с техникой актерского мастерства, какою она рисуется мне в свете нынешнего дня, с учетом выводов, вытекающих из моей личной сценической практики. Это задание молодежи я пытаюсь выполнить и ей же, как вдохновительнице, посвящаю свою книгу.

Перечень поставленных передо мной вопросов настолько обширен, что, пожалуй, исчерпывающе охватывает проблему сценического творчества в целом. Это является блестящим показателем того, с какой глубиной мысли подходит наша сценическая молодежь к проблеме театра. Волнующая актуальность этой проблемы меня лично тревожила всегда, но особенно — в течение последних лет.

Накопившиеся у меня груды заметок, записей, этюдов и дневников, связанных с работой в театре, давно уже наводили на мысль уяснить лично для самого себя, что же в конечном счете представляю собой я сам, как член актерского коллектива в общей системе театра.

Мысль вполне понятна, в особенности, когда сознаешь, что наступает пора подводить всяческие жизненные итоги.

Вопросы, по которым я хочу высказаться, связаны с моей личной творческой биографией, с технологией моей сценической работы, т. е. какими в разное время методами я пользовался, как они нащупывались, вырабатывались, оформлялись, какие давали результаты, каким образом протекал процесс становления метода в целом и т. д.

Высказаться до конца по этим вопросам — это значит затронуть в той или иной степени весь сложный комплекс профессионально-сценических приемов, от азбучных истин первоначального накопления опыта до чрезвычайно сложного понятия сценического образа в смысле его оформления и движения во времени.

Задача трудная, но все же она не кажется мне неразрешимой, так как основывается на пережитом, передуманном и перечувствованном. Это задача личной практики и как таковая она может быть трактована в той или иной мере индивидуально, на основании отложившихся в психике фактов, приемов, выводов и обобщений. Необходимо лишь всю эту сумму понятий, по мере разумения, свести к некоторым общим знаменателям.

Эти высказывания, целиком являющиеся результатом самоанализа, никого ни к чему не обязывают. Тем более далек я от мысли поучать, как надо играть или навязывать кому-либо свои выводы в качестве неких неоспоримых истин.

Вопросы личного порядка и вопросы общепринципиального значения оказываются настолько тесно между собою перепле-

тенными, что, отвечая на одни, приходится в какой-то мере касаться и других.

Основной упор в моих беседах я делаю на моментах личной практики, поясняя их установками принципиального порядка.

Я считаю, что ничего беспредметного, отталкивающегося, так сказать, от пустоты в работе актера нет и быть не может. Всегда имеется какая-то достаточно «плотная среда», подчас, быть может, не ясно сознаваемая, но все же существующая, от чего актер отталкивается как от своего рода трамплина. В основе любой работы лежит какая-то идея, принимаемая на сегодняшний день как нечто абсолютное. Эта идея может в зависимости от условий видоизменяться, но все же она постоянно сопровождает каждый шаг работника.

Вот почему мне всегда казались крайне парадоксальными утверждения, подобные известному афоризму Коклена-старшего в его монографии «Искусство актера», будто бы «в театре ни одно правило не является абсолютным».

Если бы это было так, то мы в настоящее время не располагали бы такой огромной культурной силой, какою является современный театр.

В становлении любого искусства мы можем усмотреть некие «правила», которые должны считаться абсолютными.

Основное и бесспорное абсолютное правило театра — это верность жизненной правде. Мы видели достаточно примеров, когда попытки уйти от этого правила заводили театр в тупик, из которого нет выхода, после чего ему всегда приходилось возвращаться снова к реалистическому принципу.

Еще одно необходимое замечание. Все высказывания в этой книге ведутся от имени актера строго-реалистического плана, без каких-либо отклонений в ту или иную сторону, без всяких «но» и оговорок, искажающих лицо театра. Всякая «гримаса» на этом лице, с моей точки зрения, является показателем какого-то скрытого болезненного процесса внутри организма, к излечению которого должны быть немедленно принимаемы те или иные меры, — предпочтительнее, самого радикального свойства.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ДЕТСТВО. СЕМЬЯ. МОЙ ОТЕЦ

РОДИЛСЯ я в актерской семье и понятие театра, как говорится, всосал в себя с молоком матери.

Мой отец, Анатолий Михайлович Горин-Горяйнов, был в свое время, т. е. в 1870—1900 годы, видным и талантливым актером на амплуа... Какое же было амплуа у моего отца? Да, пожалуй, то же самое, что и у меня, т. е. никакого и все сразу. Он, как и я, переиграл в своей жизни множество ролей — и драматических любовников, и геров, и комиков, и характерных персонажей. Такой же приблизительно сценический путь прошел и я.

Отец, подобно мне, не учился ни в какой специально-театральной школе. Ему, как и мне, школу заменила огромная сценическая практика.

Отец учился в петербургском коммерческом училище, а его брат Михаил, мой дядя, — в 5-й петербургской гимназии. Под покровительством и даже по настоянию моего деда, большого любителя театра, отец и дядя со своими гимназическими товарищами часто устраивали у себя на дому любительские спектакли. Эти спектакли ставились планомерно и в течение довольно продолжительного времени. Из школьных товарищей моего дяди никто впоследствии актером не сделался. Из учеников же коммерческого училища стали актерами, получившими впоследствии широкую известность, М. М. Петипа, мой отец, А. З. Бураковский, М. А. Сушков и Н. Н. Богданов, — все крупные и даровитые актеры.

С течением времени юные любители театрального искусства спаялись в тесный и крепкий кружок, постепенно расширявший поле деятельности и захватывавший новые, более широкие площадки. Так, спектакли ставились в доме родителей Н. Н. Богда-

нова, в залах коммерческого училища и других учебных заведений.

В свой кружок они привлекали, между прочим, А. А. Мартынова, сына знаменитого актера Александринской сцены А. Е. Мартынова, кумира тогдашней театральной публики. Это был чрезвычайно талантливый юноша, одаренный едва ли не больше своего прославленного отца, но, к сожалению, слишком рано погибший для искусства.

Спектаклями в то время руководил уже профессионал, известный актер Н. Н. Зубов, чья дочь Нина Николаевна была неизменной участницей этих спектаклей. Надо полагать, что это была не совсем плохая школа для юных артистов.

Я останавливаюсь на этом для того, чтобы, с одной стороны, подчеркнуть значение бытового окружения при выборе профессии, а с другой—указать, каким образом люди в то время становились актерами, минуя театральные школы.

По окончании курса в коммерческом училище в 1870 году, отец поступил на службу во Второе страховое общество. Как это ни странно, но дед, отравивший его театральным ядом, ни за что не соглашался, чтобы его сын вступил на скользкий театральный путь. Однако семя было брошено и, естественно, должно было прорасти и дать те или иные всходы.

Сделавшись служащим страхового общества, отец остался в душе актером и отдавал этому занятию все свое свободное время, участвуя в многочисленных спектаклях всевозможных клубов.

В одном из таких спектаклей, на сцене интересного и популярного «Клуба художников», отец играл в «Тяжелых днях» А. Н. Островского роль Андрея Тихоновича. На спектакле присутствовал автор пьесы. По окончании спектакля Островский познакомился с отцом, дал самый лестный отзыв об исполнении роли и посоветовал поступить на профессиональную сцену.

Разумеется, события такого рода не очень-то способствуют рвению по службе в каком-нибудь страховом обществе. Но дед по-прежнему и слышать не хочет о том, чтобы его сын сделался профессиональным актером. Так проходит десять долгих лет, в течение которых Анатолий Горин-Горяйнов продолжает оставаться актером клубных сцен и в то же время, служащим страхового общества.

Здесь уместно упомянуть, чем по отношению к театру являлись клубы того времени. При монополии императорских театров, простиравшейся на весь театральный фронт, клубы таили в себе зародыши будущих частных театров, служили проводниками иных, не казенных взглядов на искусство и являлись колыбелью будущих независимых актерских кадров. Клубы были неплохими практиче-

скими школами, где молодежь пробовала силы, совершенствовалась и развивала свои дарования.

Достаточно указать, что на подмостках клубных сцен вырастали и отшлифовывались многие крупные дарования, ставшие впоследствии украшением русской сцены.

Имена К. А. Варламова, И. Н. Грекова, А. Я. Гламы-Мещерской, М. М. Петипа, М. А. Сушкова, Н. В. Светлова, К. А. Шкарина, Г. И. Мартыновой, К. Н. Богданова-Невского, И. Н. Райдиной, Л. А. Ленского и многих других тесно связаны с клубными сценами старого Петербурга.

К середине семидесятых годов,—несомненно, в силу реакции против казенного отношения к искусству со стороны «императорских» театров, — клубная сцена видит на своих подмостках едва ли не все наиболее крупные дарования русской сцены. Имена М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, Андреева-Бурлака, Стружкина, М. И. Писарева и даже самого В. В. Самойлова то-и-дело мелькают на программах клубных спектаклей.

Московские гастролеры не отстают от петербургских знаменитостей. Отец играет в гастрольных спектаклях И. В. Самарина, Г. Н. Федотовой (Алекина в «Нищих духом»). С М. Г. Савиной он играет с огромным успехом Зайчикова в «Мишуре», со Стрепетовой и Писаревым—Чеглова в «Горькой судьбине» и Аркашку в «Лесе», причем в этой пьесе его успех перекрывает успех гастролера.

Ни один из гастрольных спектаклей В. В. Самойлова не обходится без участия Анатолия Горин-Горяйнова. Знаменитый актер настолько доволен молодым «любителем», что приглашает отца в свой дом, добровольно и безвозмездно помогает ему в прохождении ролей и в изучении искусства грима. Отец делается своим человеком в доме Самойлова, считает себя учеником этого исключительного художника и его верным поклонником. После смерти деда отец навсегда расстается со службой в страховом обществе.

Весной 1880 года отец с успехом дебютирует на Александринской сцене в роли Платона в комедии Островского «Правда хорошо, а счастье лучше», в роли Карандышева в «Бесприданнице» того же автора, в роли Хлопонина в пьесе Потехина «Злоба дня» и принимается в состав труппы казенного театра.

Актерский диапазон отца в это время очень широк и включает в себя ряд разнообразных ролей, начиная от лирического любовника Бориса в «Грозе», фата Хлестакова в «Ревизоре», характерных ролей вроде Карандышева в «Бесприданнице» и кончая Аркашкой в «Лесе», ролью, которая в то время считалась буффонной.

В дальнейшем охват ролей становится еще шире, включая роли комедийно-героического репертуара, вроде Наполеона в «Мадам

Сан-Жен» и Суворова в пьесе «Суворов в деревне». Наконец, отец специализируется, и надолго, в репертуаре так называемой «легкой комедии», где по живости и легкости исполнения имеет мало соперников среди тогдашних актеров.

Говорю все это для того, чтобы показать, какое отношение к амплуа могло выработаться у меня с детства, когда я ежедневно имел перед глазами подобную разносторонность моего отца. Так же как и мой отец, я никогда не знал определенного амплуа, не чувствовал необходимости замыкаться в рамках какого-либо узко ограниченного жанра и всегда считал подобное замыкание чем-то очень близким к вредной театральной рутине, отдающим пережитком детского состояния театрального искусства.

Я считаю, что хороший актер должен играть все, в одинаковой мере быть на высоте во всех жанрах, как в комедийном, так и в драматическом, и стараться выработать технику, могущую найти применение в любой сценической ситуации.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПЕРВЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ ТЕАТРОМ

САМОГО раннего детства, как только я стал осознавать себя, мне казалось, что театр и жизнь — одно и то же, что жизнь — это и есть театр, а театр—это и есть жизнь. Так тесно эти два понятия сплетались в моем детском воображении. В доме актера-отца только и было разговоров, что о театре. Не проходило ни одного дня, чтобы у нас не бывал кто-нибудь из актеров — и за обедом, и после спектакля, и рано утром.

Мне тогда казалось, что все люди — актеры. Естественно, что у нас с братом все игры были связаны с театром; мы могли играть только в театр, так как ничего другого не знали и не понимали.

В пьесах с участием отца, когда по ходу действия должны были появляться дети, — а таких пьес в то время было много, — отец занимал меня и брата. Играли мы и мальчиков и девочек. Иногда роли были со словами, а порою даже и со сложным действием.

Отец был в девяностых годах распорядителем товарищества в Саратове, заведывал оперой и драмой, и мы участвовали и там и тут.

Нравилось ли мне это? Вероятно, нравилось, так как тогда мне казалось, что это так и должно быть, что в жизни без выступления на сцене не проживешь.

Только несколько позднее я начал уяснять себе, что люди все-таки бывают разные: одни играют на сцене, а другие смотрят из зрительного зала, одни называются актерами, а другие — публикой. И редко бывает так, чтобы публика играла, а актеры смотрели на эту игру. Хотя бывало и так, например, в литераторских спектаклях.

Поступив в гимназию, мы уже, конечно, не могли участвовать в публичных спектаклях. И это, помню, было для меня большим огорчением.

Однако положение вскоре поправилось. В гимназии два раза в год устраивались школьные спектакли. Меня и брата с первого же года начали занимать в этих спектаклях. Помню, мы исполняли сцены из рассказов Гоголя, басни Крылова, участвовали в известном водевиле Каратыгина «Школьный учитель», а позднее — в «Женитьбе» и «Ревизоре» Гоголя.

Время шло. Когда мне исполнилось 14 лет, отец категорически запретил мне участие в каких бы то ни было спектаклях.

— Довольно баловства, — заявил он, — нужно думать об учении, а не о глупостях.

— Но я же отвыкну от сцены, папа, — протестовал я.

— И прекрасно, — утешал отец. — Сначала кончи гимназию, университет, а там видно будет. Почувствуешь призвание к сцене — опять привыкнешь. Актер без образования — все равно, что скрипка без струн. Можно играть на бесструнной скрипке?—Нельзя. Можно неучу играть на сцене? — Также нельзя, да и мало в актерстве хорошего. Вот я вас на «Кина» сведу, подождите.

Отец сдержал свое слово и повел нас с братом смотреть пьесу Дюма «Кин или гений и беспутство».

Придя со спектакля, отец спросил:

— Ну? Слышали, что Кин говорил об актерстве?

— Слышали. Так ведь он говорит женщине, а мы—мужчины.

— Это безразлично. Все это применимо и к мужчине. Вы думаете, что работа на сцене—это вечный праздник? Как раз наоборот. Вечные, беспросветные будни. Вот послушайте, что я испытал в своей актерской жизни...

И отец, стараясь сгустить краски, долго рассказывал нам о себе, о жизни актера, о терниях на актерском пути.

— Итак, до окончания образования вы не смейте и думать о сцене,—решительно заявил отец.—Умру я—тогда, как хотите.

С этого времени для нас с братом театр стал потерянным раем. Отец принимал все меры, чтобы отвлечь наши мысли от сцены.

Переехали в Петербург. Поступили в другую гимназию. Положение не изменилось. Брат как-то простудился, катаясь на катке, и в два года сгорел от чахотки. Я остался один.

Тоска по театру становилась невыносимой. Я нарушил запрет отца и пустился во все тяжкие. Тайно, как тать. Не было буквально ни одного спектакля не только в нашей, но и в других гимназиях, где я не принимал бы участия. Потом я сумел пристроиться к постоянному студенческому кружку, где когда-то уча-

ствовал Радин, а теперь работали Микулин, Мартов, Стуккей и др.

Вскоре, с помощью студентов-любителей, удалось пристроиться к полупрофессиональным спектаклям, устраивавшимся в театральном зале Кононова, на Мойке, где теперь помещается электро-механический комбинат, и в зале Павловой—Троицкая 13. Несмотря на то, что я выглядел неприлично-молодо, все же мне перепадали кое-какие рольки. В большинстве случаев это были роли вроде старого доктора, который выходит в конце пьесы и говорит под занавес:

— Здесь моя помощь бессильна. Обратим наши взоры к небу.

Или щупает пульс и объявляет:

— Увы! Она ослепла...

Разумеется, все это было из рук вон плохо, но все же давало какое-то внутреннее удовлетворение, особенно, когда публика смеялась. А не смеяться было нельзя.

Представьте себе маленького, худенького шестнадцатилетнего мальчика, приклеенного к огромной седой бороде. Чужой сюртук со взрослого человека, чужие, подкрученные снизу, брюки, на тоненькой шейке — воротничок 42-го размера, на носу—настоящие очки, через которые решительно ничего не видно. Комично до того, что плакать хочется. Впрочем, тогда клубная публика была без больших претензий.

Через год или два у меня уже были стаж, знакомства и опыт. Я уже начал получать роли, не только развязывающие пьесу, но и завязывающие ее. Я уже участвовал в спектаклях, имевших печатную программу. Чтобы не пронюхали дома, пришлось взять псевдоним. Именовался я тогда «господин Васильев».

Помню первую рецензию о себе в газете. Рецензент, говоря о г. Васильеве, вопрошал: «Откуда ты, прелестное дитя?». Вторая рецензия была обстоятельнее. Давали «Горе от ума». Я играл Молчалина. Софью, на мое несчастье, играла актриса очень полная, пожилая и высокого роста. И вот рецензент похвалил меня в следующих выражениях: «При такой Софье особенно нелепо было появление г. Васильева в роли Молчалина».

В восьмом, выпускном классе гимназии я играл в школьном спектакле «Горе от ума», режиссировать которым пригласили моего отца. Я выпросил себе роль Репетилова.

После спектакля я очень интересовался, что скажет отец о моем исполнении.

Он коротко ответил:

— Ничего. Только ты о сцене не смей думать, пока не окончишь университет.

Едва я успел поступить на первый курс университета, как умер отец. Наше материальное положение сразу пошатнулось.

Встал вопрос о поддержке семьи, и тогда я с головой окунулся в многочисленные клубные спектакли. Платили от 3 до 5 рублей. Как-никак, а это были деньги. Но все же было трудновато. Утром лекции, вечером репетиция или спектакль, а иногда и то и другое вместе. Г. Васильеву сплошь и рядом нехватало времени пообедать. Так продолжалось вплоть до окончания четырехгодичного университетского курса. Играл я тогда все: драму, комедию, фарс, оперетту и даже участвовал в опере. Недоставало только балета. Летом, когда в университете не было занятий, я служил в качестве профессионального актера в летних делах: в Пятигорске, в Тирасполе, в Бендерах, и снова в Пятигорске. Работы было по горло. Репертуар у меня накопился огромный.

Что же это была за работа, каковы были условия, методы и качество ее?

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Я СТАНОВЛЮСЬ АКТЕРОМ

В ОСНОВЕ моей театральной работы в этот период лежала невообразимая спешка. Играл я на разовых в Василеостровском театре, в «Благородном собрании», в «Приказчичьем клубе», в зале Кононова, в зале Павловой и в «Немецком клубе», где ставил спектакли С. В. Брагин и где у меня было два обязательных спектакля в неделю, по средам и воскресеньям. В других местах—по мере «свободного» времени. Всего — никак не меньше трех-четырех спектаклей в неделю плюс занятия в университете.

Репертуар? Все, что угодно, что заблагорассудится дать режиссеру. Молодой человек в сиреневых брючках и с тросточкой, Алексей, неврастеник, в «Детях Ванюшина»; светский фат Остужев в «Джентльмене» Сумбатова; простак в оперетте (с потугами на пение); бытовой герой Нил в «Мещанах» Горького; характерный Барон в «На дне» его же; Буланов в «Лесе» Островского; герой-любовник Арман Дюваль в «Даме с камелиями» Дюма; пшют Петя Бежин в «Столичном воздухе» Корша. И так далее без меры, без числа и без предела, не ставя себе никаких ограничений. Всякая роль годится.

С текстом у меня всегда обстояло благополучно. Выручал уже накопленный опыт и натренированная молодая память, которая у меня с детства была обострена и позволяла многое запоминать буквально с налету.

Система практиковалась следующая. Являешься на репетицию. Режиссер вручает увесистую роль и говорит коротко: «фат с моноклем», или—«злодей, кулисы грызет». Или: «любовничек... такой, этакий...» И все понятно! До репетиции роль, разумеется, не успеваешь прочесть—репетиция начинается немедленно. Тут уж не

зевай! Указания самые лапидарные. Если пытаешься заглянуть поглубже в сущность и осветить что-нибудь неясное, режиссер говорит: «Метафизика, душечка. Вот прорепетируем—там видно будет». И действительно, прорепетируешь, прочтешь свой текст, вымараешь лишнее и непонятное — и все как будто видно. Иногда в «стоящих» пьесах распространишь свою добросовестность до бесконечности, т. е. прослушаешь на репетиции и те сцены, где сам не занят. Из уважения к автору! Классический, ходовой репертуар, разумеется, давным-давно хорошо известен.

Иногда козырнешь своей подкованностью. Режиссер протягивает роль. Взглянешь мельком и небрежно ответишь: «Мне роли не нужно». — «Как не нужно? Почему?» — «А потому, что эту пьесу воробьи на крышах чирикают». И важно — суфлеру: «Мне, пожалуйста, в моей роли не подавайте ни слова».

Разумеется, после такого «ассаже» престиж твой вырастает по крайней мере вершка на два. Считаешь себя избранником среди этих несчастных людей, тыкающихся беспомощно в свои тетрадки. Приятно быть «великим». Но все же такие случаи бывали редко. Осторожность подсказывает, что даже неоднократно игранную роль следует взять и положить в карман—на всякий случай.

Если роль не играна, то по приходе домой прочитываешь ее раз-два. После третьего прочтения уже кажется, будто роль знаешь. Если есть время прочитать ее еще разок, то уже роль знаешь без всяких «кажется». Говоря это, я нисколько не преувеличиваю. Даже очень увесистую роль я запоминал, прочитав ее три-четыре раза. Актерская память—весьма чуткий и точный инструмент. В особенности, когда над головою висит Дамоклов меч необходимости.

К следующему утру знание спешно проглоченного текста несколько выветривается. Необходимо оживить его и прочитать еще раз или два. Обыкновенно этим дело и ограничивалось. На второй репетиции уже только проверяешь себя, несколько запинаясь в некоторых местах, особенно в горячих сценах. Завтра—третья и последняя репетиция, после нее сейчас же спектакль. Грим, одеванье. Тут уже не успеваешь даже прочесть роль полностью, разве только в перерывах между двумя выходами. Но вот, спектакль сыгран, сыгран при страшном напряжении нервов, внимания, памяти,—всего твоего существа. По миновании надобности роль сразу забывается. До следующего раза.

На особо сложные спектакли выкраивали иногда четыре репетиции. Часто играли с двух, иногда даже не полных. Недостаток срепетовки в таких случаях приходилось наверстывать дома, путем лишнего прочтения роли. Если этого почему-либо не удавалось сделать—беспомощное «плавание» на спектакле и позорный провал.

Провал в собственных глазах, при добродушном подтрунивании более твердых товарищей, иногда—укоризненное покачивание головою антрепренера и какая-нибудь его обидная фразочка, вроде:

— А ролькп-то молодому актеру надо бы подчитывать...

О старых актерах он ничего не говорил. Очевидно, старики могли этого и не делать.

Публика редко возмущалась незнанием ролей или плохим исполнением, по крайней мере, вслух. Она этого или не замечала, или не желала замечать. Лишь изредка бывало, что кто-нибудь из первых рядов, окончательно выведенный из терпенья, шумно встанет со своего места и с каким-нибудь неясным бормотанием, походящим на «это чорт знает что такое»,—покинет зал. Но это уже была явная придирка какого-нибудь желчного субъекта с больной печенью.



Б. А. Горин-Горяйнов. 1907 г.

Барельеф скульптора М. Микаэлянца



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Дона Сезара де Базана

„Испанский дворянин“

Рисунок художника Бучкина. 1916 г.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

УСЛОВИЯ РАБОТЫ

КАК ВИДИТЕ, с количеством работы дело обстояло блестяще, в разнообразии ее также не было недостатка, и опасности «отвыкнуть от сцены» за отсутствием практики решительно никакой не возникало.

Приобретенный опытом профессиональный багаж не залеживался долго без употребления,—его приходилось пускать в дело изо дня в день. Нередко, за неимением подходящего к случаю готового положения и за невозможностью изобрести это положение скоропалительно, приходилось пользоваться теми из привычных положений, находившихся в художественном багаже, которые к данному случаю хотя и не подходили, но все же могли быть подогнаны.

2823

Качество, разумеется, было неважное, но все же без ложной скромности, имею основания утверждать, что оно не было безнадежно плохим. Обычно, оно было посредственным, а посредственное в искусстве гораздо хуже плохого. Выше посредственности дело поднималось редко. Говорю это как за себя, так и за всех тех, с кем мне приходилось общаться во время спектаклей. Исключение можно сделать лишь для законченных художественных единиц с образцовых сцен, принимавших участие в этих спектаклях в качестве гастролеров. Но они отвечали лишь за себя, отвечать же за нас, рядовых исполнителей, приходилось нам самим.

Что же было положительного в накопленном художественном багаже? Попробую подсчитать свой тогдашний актив.

1) Общая элементарная грамотность, не ниже средней грамотности зрительного зала.

2) Выработанная исподволь способность быстро усваивать готовый текст.

3) Незаметно развивающаяся привычка свободно двигаться по сцене, не мешая партнерам.

4) Трудно дающееся уменье быстро ориентироваться в обстановке и незаметно выходить из непредвиденных положений, в которые то и дело попадаешь при подобной системе постановок.

5) Привычка не замечать собственных рук и ног, неопытному человеку на сцене всегда мешающих.

6) Привычка не чувствовать свою особу лишней на сцене.

7) Какая-то бессознательная зверино-ревнивая способность учитывать настроения зрительного зала.

Все? Кажется, все. По крайней мере все, что требовалось в то время для среднего актера. Остальное уже роскошь и излишества. Вот разве еще побольше уменья смешить публику, когда это требуется, и заставлять плакать, когда это желательно автору. Но это не всегда удается. Авторы «плохо пишут».

Как нетрудно заметить, во всех перечисленных мною «плюсах» нет еще решительно ничего, что можно было бы отнести к понятию сценического мастерства. Эти плюсы—суть механические навыки, типичные навыки ученика, готовящегося в будущем стать подмастерьем. Но если бы в то время нашелся какой-нибудь благоразумный человек, который указал бы мне на это, я пожалуй обиделся бы, как и всякий другой на моем месте. Я считал себя уже законченным мастером. Мне дают роли, я их быстро учу, развязно исполняю, прилично держусь на сцене, не оттаптываю партнершам ног, — чего же еще? Вот наша инженю Плаксина уверяет, например, что со мною так легко играть, как ни с кем, а ей можно поверить, она человек опытный, уже более четверти века занимает это амплуа. Она еще с моим отцом играла те же роли.

Да и публика одобряет, она даже горячо аплодирует мне в особо удачных местах. Нет, что ни говорите, а я уже мастер, артист! Разумеется, можно совершенствоваться и дальше, но это уже пойдет по линии достижения внешнего лоска, в основном же я, конечно, закончен.

Допустим, что воображаемый неугомонный знаток театра не мирился бы с моими выводами, а продолжал бы забрасывать меня вопросами:

— Вы говорите, что постигли уже все глубины актерского мастерства и даете все, что может дать законченный артист. Позвольте, а от чего вы отталкиваетесь при истолковании типа? Каким путем подходите к раскрытию образа? Согласованы ли с жизнью передаваемые вами эмоции, душевные движения? Как вы достигаете того, что они в каждый отдельный момент оказываются бесспорно правдивыми? В какой мере вы учитываете ваше сцени-

ческое окружение? Знаете ли вы всю подноготную окружающих вас действующих лиц? В полной ли мере сознаете свою зависимость от них? До конца ли вы раскрыли авторский замысел? Уловили ли основную идею пьесы? Идею роли? Уверены ли вы в исторической, в бытовой правдивости изображаемого вами лица? Ясно ли вы сознаете место вашего персонажа в общей социальной обстановке? Достаточно ли знакомы с законами ритма, тональности, темпов? Знаете ли вы, что отличает художника от поденщика?

Что я мог ответить тогда на все поставленные здесь вопросы? Вероятно, что-нибудь вроде следующего:

— Многого захотели! Не жирно ли будет за пять-то рублей в три рабочих дня? Вон гастролеры по пятнадцать рублей получают. Пусть они и отвечают на всю эту вашу литературу.

Так, или приблизительно так, ответил бы в то время не только я, но и любой на моем месте.

Из этого не следует делать вывода, будто мы, тогдашняя театральная молодежь, относились безразлично к высшим задачам искусства. Совсем нет! Просто подобные задачи были нам еще не по плечу, да и не вызывались неотложной необходимостью. Среда, повседневное окружение на сцене, самый характер театральных предприятий, постановочные темпы и многое другое мало способствовало углублению в подобные неоправдываемые требованием момента дебри.

А между тем, где-то в беспокойных глубинах сознания то и дело вспыхивали тревожащие, докучливые мысли, что все это не то, никому не нужно, позорно и вредно. Что если бы не нужда в заработке, то, пожалуй, и не стоило бы заниматься этим «грязным» делом. Подобные мысли не раз приводили протестующее сознание к серьезному разладу с окружающей действительностью. Но так как иного выхода не было, то с этим приходилось до поры до времени мириться. В общем, можно сделать вывод, что все, что я делал в то время на сцене, было в подавляющей степени внешним. Эта же линия внешнего, наметочного показа проводилась в основном и всеми моими партнерами.

Можно ли театр в подобной стадии назвать искусством? Разумеется, нельзя. Театральное искусство начинается тогда, когда из внешнего показа оно переходит к раскрытию внутренних глубин. Внешнее не убедительно. Оно лишь заставляет смутно догадываться о чем-то. Только внутреннее, углубленное всегда убедительно. Отсюда сценический догмат: строить все на внутренних переживаниях, путем внешнего показа этих переживаний.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПОИСКИ, КОЛЕБАНИЯ. НАЧАЛО МЕТОДА

ИНОГДА в минуты душевного разлада хотелось бросить театр и заняться чем-нибудь другим. Театр не для меня, он для избранных. Молодой мозг, обремененный непосильной работой, протестовал. Моментами реакция была так сильна, что я давал себе слово не только бросить сцену, но и никогда не подходить близко к театру.

Особенно невыносимо было внутреннее состояние после какой-нибудь неудачной роли, на которую, до ее реализации, я возлагал какие-то особые надежды.

Помню, так было после роли Нила в «Мещанах» Горького.

К пьесам Горького и Чехова в то время, несмотря на блестящее исполнение их Московским Художественным театром, провинция и клубные постановщики подходили еще со старым мерилом, т. е. вполне бездумно. Раздать роли, подучить текст и сыграть живенько с трех репетиций. Было бы горячо подано, а там, глядишь, что-нибудь да и выйдет.

Но увы! Не выходило решительно ничего. Получалось нудно, тоскливо и до очевидности ясно, что такое «художество» никому не нужно. Самим участникам было стыдно смотреть в глаза друг другу. Как будто они все, по молчаливому злому сговору, только что участвовали в каком-то преступлении, к несчастью, не наказуемом законом.

Сыгравши роль Нила в местном «Общественном собрании», я долго сидел в какой-то прострации, не разгримировываясь и слабо скрежеща зубами.

Почему? Ведь играл-то я не хуже других, текст знал отлично, ничего не перепутал, а между тем...

Я вышел из театра с твердым намерением больше в него не

возвращаться. И... не сдержал своего обещания. Когда прошла временная реакция, жизнь вне театра и без театра показалась мне невозможной. Это не жизнь, а медленное умирание. Жизнь там, где свет рампы, изнанка пыльных кулис и бодрящий запах клеевых красок. Если в театре временами и бывают неприятности, то это такие пустяки, которые со временем легко забываются.

Почему театр был моей настоящей жизнью, я не отдавал себе ясного отчета. Тут было что-то похожее на чувство патриотизма. Люблю, потому что не могу не любить. Это — мое, знакомое с детства. Здесь я родился, вырос и здесь же желаю состариться и умереть. Театр — моя родина, мое постоянное местопребывание, а все отлучки из него напоминают кратковременные поездки за границу. Минует необходимость отлучки — и я снова на родине.

Люблю театр со всей его милой и нелепой возней, со всей его закулисной мышиной беготней, со всеми этими гримами, одеваньями, беспрерывной, незастаивающейся сменой впечатлений, со всеми этими чужими словами, выдаваемыми за свои, — всегда такими острыми, разнообразными, не похожими одни на другие. Люблю эту жуткую возможность и самому быть ежедневно другим, не похожим на себя. А что касается Нила, то с Нилом мы как-нибудь помиримся. У нас вышла неувязка, но это только потому, что мы недостаточно хорошо знаем друг друга. Познакомимся поближе, и все будет в порядке.

И жизнь в театре, около театра снова казалась радостной и улыбающейся. Работа представлялась легкой, увлекательной и кому-то, для чего-то чрезвычайно нужной.

И так—до новой неудачи, до новой реакции.

Новая реакция, разумеется, не заставила себя долго ждать. Она явилась вскоре, еще более бурная и еще более неумолимая. Я получаю роль, о которой втайне мечтал с первых шагов на сцене. К этому времени я перестал уже быть мальчиком. Я—актер средней опытности и, вероятно, средних дарований. Роль—тоже средняя, но почему-то особенно созвучная моей душе. Сыграть я ее должен не так, как играл до сих пор все роли, а по особенному, блестяще. В чем же будет заключаться эта особенность исполнения? Пока еще не знаю, пока еще секрет, но в свое время, когда роль будет сделана, я покажу, что я значу и чего добиваюсь.

Вы спросите, какая это была роль? Дело не в названии. Это была та самая роль, которую я готовил годами и которую... и которую мне так и не довелось сыграть. С этою ролью, без преувеличения, получилась настоящая творческая трагедия. Подобные трагедии, я уверен, в свое время пережили многие из моих товарищей. Это была внутренняя, интимная неудача художника, недостаточно

полно овладевшего сложным методом своего искусства и в то же время предъявившего к самому себе непомерно высокие требования. Я принялся за большое полотно, не имея в своем распоряжении ни достаточного количества красок, ни уменья расположить эти краски в убедительном порядке. Меня задавил собственный замысел. Косвенно имело значение отсутствие школы, я до всего вынужден был додумываться самостоятельно, открывать подчас Америки, давно уже открытые другими.

Первые сомнения в своих силах начались на этот раз почему-то с обратного конца, а именно, с будущего мнения публики обо мне, когда эта роль будет мною сыграна. И эта мысль привела меня в дрожь. Та самая публика, с которой я привык обходиться за панибрата, к которой выработал легкомысленно-презрительное отношение, что хочу, мол, то и делаю, а ты мало того, что смотришь, а еще и деньги платишь за это, да вдобавок еще обязана и аплодировать мне,—эта самая публика неожиданно показалась мне страшной, жестокой, беспощадной, знающей гораздо больше меня, стоящей неизмеримо выше меня в понимании того, что я делаю. Я решил обезоружить публику своим мастерством, тщательной продуманностью положений, мельчайших деталей, чтобы не дать ей ни единого козыря в руки в предстоящей жестокой схватке.

Так как времени в запасе было достаточно, я погрузился в роль со всею добросовестностью. Я читал, вдумывался, расшифровывал, открывал новые возможности и новые горизонты. И чем больше я постигал, тем неизмеримее мне представлялось то, что еще предстоит постигнуть.

Соразмеряю свои силы с предстоящим адским количеством труда и с ужасом прихожу к выводу, что мне этого не осилить, что я залез в дебри, откуда нет выхода...

Опустошив себя внутренно и изнервничавшись до полной утраты веры в себя, я отложил роль в сторону.

Я начинал понимать, что приступил к работе не с того конца. Что мало искать что-то в себе, чего во мне, быть может, и нет совсем, надо сначала подсмотреть это что-то на стороне, у других людей, у которых это что-то имеется с несомненностью. Так будет открыта истина. Я найду точку опоры, с помощью которой можно будет перевернуть мир.

С упорством, достойным лучшего применения, принялся я за самые добросовестные поиски. Чего? Я и сам еще хорошенько не знал. В этой недодуманности, в неясности искомого и находился корень моей творческой трагедии. Аналогий к положениям, заключавшимся в роли, в жизни мне подсмотреть не удалось.

Тогда я накинулся на книги. Сначала долго не находил ничего,

что могло бы помочь мне выйти из тупика. Потом, показалось, нашел. Попробовал сочетать с ролью—получилась нелепость; значит не то. И тип и его переживания как будто диаметрально противоположны переживаниям моего героя.

Снова поиски и в такой же степени бесцельные.

Я не мог найти полной аналогии к роли ни в жизни, ни в литературе. Все люди, казалось бы, такие одинаковые по первому впечатлению, оказывались по существу глубоко различны. Не было ни одного вполне похожего на другого, а тем более совпадавшего с типом моей роли.

Как-то неожиданно мелькнула мысль, показавшаяся мне тогда откровением: милый мой, ты принялся за сизифов труд, все это должно делаться не так, а вот как.

Надо брать одну типическую черту в одном месте, другую—в ином, одну характерную деталь—там, другую—здесь, одно положение сгустить, другое ослабить. Потом проверить пригодность всех деталей для данного случая и свести их в органическую связь с твоим типом. Тогда будет найдена искомая художественная величина, мертвая фигура станет живым образом. Только сумей сделать это.

В дальнейшем я и начал поступать так. Это было уже начало метода, о существовании которого я ранее и не подозревал. Раз нить метода была найдена и осознана, я уже не мог ее потерять.

В дальнейшем методическая линия начинает становиться все более четкой и углубленной.

Всякое сценическое положение пропускается через контроль творческого сознания, некоторое время вынашивается внутри, частично «осваивается», ассимилируется, растворяется в психике, частично собственная психика приспособляется к психике изображаемого лица. Что-то берется от персонажа, что-то сообщается этому персонажу от моего личного.

Когда я увидел, что дело налаживается, всколыхнулась буйная творческая радость.

При вторичной проверке—новое отчаяние, но уже не такое мучительное. Многое оказалось неверным, фальшивым, не отвечающим заданию автора, отчасти не отвечающим и поставленной перед самим собой задаче. Но это уже полбеды. Это можно исправить, благо я напал на правильный путь. Снова за книги, снова за работу.

После полугода усиленного труда, обессиленный и сбитый с толку, я вынужден был отказаться от показа работы, сделанной по новому методу. Не потому, что метод оказался неправильным, а исключительно потому, что я еще не умел последовательно и пла-

номерно пользоваться этим методом. Это пришло позднее. Однако затраченные труд и время не пропали даром.

С этого момента внешней неудачи я внутренно почувствовал себя впервые не просто актером, играющим роли, но и художником, способным эти роли создавать. Хотя я это и чувствовал и верил в это, однако, полное внутреннее удовлетворение не приходило. Условия текущей сценической работы были таковы, что я не имел возможности проверить правильность своего метода.

Помню, однажды, усталый и подавленный, я пожаловался старику Брагину на обуревающие меня сомнения.

— Это от усталости,—сказал старик.—И от разбросанности. Тебе бы, Борис, придерживаться какого-нибудь определенного амплуа. Тогда легче работать.

Амплуа... Вот оно в чем штука! Не знаю, способен ли я нести какое-нибудь определенное амплуа. С детства чувствую какое-то брезгливое отвращение к этому нехорошему слову.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

АМПЛУА

НЕСКОЛЬКО раньше я вскользь коснулся вопроса об амплуа. Поговорим сейчас об этом более подробно.

Прежде всего выясним, откуда и когда явилась необходимость подразделения актеров на героев-любовников и просто любовников, на комиков-простаков, комиков-буфф и просто комиков. Античная сцена, как известно, строго придерживалась «закона трех актеров». Сколько бы ни было в пьесе действующих лиц, на сцене их более трех не появлялось никогда. Все роли пьесы делились между тремя актерами с таким расчетом, чтобы актер, уйдя из поля зрения зрителей, имел время переменить костюм и маску для следующего появления уже в новом виде. Эти переодевания продолжались до тех пор, пока не кончалась пьеса. И даже не одна пьеса, а целых три, так как спектакль античного театра обычно состоял из трилогии, т. е. из трех самостоятельных пьес. Женские роли исполнялись теми же актерами.

Следовательно, при подобной системе не могло даже родиться мысли о каком-то подразделении актеров на нечто подобное нашему понятию амплуа. Были просто 1-й, 2-й и 3-й актеры, различавшиеся по степени опытности и таланта. Римский театр уже приходит к необходимости разграничения актеров по роду исполняемых ими масок. Один актер специализируется на исполнении ролей (масок) паразитов, другой — лукавых рабов, третий — скупых отцов и т. д. Так как этих масок на римской сцене немного, они в основном одни и те же, т. е. выполняют одну определенную функцию некоего собирательного типа и переходят в таком виде из пьесы в пьесу с небольшими отклонениями от принятого шаблона, то и деление актеров по роду изображаемых масок (по нашему, по амплуа) вполне закономерно. Этот принцип деления в течение целого ряда столе-

тий сохраняет права гражданства и переходит в средневековую итальянскую народную комедию в еще более суженном и стандартизованном виде.

С новым расцветом литературной, писанной комедии почтенные тысячелетние маски находят свое пристанище и в ней, однако, постепенно видоизменяясь, дифференцируясь и обрастая новыми типическими чертами.

Тем не менее, по существу, стандарт типов остается прежним. Французская классическая трагедия с ее чрезвычайно стеснительными правилами трех единств, оперируя также с небольшим ассортиментом персонажей,—богов, героев, принцев, наперсников и пр.,— кладет основание разделению актеров на амплуа.

Пока пьесы писались по известному шаблону, с небольшим количеством действующих лиц, и пока авторы считались с наличием факта существования амплуа среди актеров, деление испслнителей по амплуа имело еще какой-то смысл, какое-то приблизительное оправдание.

На современной сцене, при современном состоянии драматургии самое понятие амплуа приходится считать пережитком, утратившим всякий смысл.

В современных пьесах, в пьесах реалистического репертуара, нет ни благородных отцов, ни наперсников, ни даже любовников в прежнем понятии. Все роли, сколько бы их ни было, являются ролями характерными, следовательно, характерными должны быть и все актеры.

Существуют жанры — комедия, драма; существуют их подразделения. Но в любой комедии мы найдем в той или иной мере драматические моменты или оттенки, равно как и любая драма изобилует комическими положениями.

Как в жизни мы не встретим комиков, комикующих двадцать четыре часа в сутки, или любовников, вздыхающих с утра до ночи, так и на сцене не должно быть исключительно плачущих или специально хохочущих актеров. Каждый актер должен в равной мере уметь как плакать, так и смеяться, уметь выражать все те чувства, с которыми ему приходится сталкиваться по роду своего ремесла.

На русской сцене амплуа начинает частично отмирать уже к середине прошлого столетия, с появлением первых пьес реалистического репертуара. Уже первая бытовая реалистическая комедия Гоголя «Ревизор» оказывается решительно не поддающейся даже приблизительному распределению в рамках узаконенного амплуа. Однако закулисный консерватизм не желает мириться ни с изменением репертуара, ни с изменением направления сцени-

ческого искусства: он продолжает оперировать ярлыками, потерявшими всякий смысл и всякое значение.

Проходит десятилетие за десятилетием, а «благородные отцы», давно уже утратившие всякое благородство и превратившиеся в далеко не благородных самодуров Островского, все еще продолжают разгуливать по сцене.

На столичных сценах, при большом актерском составе, вопрос об амплуа никогда не стоял особенно остро; здесь возможно было комбинировать актерские силы приблизительно по принципу индивидуальности. Зато провинция продолжает придерживаться деления на амплуа, точно какого-то непреложного закона.

Вызывается это не действительной необходимостью, вытекающей из характера репертуара, а исключительно численной ограниченностью актерского состава. Антрепренер может иметь по бюджету труппу в 15—20 человек, а часто и того меньше. Чтобы не остаться случайно без актера на определенную категорию ролей, он раскрывает свой синодик, где записаны бытующие амплуа, и проставляет против каждого из них фамилию актера, которого он пригласил или собирается пригласить. Когда все пробелы заполнены, значит, труппа готова и можно открывать сезон.

В дальнейшем уже не роли распределяются по амплуа, а амплуа подгоняется под наличный состав. Отсюда — те бесчисленные скандалы, которые всегда возникали на почве распределения ролей в любой труппе и при любой пьесе.

Амплуа отжило свое время. В условиях советского театра, с его широко развернутым репертуаром и почти неограниченными актерскими возможностями, самое понятие «амплуа» звучит смешно и дико и отзывает рутиной со всеми присущими последней сценическими штампами.

Ибо чем по существу является амплуа, как не готовой формой для будущего штампа? Мы имеем налицо стандартные формы—любовника, фата, простака, жен-комика. Стоит только влить в эти формы какое-то содержимое, все равно какое,—а затем тиснуть театральным прессом, — и персонаж готов. Легко, удобно, просто, а главное—бездумно.

В некоторых случаях подобная стандартная, штампованная работа будет даже казаться привлекательнее, нежели работа, сделанная, так сказать, «кустарным» способом, но с подлинным искусством, пронизанным огнем живого творчества, не будет иметь ничего общего. Ибо идеал искусства — в каждом данном случае дать нечто самоценное, не повторяющее себя и неповторимое для иного положения, подобно тому, как из многих миллионов людей ни один не повторяет полностью другого.

ГЛАВА СЕДЬ МАЯ

ШТАМП

ОТ ПРИЗНАНИЯ законности амплуа до утверждения штампа на сцене — всего один шаг. Штамп—законное детище амплуа, более того, это—его двойник, зарисованный силуэтным способом.

В молодые годы у меня бывали более или менее длительные периоды, в течение которых мне выпадало на долю играть роли одного плана, например, любовников или простаков. Это было уже в то время, когда я отдавал себе приблизительно ясный отчет в том, что от меня требуется, как от актера-художника, а не как от простого ремесленника.

У меня уже был более или менее ясный метод, уменье подойти к роли, критическое отношение к своей работе, т. е. то, что давало мне некоторое право считать свое дело искусством.

И вот я вступаю в «любовничью» полосу. Сегодня Арман Дюваль, завтра Жан Госсен, после-завтра Остужев или Фердинанд и т. д.

Сколько я ни прилагаю усилий делать их не похожими один на другого, я чувствую, что в основном они родные братья, что в них есть что-то настолько общее, что мне уже самому трудно разобрать, принадлежит ли та или иная черта одному или же она составляет неотъемлемую собственность другого. Они стандартизуются, амплуа обтачивает и шлифует их по одному образцу. Тогда сознание сигнализирует опасность: я попал в полосу штампа. Выход только один: выйти из-под нивелирующих ударов амплуа.

Попробуем осветить несколько вопросов о театральных штампах. Что такое театральный штамп? Возьмем актера на амплуа хотя бы любовников. Сегодня он изображает древнего грека, завтра — римлянина, далее — француза, англичанина, германца, рус-

ского; человека современного, человека прошлых веков, людей различных классов, различных общественных положений, различных возрастов, различных темпераментов. Все они различны, но все укладываются в амплуа любовника, значит, с этой стороны как будто все одинаковы. Актер, не давая себе труда углубиться в роль, выучивает текст, надевает тот костюм, который ему дает дирекция, и выходит к публике. У него готовый арсенал приемов и интонаций для выражения чувств в пределах своего амплуа. Перетасовывая эти привычные средства выражения в соответствии с требованием авторского текста, он изо дня в день пользуется одними и теми же готовыми приемами, штампует сцены.

Штамп влюбленности, штамп ревности, штамп отчаяния, горячий штамп, холодный штамп, но всегда и неизменно штамп. Сегодня, как вчера, и завтра, как сегодня. Другая пьеса, другой костюм, иная эпоха, зовут его иначе, но внутренно, в способе выражения штампованных переживаний, он всегда один и тот же, и всегда одинаков, как гросс одинаковых пуговиц.

Можно ли отнести подобное явление к области искусства? Конечно, нет. Это — всего только кустарная мастеровщина. Фантазия, интеллект, выдумка, проникновение, внутренняя правда — все это в полной мере отсутствует. А без этого нет художника, нет искусства.

В наше время подобный тип актера к счастью становится все реже, но, тем не менее, он не изжит еще окончательно.

Причины живучести штампа различны и мотивы пользования им, по моим наблюдениям, также различны.

Прежде всего, это — закоренелая, въевшаяся в плоть и кровь привычка некоторых почтенных старых актеров, привычка, усвоенная еще в молодости и с течением времени ставшая их второй натурой. Своеобразный штамп у этой разновидности актеров является их методом работы. Они считают выработанный ими раз навсегда арсенал средств воздействия на зрителя чем-то предельно законченным, художественно изощренным, не нуждающимся ни в каких изменениях и нововведениях, какой-то непреложной священной догмой, отступление от которой является преступлением. Это — глубокие индивидуалисты. Подчас они законченные мастера, поражающие вас богатейшей техникой, но мастерство их узко ограничено, а техника — однобока и часто заставляет признавать за ней лишь музейное значение. В целом это приемы давно отмершей романтической школы, наскоро приспособленные к работе над реалистическим материалом.

Далее идет тип актера средней опытности, для которого некий штампованный образ служит чем-то вроде средостения между соб-

ственной индивидуальностью и характером любого изображаемого им лица. Нельзя сказать, что он штампует самый образ во всех деталях, нет, он штампует по-одинаковому подход к различным ролям, отчего получается одна и та же слабо варьируемая маска.

И, наконец, довольно широко распространен тип совсем молодого актера, который каждую свою следующую роль строит на копировке своей первой удачной работы. Это результат неопытности и недостаточной уверенности в своих силах. Молодому актеру удалась одна какая-то роль, успех его признан. Но он не в состоянии еще разобраться, откуда и каким путем пришел этот успех, страшится потерять завоеванные позиции и, чтобы застраховать себя от снижения, идет уже по раз пройденному пути, повторяя то, что было удачного в первой работе, и тем отрезая себе путь к дальнейшему совершенствованию.

В условиях советской сцены это, в общем, исключения, не бросающиеся особенно в глаза. Но в то время, о котором я веду речь, это было сильно распространенным, почти повальным, явлением.

Люди, не замыкавшиеся в пределах узкого амплуа, обычно избегали опасности сделаться штамповщиками. Но все же в той или иной мере, хотя бы и не в очень значительной, каждому приходилось прибегать к подобной системе.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

О ПОДРАЖАНИИ И ОБЩЕМ ПОДХОДЕ К РОЛЯМ

ТЕПЕРЬ о подражании готовым образцам.

Подражанием я называю механическое передразнивание манеры исполнения видных и законченных актеров, — больших мастеров своего дела.

Этот порок распространен гораздо шире, чем, например, штамп, в особенности штамп, имеющий некоторую окраску самобытности, оригинальности, индивидуальности, и еще более нетерпим в театре, чем штамп.

Когда вы впервые видите на сцене опытного актера-штамповщика, он может показаться вам хорошим, даже блестящим актером, ибо вы его не видели ни в какой другой роли, где он будет совершенно одинаков. По первой роли вы можете сказать: «Ах, какой хороший актер». По второй скажете: «Позвольте, ведь это же одно и то же». При третьей — просто плюнете и ничего не скажете.

Актера-подражателя, актера-копировщика чужих, несвойственных ему индивидуальностей, вы оцените сразу, если вы видели хоть раз того, кого он копирует.

На первых порах сценической работы почти каждый неопытный актер прибегает к подражанию установленным образцам и притом часто вполне бессознательно. Для него это, во-первых, выгодно, во-вторых, гораздо легче, чем вырабатывать собственную манеру исполнения, собственный стиль.

Последнее также приходит гораздо позднее, по мере накопления опыта и развития художественного чутья. В тот период сценической работы, о котором я говорю, лично я также старался подражать тем из известных актеров, которые мне нравились.

Получишь роль и примериваешься. Горячий любовник... Это надо будет двинуть под Самойлова. Комик... Это недурно выйдет под

Варламова. Фат — далматовская роль. Попробую-ка подделаться под него. Чем я хуже Далматова? Ну и «далматишь» во-всю, совершенно не считаясь с тем, что манера исполнения любого актера вытекает из его индивидуальности, обусловливается его личными, одному ему присущими свойствами. И не только не считаешься, даже не подозреваешь об этом. Да еще иной раз пренаивно удивляешься. В чем дело? У Далматова это выходит так хорошо, почему же у меня получилось из рук вон скверно? Ведь я же делаю то же самое и даже баки приклеил точно такие же. Непостижимо! В голову не приходит самая простая мысль: Далматов — один человек, а я совершенно другой. Ему свойственно одно, а мне совсем иное. Общее у нас только то, что оба мы служим одному делу — искусству.

Голое подражание или рабское копирование чьей-нибудь манеры в любой области искусства — дело совершенно бесполезное.

Но все же у законченных мастеров сцены каждый начинающий актер не только может, но и должен кое-что позаимствовать. Это законное и неотъемлемое право каждого — воспользоваться достижениями большого таланта.

В чем же заключается это нечто, чем позволительно воспользоваться из чужого багажа на законных основаниях?

Это прежде всего — общий подход большого таланта к пониманию им задач искусства.

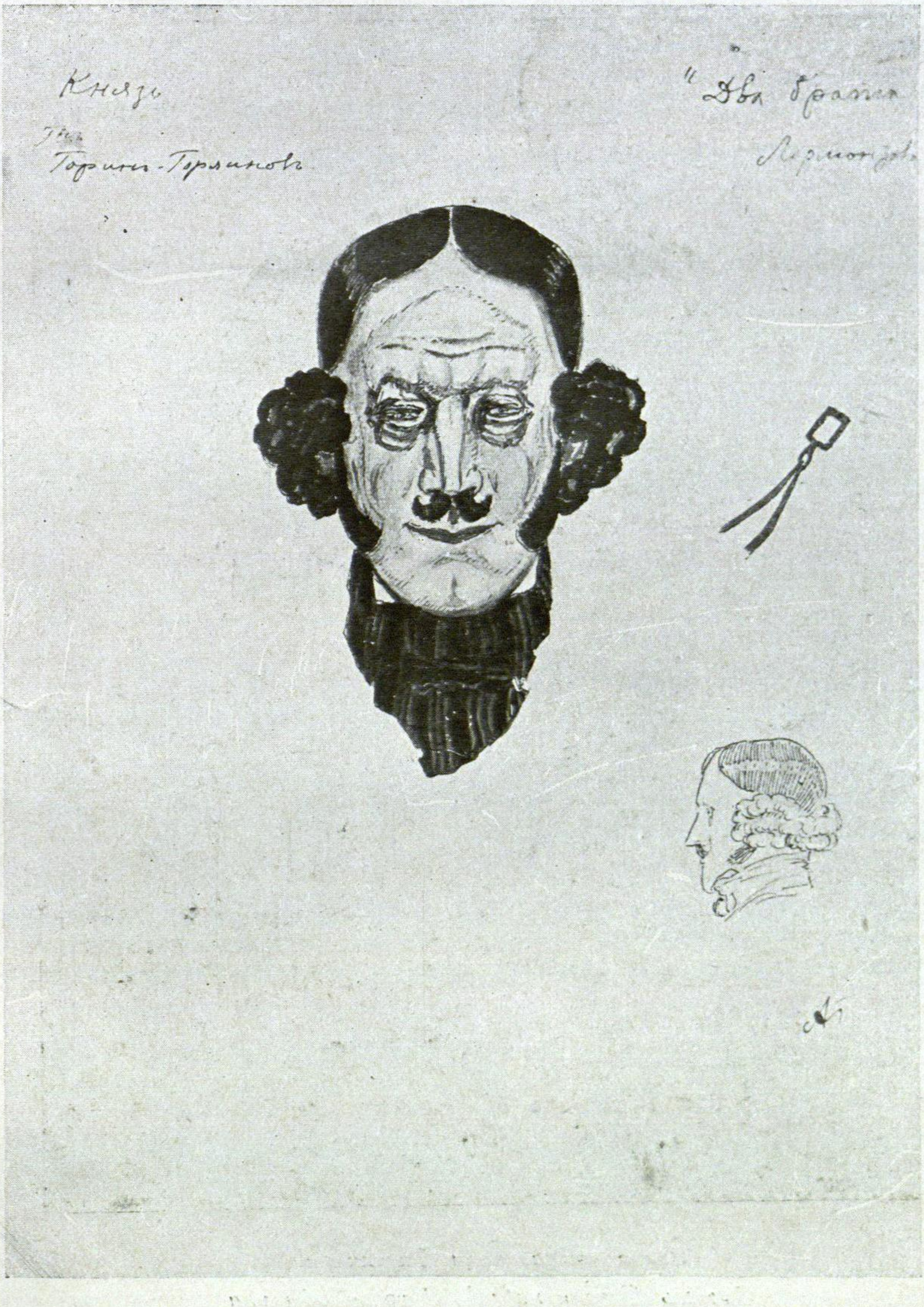
Этот подход может быть чужд нам по духу, неродственен нашей индивидуальности, даже враждебен нам по своей художественной концепции, но факт тот, что он всегда существует. У крупного или оригинального дарования он неизменно будет внутренне строго обоснован, вполне органичен и закончен для данной художественной индивидуальности.

Здесь мы не рискуем ошибиться, так как то, что я имею в виду, является основанием для возведения всего дальнейшего сооружения и это основание всегда надежно выверено художником.

Этот подход существует независимо от какой-либо определенной роли, это — общее. В применении к любой роли он будет один и тот же.

В одном случае это—предельная простота, обыденная жизненность, нарочитое снижение всего яркого, бьющего на эффект, более внутреннее чем внешнее проявление эмоций, разрешение всех моментов игры прежде всего внутри себя. По аналогии с живописью—пользование только блеклыми тонами.

В другом случае — героический энтузиазм, вытекающий из трагического начала, заложенного в основу игры. Благородный пафос в высшем значении этого слова, когда каждый образ трактует-



Эскиз грима для роли князя

„Два брата“ М. Лермонтова

Работа художника А. Головина. 1916 г.



Эскиз грима роли Тарелкина
„Смерть Тарелкина" А. Сухово-Кобылина

Работа художника Л. Альмедингена. 1917 г.

ся обобщенно, масштабно, как нечто непреходящее и абсолютное, созвучное любой эпохе. Художник рисует большие полотна, долженствующие вызывать величественные представления, и умышленно затушевывает все мелочное, снижающее.

В третьем случае — яркость, театральность, нарядность в передаче даже будничных положений, взвинченная приподнятость всего тонуса игры. В палитре сознательно преобладают яркие, броские краски.

В четвертом случае—внутренний надлом, скрытая динамичность, то и дело прорывающаяся наружу, подавленное клокотание неуёмной нервной силы, перенасыщение, часто граничащее с патологическими симптомами.

И так далее. У каждого мастера—по-разному.

Если эти группы признаков нельзя еще назвать стилем игры в собственном смысле, то они с несомненностью обусловливают выбор стиля в будущем. Это, так сказать, признаки предпосылочные.

Из наших больших художников прошлого к первой категории можно отнести В. Н. Давыдова. Его общий подход ко всем ролям—предельная простота. Это наиболее чистый представитель художественно-реалистической школы, с поражающим, неповторимым чувством меры.

Представительницей второй категории, — весьма редкой в современном театре, — являлась незабвенная М. Н. Ермолова. Ее подход к любой роли — подход по преимуществу трагического дарования. Это — художница больших полотен.

Третья категория имела и имеет у нас очень много представителей. Назову одного М. В. Дальского, как наиболее яркого и типичного из них. Его подход ко всем ролям отличался исключительной красочностью и в то же время был достаточно убедительно увязан с реалистическим планом игры. Это — художник ярких красочных мазков.

К четвертой категории относится в первую очередь В. Ф. Комиссаржевская, представительница большого художественного нутра, редкой нервной силы и углубленных психологических переживаний. Ее общий подход к работе, на мой взгляд, часто носил еле заметный патологический оттенок, вытекавший всецело из своеобразия ее художественной индивидуальности.

Разумеется, существуют и иные категории, но нам для уяснения и обоснования нашей мысли достаточно и этих примеров.

Вскрыть сущность общего подхода к работе того или иного художника можно только путем внимательного изучения системы

его работы. По первому, поверхностному взгляду самая идея подхода может быть не уловлена или истолкована ошибочно.

В защиту выставленного положения приведу несколько ссылок на мои личные наблюдения.

Комиссаржевская играет Нору. Пьеса начинается с самой банальной мещанской сцены, за которой в дальнейшем нельзя усмотреть решительно ничего трагического. В лучшем случае можно предвидеть развитие пошленькой обывательской драмы. Но весь вид, весь облик артистки уже с первого ее появления настолько необычайно динамичен, что зритель сразу же остро чувствует, что эта хрупкая, слабенькая женщина находится в апогее трагедии, что она уже давно пребывает в состоянии непримиримого конфликта с самой собою, с бытовым окружением и со всею жизнью.

Материал сцены не дает поводов в подобному выводу, но таково уже свойство дарования артистки, таков ее общий подход к задачам искусства, что она с первых же слов вводит зрителя в свой заколдованный круг.

Нервная, порывистая, вся насыщенная какою-то электрическою дрожью, она мелькает во всех углах своей мещанской квартиры, и вы ясно чувствуете, что весь этот жалкий уют не более как карточный домик, что вот сейчас пахнет ветерок и домик рухнет.

Точь-в-точь такое же ощущение пронизывает меня с первой же сцены, когда я играю с нею еще более типичную мещанскую драму — «Авдотьину жизнь».

Играет ли Комиссаржевская Дездемону, или Офелию, или даже комедийную роль Рози в пьесе «Бой бабочек» — трагическая обреченность персонажа чувствуется с первых же ее слов или шагов.

Таково было основное свойство этой замечательной артистки.

У нее была способность самое обыденное сценическое положение возводить в некий синтез подобных положений вообще, что немедленно передавалось зрителю и заставляло его пребывать все время в своеобразном нервном возбуждении.

Подобной же способностью обладала М. Н. Ермолова, с тем, однако, различием, что ее общий подход к исполнению отличался большей монументальностью, величественностью и благородством, с предельным очелоречением всех сильных страстей, что властно заставляло зрителя относиться к изображаемым ею персонажам с повышенным чувством сострадания и человечности.

С В. Н. Давыдовым мне приходилось играть много, в самых разнородных пьесах. Насколько мне удалось подметить, он всегда отталкивался от самого простого, самого ясного и понятного, так сказать, обыденного толкования любого положения. Простое и понятное он предпочитал сложному и изощренному. Ясность психологи-

ческих переживаний ставил выше всего. Запутанные положения разрешал по линии простейшего толкования. Не любил и избегал всякой театральности. Всякую его работу, даже на репетициях, по тщательности отделки можно было назвать кружевной. Здесь принцип общего подхода был доведен до гениального опрощения.

Несколько слов о Дальском.

Дальского я наблюдал много и внимательно. То, что я назвал общим подходом, у него было выражено со своеобразной и, пожалуй, неповторимой яркостью.

Прежде всего, внешне он был необычайно убедителен и обладал редко наблюдаемой способностью приковывать к себе внимание зрителей, не делая со своей стороны ничего особенного. Он привлекал, как привлекает яркое пятно на общем сером фоне. Я едва ли впаду в преувеличение, если замечу, что Дальский знал секрет, каким образом сконцентрировать на себе, как в фокусе, все внимание зрительного зала без остатка.

Возьмем первое появление Гамлета. При поднятии занавеса 2-й сцены, несколько поодаль от других, у кресла, стоит бледная фигура в черном, стоит совершенно неподвижно, точно неживая. Ни один мускул не дрогнет на лице. В продолжение довольно долгой сцены у Гамлета нет ни одного слова. Однако все внимание зрителей уже властно приковано к этой черной статуе.

После первой фразы Гамлета — «Немного больше брата, меньше сына», — произнесенной также совершенно неподвижно, — что-то подобное общему вздоху проносится из конца в конец зрительного зала, как будто под действием электрического тока.

Все дальнейшее идет под таким же гипнотизирующим воздействием, местами достигающим исключительной силы.

И это не в одном Гамлете. Подобные же моменты нередко повторялись в такой сугубо бытовой пьесе, как «Женитьба Белугина». Например, в сцене, когда Андрей, войдя в комнату, замечает Агишина, целующего руку его жены. Сначала вы видите появившуюся в дверях веселую и счастливую фигуру Андрея. В следующий момент лицо его бледнеет, глаза странно округляются, он делает едва уловимое движение в сторону жены, — движение, от которого становится жутко, — но страшным напряжением воли сдерживает себя, проводит рукою по лицу и, не отрывая глаз от пары, спиной, бесшумно, точно тень, выскальзывает из комнаты. Публика сидит несколько мгновений, как в столбняке, затем разражается долго не смолкающими аплодисментами.

Подобными яркими моментами, — красочными мазками, — изобиловали все роли Дальского. В целом же его игра была неровна.

Мне пришлось несколько задержаться на исключительной спо-

собности Дальского приковывать к себе внимание публики, чтобы определить значение его общего подхода к ролям.

Едва ли это особенно ценно в отношении задач искусства в целом.

Если актер будет злоупотреблять подобной способностью, то от всей пьесы может остаться только его роль. Каждый персонаж имеет право быть в центре исключительного внимания зрителя только в какие-то определенные моменты, когда сцена построена в интересах именно данного действующего лица. В сценах же проходных, второстепенных, выпячивать себя на первый план было бы большой художественной бестактностью. Дальский с этим часто не считался, что значительно снижало его, как большого художника.

Итак, можно не считать подражанием или заимствованием руководствование тем или иным общим подходом к манере трактовки ролей каким-нибудь крупным художником, если эта манера совпадает с данными вашей индивидуальности.

Лично мне более близок подход В. Н. Давыдова.

Не будет также преступлением, если мы заимствуем у большого таланта его принцип реализации художественных ресурсов, приемы наиболее эффективного использования им средств воздействия на зрителя, равно как и руководящую идею развертывания образа, его раскрытия и показа в различных ракурсах.

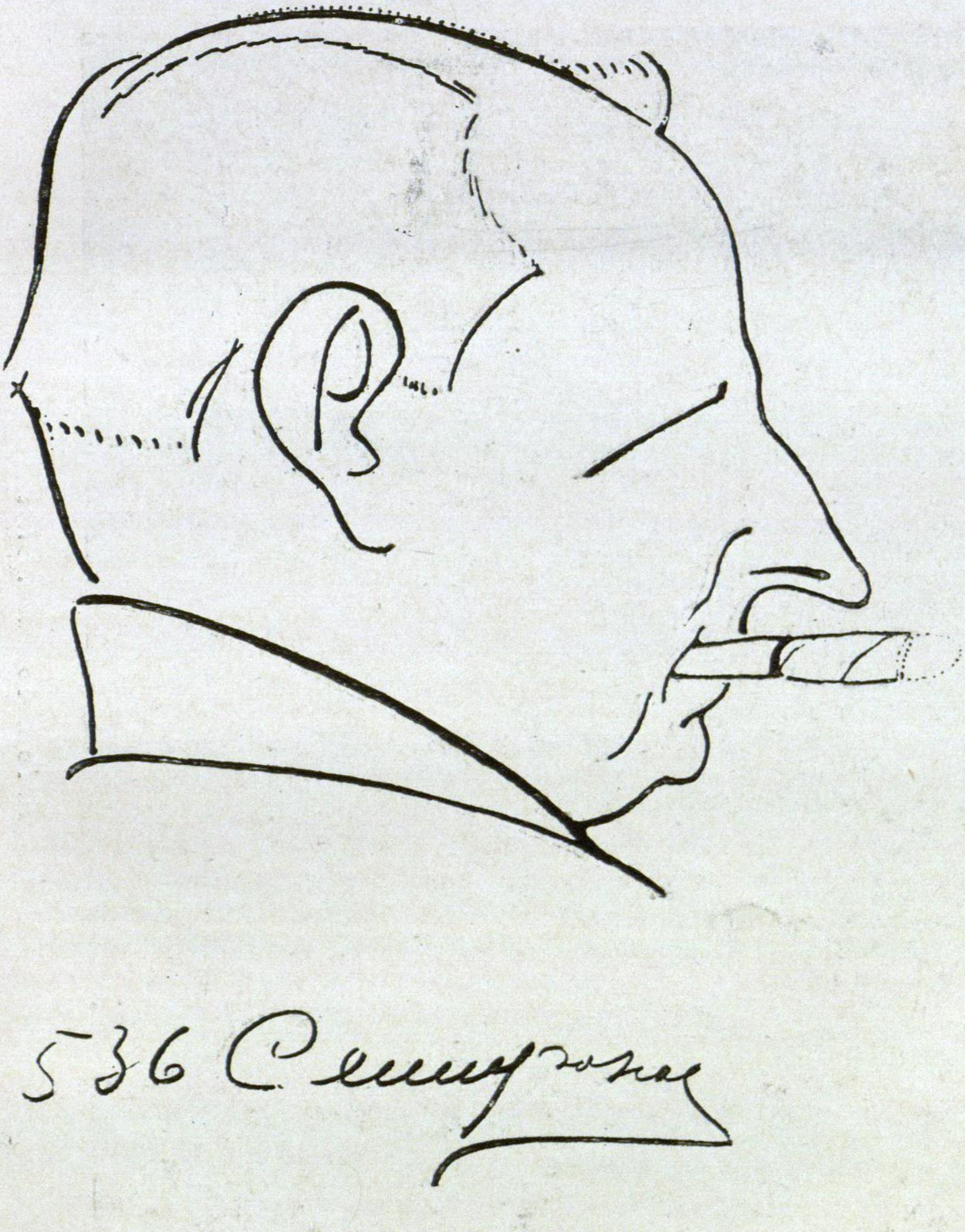
Короче говоря, заимствовать должно то, что может быть приложено в качестве метода к индивидуальности любого исполнителя, что является общим достоянием, как результат коллективного накопления опыта и художественных достижений длинного ряда поколений.

Подражать частностям, особенностям, присущим только тому или иному хотя бы и крупному мастеру, было бы художественным абсурдом. Мы знаем, как часто те или иные недостатки отдельной индивидуальности обращаются силою ее дарования в достоинства, но это будут достоинства, присущие только данной индивидуальности. При обыгрывании же их подражателем эти недостатки только усилятся.

Возьмем несколько примеров.

У П. Н. Орленева был глухой, придушенный звук голоса. Он изобиловал так называемыми «белыми звуками». Манера его читки, вытекавшая из органических особенностей артиста, не только не имела в себе ничего неприятного, но, напротив, обладала своеобразной прелестью в передаче Орленева. Но только в его передаче.

Как известно, с течением времени, особенно в провинции, развилась целая школа «орленистов». Обычно это производило неприятное, подчас жуткое впечатление и с первых же фраз наводи-



Б. А. Горин-Горяйнов. 1918 г.

Рисунок художника К. Елисеева



Б. А. Горин-Горяйнов. 1919 г.

Портрет художника И. Бродского

ло слушателей на мысль о подражании. Что у оригинала было своеобразным достоинством, то у копировщиков превращалось в безобразный недостаток. К счастью, эта школа быстро изжила себя.

Другой пример. И. Н. Певцов, как мы знаем, страдал очень серьезным для сцены органическим недостатком речи — заиканием. Этот замечательный мастер, борясь со своим недостатком, выработал свою собственную, неповторимую манеру исполнения. Сущность ее сводилась к тому, что артист, во избежание заиканий, прибегал к не совсем обычному членению фразы, преимущественно перед стечением некоторых, трудно дававшихся ему, согласных, отчего получалось чуть-чуть спотыкающееся течение речи, своеобразная скачкообразность, заметно усиливавшаяся в горячих сценах. Не всегда логичные и не всегда оправданные с точки зрения нормальной читки приостановки он заполнял мастерской игрой мимики и жеста.

В приложении к Певцову это создавало своеобразный гармонический ритм. У подражателей подобный прием вырождается в неприятную, ничем не оправданную манерность.

Наконец еще пример. В. П. Далматову, в силу богатейшего разнообразия его голосовых тембров, удавался очень причудливый прием своеобразного гортанного тремоло, которым он мастерски пользовался, преимущественно в комических сценах. У его подражателей этот прием переходил в неестественное и неприятное для уха дрожание, отдаленно напоминавшее пресловутое «рыкание» трагиков старой школы, в особенности, когда они, не считаясь с комической природой этого приема, не стеснялись пользоваться им и в драматических местах.

Такие или им подобные особенности отдельных мастеров сцены, органически свойственные тому или иному артисту, составляющие часть индивидуальной природы каждого, не могут быть предметом подражания. Искусственно привитые другому лицу, они становятся художественным абсурдом.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

НАКОПЛЕННЫЙ ОПЫТ

НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ плодами собственной творческой работы — могучий стимул к преодолению этой неудовлетворенности. На этом построено всякое совершенствование. Понимаешь это обычно не сразу, а по мере расширения творческого кругозора.

Подсчет собственных минусов—дело неприятное. Однако, если человек обладает хотя бы зародышем критического отношения к окружающему, он не может закрывать глаза и на собственные недостатки.

В первое время я играл, как всякий молодой актер, механически, подобно птице, — всегда на одну и ту же мелодию. Потом явилась потребность варьировать эту надоевшую мелодию. Разнообразие — по линии наименьшего сопротивления — могло притти от передразнивания других птиц.

Говорят, скворцы обладают способностью подражать голосу других птиц в очень значительной степени, однако, мы не считаем скворца за идеал певчей птицы.

К этому выводу я пришел не сразу, но вполне сознательно. Отчасти собственным чутьем, отчасти из замечаний окружающих я постепенно уяснил, что даже самое виртуозное подражание готовым образцам не может помочь мне создать свой собственный исполнительский стиль, свое особое артистическое лицо. А без этого искусство лишено всякой ценности.

Припоминаю несколько случаев из своей сценической практики, в свое время больно уязвлявших меня, но все же,—я не мог не сознавать этого, — косвенно помогавших выйти на самостоятельную дорогу.

Мы репетировали в Пятигорске «Мисс Гоббс» с участием

В. П. Далматова. Мне очень понравился один его эффектный жест и я решил перенять его и «освоить» для собственного употребления. Василий Пантелеймонович долго молча наблюдал, как я кстати и некстати злоупотреблял этим жестом, наконец, не выдержал и обратился ко мне с насмешливым вопросом:

— Скажите, дорогой мой, что это у вас за жест такой? Почему вы все время делаете ручкой вот так, вот так?

Я немного смутился, но не замедлил ответить:

— Но, Василий Пантелеймонович, я заметил, вы тоже часто делаете так.

— Я!.. Я... Это не оправдание. Я, быть может, родился с этим жестом, это у меня, быть может, наследственный недостаток. Отсюда еще не следует, что вы обязаны перенимать уродливости ваших партнеров.

— Но мне не хотелось бы, чтобы при этих словах мои руки болтались, как плети. Вот я и придумал...

— А вы не придумывайте, пусть это придет само собой. А то можно такое придумать, что нас с вами и в театр не будут пускать.

Это глубокое замечание В. П. прочно засело у меня в голове. С тех пор я отказался от «придумывания» жестов, а стал ждать, когда они придут сами собой, т. е. явятся вполне естественным путем.

После гастролей В. Н. Давыдова, я, очарованный его необычайной простотой и естественностью тона, решил и сам опроститься.

Я начал говорить, подражая Давыдову, «совсем как в жизни». Но так как у меня еще не было ни четко выработанной дикции, ни уменья соразмерять звук с условиями зрительного зала, то это приводило иногда к печальным результатам. Я долго не мог понять, почему публика, стоило только мне заговорить, начинала аккомпанировать мне кашлем.

Но вот, как-то прибегает из зрительного зала С. В. Брагин и набрасывается на меня:

— Что это, Борис, с тобой сегодня? Мямлишь, бормочешь, шепчешь, а что — ничего не разобрать.

— Не могу же я орать на весь парк! Давыдов говорит еще тише, однако, вы ему не делаете замечаний.

Старик разозлился:

— Давыдов, Давыдов! Так ты еще не Давыдов! Говори не как Давыдов, а как Горяйнов, чорт тебя побери!

Я уже решил было разобидеться, но, обдумав дело по существу, пришел к заключению, что старик вполне прав.

В Пятигорске же у нас должен был пойти «Весенний поток» с

В. Ф. Комиссаржевской и К. В. Бравичем, который играл роль Сергея Хмарина. Но В. Ф. заболела и не могла принять участия в спектакле, отказался от участия и Бравич. Роль Сергея Хмарина была передана мне.

Я видел, как Бравич держится в этой роли, видел также его в аналогичной роли доктора Ранка в «Норе» и решил скопировать его походку и манеру держаться.

Как это всегда бывает в подобных случаях, я вероятно слишком утрировал некоторые его характерные особенности.

В. С. Васильева, которая также была занята в пьесе, подходит ко мне в перерыве и с упреком говорит:

— Что это ты, Боречка, держишься каким-то марабу: нахохлился, согнулся в три погибели, поворачиваешься как-то всем корпусом. Уж очень неестественно получается... Не хорошо...

— Видите ли, В. С., — начинаю объяснять я свой замысел, — человек неизлечимо болен, у него прогрессивный паралич, при подобной болезни человек иначе держаться не может...

— Кто это тебе сказал? Чепуха! Ты вон выйди только в парк, там паралитиков сколько угодно, но я ни одного не видела хоть сколько-нибудь похожего на тебя. Все они люди как люди. Разве что иногда бывают некоторые расстройства в движениях. Так отсюда еще далеко до твоего нахохленного вида. Наоборот, у этих людей, если они еще не окончательно парализованы, наблюдается излишняя порывистость в движениях, они как бы хотят вознаградить себя за предстоящую неподвижность.

— Но ведь и Бравич так же держится.

— Бравич держится так не только в этой роли. Это его манера. Да и совсем он не так держится, а много мягче. У Бравича это убедительно, а у тебя смешно. Учиться надо не у актера, а у жизни.

Эти и подобные им замечания и советы диктовали мне необходимость в корне изменить линию актерской работы.

Я решил окончательно отказаться от копирования и подражания кому бы то ни было и пойти в дальнейшем самостоятельным путем.

Выдвигалась необходимость выработки своего личного метода.

В условиях пригнетающей и отупляющей системы трех новых постановок в неделю переключиться на новые рельсы было не только не легко, но и невозможно.

Чтобы начать работу в новом плане, необходимо было поступить куда-нибудь в большое и солидное дело. Мысленно я решил добиться этого во что бы то ни стало, при первой же возможности. А пока придет эта возможность, необходимо пополнить свои теоретические познания. Я принялся с жадностью за изучение теории ис-

кусства. То, сравнительно немногое, что существовало тогда в литературе по вопросам театра, было мною прочитано и принесло кое-какие плоды, правда, не весьма заметные на первых порах, но учесть эту сторону дела вообще бывает нелегко. Всякие теоретические знания реализуются незаметно в процессе практической работы. Можно сделать только один общий бесспорный вывод: чем солиднее эти знания, тем успешнее пойдет работа.

Помимо чтения по теории искусства, я стал вести нечто вроде дневников или записок, куда заносил волновавшие меня мысли, кое-какие наблюдения над жизнью, а также завел альбомы, в которые наклеивал всякие вырезки из газет и журналов: типичные мотивы гримов, исторические сюжеты, снимки с театральных постановок, рецензии о пьесах и так далее. Эти записки и альбомы очень помогали мне в дальнейшей работе.

Наконец, мечта моя осуществилась. Осенью 1904 года я вступил в солидное театральное дело, в Киев, к М. М. Бородаю. Там впервые началась моя большая и вполне сознательная работа.

Методы работы в таких крупных провинциальных делах в то время мало чем отличались от методов работы столичных театров. В ряде случаев они были даже углубленнее и серьезнее.

Большая, хорошо подобранная труппа, умелое руководство, неторопливая, тщательная подготовка пьес, сознательное критическое отношение к каждой роли, — все это не могло не способствовать повышению моего личного отношения к избранному мною делу.

Только после Киева, — в этом приходится сознаться, — я начал ясно понимать, какая это сложная культурная сила — театр и какую колоссальную ответственность налагает он на своего основного деятеля — актера.

Этой датой заканчивается первый период моей сценической работы. Любопытно суммировать то, что он принес мне положительного и что привил отрицательного.

К положительному отнесем приобретение элементарной сценической грамотности, привычку чувствовать себя на сцене удобно и уютно, более или менее ясное представление о первичных элементах общетеатральной культуры и сознание не полной своей бесполезности на сцене. Последнее очень важно, так как из подобного сознания у человека вытекают все надежды на будущее. Вспомним слова А. М. Горького: «Талант — это вера в себя, в свою силу».

Отрицательного было, пожалуй, больше. Здесь фигурировали такие минусы, как поверхностный подход к работе вообще, некритическая трактовка ролей, беззаботное отношение к тому, как это будет принято невзыскательной публикой и, многие, усвоенные нас-

пех, технические навыки весьма сомнительного тона, с искоренением которых в дальнейшем предстояла долгая и упорная борьба.

Все это я сознавал вполне ясно и не заблуждался относительно своей законченности, как актера.

Коренное изменение условий работы и искреннее признание своих минусов, не сразу, конечно, но все же довольно успешно помогли с течением времени ликвидировать многое из отрицательного наследия этой первой, «беспризорной» поры моей сценической юности.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ПОСТЕПЕННОЕ СТАНОВЛЕНИЕ МЕТОДА

С КИЕВСКОГО сезона в моей работе начинает складываться то, что в дальнейшем можно назвать четко осознанным методом. В целом, его пока еще нет, но некоторые его бесспорные элементы уже имеются налицо. Накопление этих элементов идет медленно и туго. Они тщательно отбираются и критически проверяются. Многое по проверке оказывается неправильным, отбрасывается в сторону, заменяется другим. Часты моменты сомнений в пригодности того или иного приема.

Уделяется много внимания отдельным дисциплинам сценической работы: культуре слова, жеста, движения, мимики.

Исподволь, путем размышлений и вчитывания в текст вырабатывается привычка мысленно рисовать себе общие очертания образа, раньше чем приступить к прочному заучиванию текста и к детальной работе над ролью, — все детали должны быть сработаны, исходя из ясного представления об образе. Устанавливается принцип: детали — это слагаемые образа. Больше всего внимания уделяется работе над словом и вот по каким соображениям.

При недостатке сценических навыков, при слабом умень овладевать темпами и ритмом, часто возникают казусы, кажущиеся на первый взгляд необъяснимыми. Подчас они положительно выбивают малоопытного актера из творческой колеи.

Припоминаю несколько таких случаев из моей ранней сценической практики.

Я получил роль Наполеона в пьесе Сарду «Мадам Сан-Жен». Прекрасно! Дело не трудное: текст на-зубок, одна рука за жилет, другая — за спину, прядь волос на лоб, быстрый, отрывочный темп и дело в шляпе.

Однако при самом тщательном выполнении этих условий с грустью замечаю, что Наполеона не получается. И не только Наполеона, вообще ничего не получается.

Как ни бьюсь, как ни стараюсь, в результате какое-то сплошное отрывистое тявканье — нудное и неприятное.

Чем больше бьюсь, тем в большее прихожу отчаяние.

В чем тут дело? Непостижимо! Ведь выходит же у других. Помню, например, у моего отца все это получалось отлично. Было интересно, убедительно, подкупающе. А главное — ласкало слух. У меня же одно сплошное раздражающее скрежетанье, похожее на простуженный лай.

В чем дело? Где ключ к загадке?

Часто смешиваются два понятия — темп и ритм. Смешивал их и я. А между тем, различие между ними — огромное. В то время как темп, в применении к сценической речи, означает просто степень скорости, в понятие ритма входят все элементы тональности: музыкальная плавность течения речи, последовательность логических ударений, словесная и слоговая гармония, акценты, повышение или понижение отдельных мест, короче, — вся звуковая гамма разговорной речи.

Следовательно, та или иная окраска фразы будет зависеть от правильного понимания и более или менее успешного овладения сложными законами ритма.

Закон ритма — один из основных законов техники речи в целом.

Было бы ошибкой думать, будто законы ритма распространяются только на размеренную, стихотворную речь. Они обязательны в равной степени и в прозе. Самая обыденная проза не может быть убедительной без соблюдения законов ритмики.

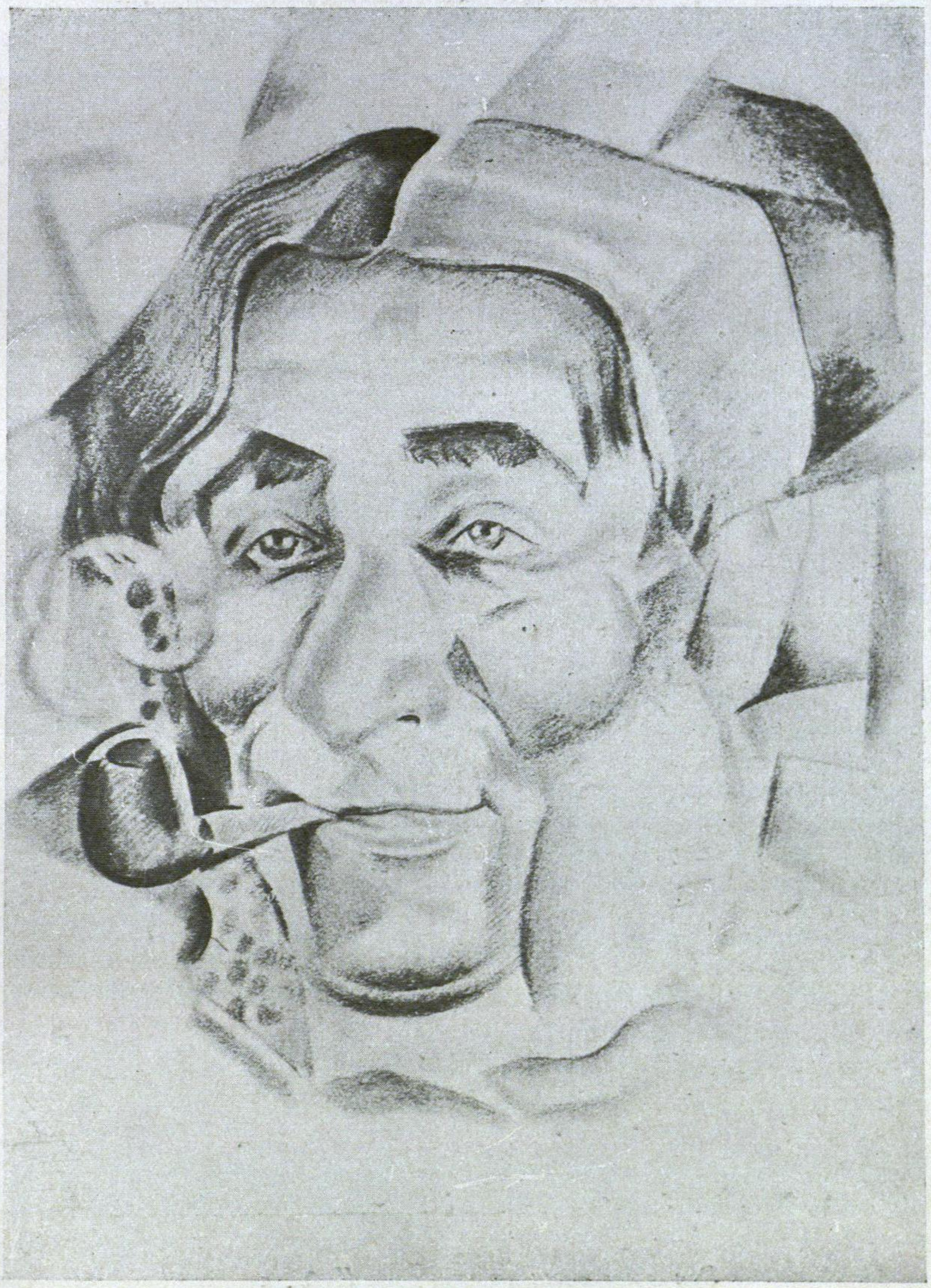
Ритм — это то, что оживляет мертвые слова.

Никогда не следует возмещать недостаток ритмических навыков за счет ускорений или замедления темпа. Одно другому не мешает, одно сосуществует рядом с другим, одно взаимно обусловливает другое. Колебания, вибрирования ритма подсказывают необходимость воспользоваться тем или иным темпом. И наоборот. Скорость темпа порождает необходимость прибегать к тем или иным средствам ритмического выражения.

Существует также тенденция суживать понятие ритма, относя его почти исключительно к стихотворной речи и зачастую смешивать его с простым скандированием стиха.

Приходится пожалеть, что этому разделу сценической техники обычно отводится обидно мало внимания.

Большинство актеров усваивают законы ритма бессознательно, вслепую, доходя до всего путем интуиции, до известной степени



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Тимофея Жиббса

„Золотое дело“ М. Жербидона

Рисунок художника К. Петрова. 1922 г.



Эскиз костюма и грима роли Ковьеля
„Мещанин во дворянстве“ Мольера

Работа художника А. Бенуа. 1923 г.

заложенной в каждом, тогда как этот вопрос является целой научной дисциплиной и требует к себе осмысленного подхода. Лично я, подчиняясь общему течению, долгое время относился к этой стороне дела как и все, — т. е. никак. Как скажется, так и ладно.

Думалось, нервный подъем и общая взвинченность в атмосфере спектакля подскажут ту или иную приблизительно правильную интонацию. Однако подобный подход вывозил лишь в сценических примитивах, где требовалось только одно: почти бездумно отбарабанить текст.

Затруднения начинали возникать немедленно, как только роль выходила за рамку бездумного исполнения.

При малейшем поползновении хоть сколько-нибудь приблизиться к тому, что мы называем образом, слепое следование за капризным течением бессознательного вдохновения становилось немыслимым. Отсутствие четко поставленной задачи то и дело искривляло, ломало единую линию роли и вынуждало двигаться вперед какими-то прерывистыми толчками, что ежеминутно приводило к выпадению из образа, а иногда и к полной потере руководящей нити.

Это становилось очевидным даже и при бездумном подходе к роли, не давало никакого внутреннего удовлетворения и вселяло отвращение к тому делу, которое ты делаешь.

Компетентных руководителей, к кому можно было бы обратиться за разъяснением возникающих затруднений, не было. Приходилось открывать Америки самостоятельно, вслепую, докапываться до всего или путем размышлений или через книги.

Так постепенно я дошел по существу до самого элементарного сознания — до понимания значения речевого ритма в сценической работе.

Особенную трудность в ритмическом отношении представляют, по моему убеждению, роли комедийно-героического плана, требующие одновременно и быстрых темпов и четкого ритмического рисунка. Здесь беспрерывно меняющиеся настроения и обилие речевых нюансов требуют больших навыков в способности быстро переключаться и безошибочно ориентироваться в стремительном ходе действия.

Из игранного мною репертуара к ролям подобного рода я отношу кроме Наполеона еще роль Сирано де Бержерака в пьесе Э. Ростана того же названия, а также Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше.

Наполеона я начал играть очень рано, как бы в наследство от отца, в чьем репертуаре эта роль была одной из удачнейших.

Как я уже говорил выше, эта роль доставила мне много огор-

чений. По недостатку опытности я долго не мог справиться с тем, что я выше определил понятием ритма. Я не отдавал себе ясного отчета, в чем тут собственно дело, почему роль никак не устанавливается на рельсы. Я чувствовал, что при малейшем ускорении темпа реплики начинают приобретать совершенно однотипный характер, что они лишаются выразительности и соответствующей тональной окраски, — как бы деревянеют. Но стоило лишь замедлить темп, как те же реплики получались более сочными и менее похожими одна на другую по тону. Мысленно я тогда же дал себе слово немедленно докопаться, в чем тут секрет. Однако удалось мне это много позднее, когда накопился уже некоторый сценический опыт. Секрет, как показало дальнейшее, оказался секретом Полишинеля. Он заключался просто в незнании мною законов ритмики, но пришел я к этому выводу лишь с течением времени.

Роль Наполеона, к которой я вначале подходил с каким-то ужасом, постепенно вылилась в совершенно иную форму, сильно отличавшуюся от первоначальной: она складывалась легко и ясно и доставляла мне большое внутреннее удовлетворение, главным образом, благодаря сознанию побежденных препятствий. Я играл ее много и долго во время поездок с Яворской как в России, так и за границей, и играл всегда с одинаковым удовольствием.

К слову сказать, в подобных ролях, требующих виртуозной сцепки диалога, многое зависит от главных партнеров. Яворская в роли Катрин была превосходной партнершей.

Впоследствии мне предстояло сыграть роль Наполеона в семи различных пьесах.

В роли Сирано, которую я начал играть позднее, не было таких пугающих моментов, какие пришлось пережить при первоначальных постановках «Мадам Сан-Жен», хотя роль Сирано гораздо сложнее и значительнее по тексту, чем роль Наполеона. Но здесь начали возникать препятствия иного порядка. Пьеса переведена звучными, местами даже вычурными, рифмованными стихами. Если в данном случае роль ритмики предопределялась самой структурой стиха, то возникала другая опасность — впасть в банальную декламацию, как это часто бывает при стихотворном тексте.

Французская школа, как известно, не придает этому большого значения, и французские актеры не особенно стараются уйти от декламации.

Другое дело на русской сцене, где каждая пьеса, написана ли она прозой или стихами, неизменно трактуется в реалистическом плане, что обязывает актера быть предельно естественным.

Вот в достижении этой-то предельной естественности, — при героической трактовке образа и при наличии рифмованного стихо-

творного текста, — и заключалась главная трудность роли. Впрочем, роль готовилась мною исподволь, в течение многих месяцев, а это дало возможность продумать каждое положение особо и не спеша.

При исполнении мною роли Фигаро я столкнулся с затруднениями иного, более серьезного порядка, и притом новыми лично для меня.

До исполнения этой роли мною в бывшем Александринском театре в 1914 году, я уже играл ее раньше в провинции.

В первый раз роль была трактована в развлекательно-комедийном плане, вся ее социальная заостренность, все то, что могло показаться революционным, было вытравлено. Кроме того, Фигаро был показан как продукт чисто французских условий жизни, немыслимый в другой стране.

Такая трактовка вызывалась условиями русской цензуры того времени, которая усиленно стремилась к тому, чтобы вытравлять из подобных ролей всякую социальную значимость, выхолащивать их и переводить из политического в комедийно-бытовой план. А при такой трактовке роль теряла основной упор и должна была возмещать потерю за счет развлекательно-игровых моментов, предельной легкости и оживления.

Таким образом, первое затруднение возникло на почве вынужденного расхождения с основными задачами автора.

Я этого, как и всякий исполняющий роль Фигаро, не мог не чувствовать, и тогда возникала жестокая внутренняя борьба между тем, что я хочу, и тем, что дозволено. Невозможность следовать за авторским замыслом приводила временами к утрате всякого интереса к роли, так как актер вынужден бывает в таких случаях сознательно обкрадывать самого себя на каждом шагу. А играть все-таки было нужно, следовательно, нужно было развить целую систему отыгрывания на второстепенных деталях. Это имело свою хорошую сторону, так как впоследствии, при расширенном толковании роли, послужило в качестве готового подсобного материала для осложнения образа.

При первом исполнении роли на бывшей императорской сцене, в 1914 году, условия сложились благоприятнее. Режиссура не ставила никаких стеснений в смысле более углубленной трактовки роли, она была сама склонна игнорировать многие цензурные стеснения и только следила за тем, чтобы острые моменты были поданы с некоторой «безобидной» легкостью и наивностью. Мне даже удалось добиться того, чтобы часть знаменитого обличительного монолога пятого акта была перенесена на финал четвертого и читалась не в пустое пространство, а была обращена непосред-

ственно к трону, стоящему на сцене. Получалось значительно острее, и образ Фигаро выигрывал в своей революционности.

В целом, имея уже на учете сводку реакции зрителей на те или иные моменты роли и основываясь на этих показателях, я перепланировал прежнее толкование в сторону максимального расширения образа, с приближением его к некоему собирательному мировому типу.

Мне кажется такое толкование единственно правильным по отношению к Фигаро, как и вообще по отношению к многим персонажам гениальных мировых классиков.

Фигаро не только француз, он в такой же мере и русский, и итальянец, и испанец, он — космополит. Он бурно пробуждающаяся сила нового класса, с новой моралью, с новыми задачами и новыми идеалами. Эта сила еще придавлена, она вынуждена порой фиглярствовать перед угнетателями, но настанет момент, и она воспрянет во весь рост в своей кипучей, бравурной и воинствующей молодости.

В Фигаро заложены те же динамические элементы, что и в «Рюи-Блазе», например, только показаны они в ином, смягченном веселой иронией, аспекте. Открытое негодование и негодование утонченного сарказма ведут к одной и той же цели, только последнее гораздо действеннее.

После революции цензурные стеснения отпали, и роль Фигаро была доработана мною еще раз, в соответствии с изменившимися возможностями.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

УРОКИ ПРОШЛОГО. МОИ УЧИТЕЛЯ. ГАСТРОЛЕРЫ

БОЛЬШОЕ значение в установлении метода имеет способность правильно учитывать уроки прошлого.

Отложившиеся в памяти замечания и указания компетентных лиц всегда могут служить руководящими вехами. В особенности, когда вам удается подметить у ваших учителей и руководителей основную идею подхода к работе. По моим наблюдениям, в этом отношении не существует ничего общего. Один работает так, другой иначе. Метод, разумеется, существует у каждого законченного мастера, но в каждом отдельном случае он будет в какой-то мере индивидуальным.

О моем личном методе, как сложился он у меня, я постараюсь поговорить подробнее несколько позднее. Сейчас же коснусь тех мастеров сцены, которые имели на меня то или иное влияние, оказали мне ту или иную поддержку.

Их было много, и всех их я вспоминаю с благодарностью.

Вначале это были, главным образом, известные гастролеры.

Сейчас всякие гастроли отдельных актеров — пережиток, часто — несомненный вред. А в то время, по крайней мере для меня, общение с гастролерами являлось школой.

На их примере я видел, что существует иная техника, отличная от той, какою я располагаю. Существуют иные художественные возможности, иное отношение к авторскому тексту, иное общение с зрительным залом.

В большинстве все эти актеры являлись людьми метода, различного в разных случаях, но всегда сознательно и упорно проводимого через всю работу. Все это не могло не импонировать.

Подход к роли в пьесах с участием гастролера оказывался

иным, чем в рядовых спектаклях. Он был чистоплотнее, продуманнее, тоньше.

Надо сказать, что каждый гастролер, с которым я играл более или менее ответственную роль, считал своей обязанностью проработать эту роль со мною настолько, насколько это позволяло время и усердие. Это считалось как бы обязательным и само собой разумеющимся.

В 1903 году, когда я был еще совсем молодым актером, обстоятельства столкнули меня на группе Минеральных вод с целым рядом блестящих гастролеров: с В. П. Далматовым, М. В. Дальским, В. Н. Давыдовым.

Каждый из них имел на меня то или иное влияние, каждый старался поделиться со мною и с другими крупицами того, чем сами они владели в избытке.

В «Мисс Гоббс» Джером-Джерома я играл с Далматовым роль Персиваля, сам он играл Вольфа. Впоследствии я сам играл эту роль, сначала копируя Далматова, и освободился от подражания спустя только года два.

Манера исполнения Далматова, — исключительная в своем роде, — его общий подход к ролям, в глубокой степени нравились мне и в какой-то мере были созвучны моей душе. Предельная легкость тона, непринужденность и естественность всей линии сценического поведения, ничем не отличавшиеся от его повседневной жизненной манеры, а главное, — неисчерпаемое обилие своеобразных тончайших интонаций, непогрешимо правдивая, глубоко убедительная мимика, скупой, но четкий, немного медлительный жест, в соединении с неподражаемой манерой держаться на сцене — все это заставляло меня, молодого актера, взирать на Далматова со страхом и обожанием, как на какого-то полубога. Если ко всему этому прибавить обаятельную задушевность обращения с товарищами на репетициях, советы, поправки и указания, выраженные в деликатнейшей форме пожелания очень близкого и очень осторожного друга, то обаяние, производимое Далматовым на меня и на других, станет понятным.

Репетировать и вообще общаться с ним было сплошным удовольствием и не только удовольствием, но и длительным, никогда не прекращающимся уроком. Он весь был — сценический показ, всегда и в любую минуту. Можно пожалуй сказать, что у Далматова в жизни не было неигровых, нерабочих моментов. Этот «наглядный урок» в образе почтенного артиста имел на меня очень большое влияние в смысле рабочей самодисциплины.

Кроме «Мисс Гоббс» я играл с ним в «Первой мухе», «Лорде Квексе» и «Трильби».

После выступления Далматова начались выступления М. В. Дальского.

М. В. Дальский все роли, игранные мною в пьесах с его участием, проходил со мною тщательно, но придирчиво. Нужно отдать справедливость, никто лучше его не мог показать, а главное — зажечь.

Если Далматов поражал своей непревзойденной комедийностью, незабываемой четкостью внешнего рисунка, его кружевным плетением и, я бы сказал, скупостью или, вернее, крайней экономией чрезвычайно, впрочем, впечатляющих эмоциональных моментов, то Дальский на последние был исключительно расточителен. Его брызжущий темперамент расходовался направо и налево, причем большая часть энергии уходила на пародирование и высмеивание недостаточно гибких или неодаренных актеров. Поэтому, сценическая атмосфера на репетициях с участием Дальского, не говоря уже уже о спектаклях, была раскалена до крайности. Это имело и свою хорошую сторону, так как заставляло всех и каждого мобилизовать все свои творческие ресурсы. Сам он в смысле творческого напряжения в то время казался, или умел казаться, неизменно непогрешимым. От его контролирующего внимания не ускользала ни одна мелочь. Дальский был хозяином спектакля, строгим и ничего не прощающим, у которого каждое лыко в строку. Внутренний рисунок его ролей был четок и прост, понятен каждому без малейшего напряжения и очень убедителен. Внешне все было сделано очень картинно, нарядно и эффектно, — «по праздничному». У него была исключительная способность во все моменты роли оставаться в центре внимания публики. В основном, это был актер нутра, сильных и ярких переживаний, к тому же виртуозно владевший сценической техникой в целом. Все сказанное относится к его основным ролям в классическом репертуаре: Гамлет, Отелло, Белугин, Незнамов и др.

С В. Н. Давыдовым в этом сезоне мне пришлось участвовать только в одном спектакле «Завоеванное счастье», в роли Заводецкого. Его незабываемое творческое влияние на меня относится к позднейшему времени, когда в 1911 году я вступил в труппу бывшего Александринского театра.

С глубокою благодарностью по сей день вспоминаю работу, которую провела со мной В. Ф. Комиссаржевская в роли Изюмова, в «Авдотьиной жизни» Найденова. Это было также в Пятигорске, летом 1905 года.

Эта замечательная артистка и редкий человек чувствовала себя в то время в конец усталой и больной. И все же она была не в состоянии отказать С. В. Брагину в просьбе выступить в не-

скольких спектаклях в его труппе. На репетициях «Авдотьиной жизни» она держалась как рядовая артистка, ничем не подчеркивая своего гастролерского положения. Партнерам не делала никаких замечаний, предоставляя заниматься этим делом режиссеру. Однако меня, игравшего ее мужа Изюмова, от которого в значительной степени зависела ее роль, В. Ф. не могла обойти своим вниманием.

— Не притворяйтесь, не играйте, — говорила она на репетициях по поводу моих потуг придать внешнюю характерность изображаемому мною персонажу,—все это не нужно, все это внешнее, искусственное, а следовательно, и лишнее. Попытайтесь продумать правдивость положений, внутренно обосновать ваше поведение, и тогда характерность, о которой вы так хлопочете, придет сама собой. Ведь характерность не может быть выдумана, она уже заложена в самой роли, она-то и является двигателем всех поступков действующего лица. Постарайтесь очертить внутренние контуры роли, создать образ, и во всем внешнем исходите из этого образа. Внешнее—второстепенное. Если вы будете поступать наоборот — правдивости не будет, а будет актерство, ломанье, надуманность. Этим вы никого не убедите и не удивите. Да и партнерам это только мешает. Не могли ли бы вы приехать ко мне в Железноводск часика на два, ну сегодня или завтра? Мы бы с вами поработали немного на досуге.

Вера Федоровна жила в Железноводске, мы репетировали в Пятигорске, и я ездил к ней в Железноводск, где она с большой охотой проходила со мною роль.

Я считаю, что эти уроки гениальной артистки послужили для меня своего рода краеугольным камнем во всей моей дальнейшей сценической работе.

Кроме «Авдотьиной жизни» я пользовался советами В. Ф. в роли Сергея Хмарина («Весенний поток» Косоротова). В этой же роли я получил много тонких и ценных указаний от К. В. Бравича. Дело в том, что Комиссаржевская должна была выступить также и в этой пьесе, но чувствовала себя в то время настолько слабой, что вынуждена была отказаться от участия. Бравич, игравший Сергея Хмарина, не захотел участвовать без В. Ф., и роль Хмарина была передана мне.

Л. Б. Яворская проработала со мною большое количество ролей в пьесах своего репертуара. В некоторых из них позднее я гастролировал сам.

Это были Арман Дюваль («Дама с камелиями»), Наполеон («Мадам Сан-Жен»), Дюфрен («Заза»), Наблоцкий («Карьера Наблоцкого»), Кучургин («Пляска жизни»), Меттерних («Орленок»), Вронский («Анна Каренина») и много других.

Оставляя в стороне некоторые отрицательные стороны этой, в общем незаурядной артистки, я отмечу то положительное, что в ней было, и что она умела передать другим. Это, прежде всего, глубокая любовь к театру и уменье загораться на сцене независимо от воздействия зрительного зала. Для Яворской было безразлично — идет ли спектакль, или это только репетиция, — она отдавалась своему делу вся, без остатка. Она горела, кипела, всегда находилась под влиянием все новых и новых, осенявших ее идей, заостряла и углубляла каждое сценическое положение, часто впадала в противоречия, комбинировала, устраняла эти противоречия, и подчас побеждала их блестяще. Со стороны техники и знания сценических условий она была вполне законченным мастером, в отношении внутренних переживаний — всегда строго психологична и бесспорно искренна. К сожалению, эта искренность не всегда передавалась через рампу, вероятно, благодаря частым срывам, являвшимся следствием непривычки работать планомерно.

Репетициям с участием Яворской не предвиделось конца, — так она углублялась в детали, касающиеся кого угодно, и в бесконечные повторения любых, даже малозначительных сцен. Она не могла репетировать и не режиссировать, хотя бы данный момент ее и мало касался. Актеры, — не в общем, а в частностях, — получали от нее бесконечно много. К тому же она была очень умной и почти энциклопедически образованной женщиной. В светских пьесах французского репертуара ее указания были исключительно ценны. К тому же она отлично знала публику своих спектаклей, с которой, впрочем, не особенно считалась. Ее влияние на меня в смысле выработки тона и приемов, необходимых актеру современной комедии, было бесспорно.

В следующем зимнем сезоне, в Киеве, Соколовский детально сделал со мною роль Сирано де Бержерака, которую он сам играл блестяще и, покинув Киев, оставил ее мне в наследство. Вообще, под его руководством, у меня было сработано много ролей. Как режиссер и педагог он владел хорошо выверенным методом, умел подойти к каждому актеру с наиболее выгодной для того стороны, был исключительно культурен и чуток, обладал способностью окрылить актера и пробудить в нем веру в свои силы.

В 1910 году летом, снова на Минеральных водах, я встретился с М. Г. Савиной. В то время я уже имел за собою солидный стаж сценической работы и мог подойти ко всему более критически, не умаляя того, что было у меня, и не преклоняясь слепо перед крупными дарованиями.

Несмотря на мою осторожность и даже некоторое предубеждение против прославленной артистки, М. Г. Савина сразу же по-

корила меня какой-то трудно уловимой сценической грацией. Держалась она осторожно, с большим тактом и достоинством, с каждым была в меру любезна.

Когда начались репетиции «Последней жертвы», где я играл с ней Дульчина, М. Г. казалась не особенно заинтересованной в том, что вокруг нее происходит. Почти никому не делала непосредственных указаний или замечаний. Если ей нужно было что-нибудь от партнера, она прерывала репетицию, подходила к режиссеру и шопотом высказывала ему свои соображения. Те, кто знал М. Г. раньше, говорили, что это не обычная ее манера работать и что делается это лишь для того, чтобы присмотреться к партнерам. Признаться, я не замечал этого предостерегающего «присматривания». Она мне казалась просто очень тактичной женщиной, которой не особенно хочется расходовать свои силы. Когда окончилась первая репетиция, М. Г. попросила меня заглянуть к ней в уборную. Когда я появился на пороге, она встретила меня очаровательной улыбкой и словами, сказанными с растяжкой и немножко в нос:

— А у вас прекрасная труппа, признаться, я этого никак не ожидала. Я вас не задерживаю? Очень рада. Мне хочется с вами немножко поболтать и о вашей роли, и кое о чем другом. Прежде всего, о пьесе. Ведь вы знаете, что это пьеса Островского? Так вот, об Островском...

Мария Гавриловна неожиданно как будто просыпалась. Исчез неизвестно куда медлительный, такой замораживающий тон светской женщины, исчезла наигранная, чуточку снисходительная улыбка. Передо мною сидела чудодейственно помолодевшая, со сверкающими глазами, инженю, которая, с порывистыми жестами и с возбуждающими нервы интонациями, что называется, закусив удила, говорила об Островском, как о близком, нежно любимом человеке. Это была целая искрометно-блестящая лекция о творчестве великого драматурга, о том, в чем его сила и величие, о значении его для русской сцены, о характере выведенных им в «Последней жертве» персонажей, о моей роли, о том, как ее нужно понимать и играть, где стержень роли, что является ее движущей пружиной.

— Правда! Жизненная правда — и ничего более! — говорила М. Г., сверкая глазами. — Уловили вы эту правду — вам не о чем больше заботиться, как только о том, чтобы донести ее до публики, но это уже вопрос опыта и дарования. Не уловили — значит, вы не актер, а чиновник, говорильная машина, и вам не место на сцене; идите в канцелярию, в департамент, в Государственную думу. Сцена — для чутких сердцем, для чуточку одержимых безумием, —

вот как мы с вами, например... Не правда ли? — Мария Гавриловна весело рассмеялась и круто оборвала речь. — Я, кажется, зарапортовалась немного, это со мною бывает, не обращайте внимания. Иногда хочется высказать все, что скапливается на душе, особенно после того, когда долго молчишь. Вот, как я сегодня, например. Подробнее о вашей роли мы поговорим завтра. Согласны? Я думаю, завтра уже можно будет начать репетировать, как вы на это смотрите?

— Мне кажется, Мария Гавриловна, мы уже начали сегодня.

— О нет! Это было всего лишь первое знакомство друг с другом. Сегодня — не в счет работы.

Я подумал о том, как правы были те, которые не доверяли М. Г. по первому знакомству. Она смотрела на меня в упор и вдруг рассмеялась.

— Боже мой, как летит время! Неужели вы тот Боречка, которого я когда-то держала на коленях маленьким карапузиком! И вот — вы уже актер и играете моего любовника. А чтобы этот любовник получился удачным, мы потолкуем еще завтра.

На следующей репетиции Марию Гавриловну никто не узнал. По сцене уверенно, совсем по-хозяйски, двигался совершенно новый, не вчерашний, человек. Не выходя из рамок изысканной вежливости, она каждому исполнителю дала исчерпывающую характеристику его роли, обосновала эти характеристики и указала на удельный вес в пьесе каждого персонажа. Она с удивительной точностью помнила, что каждый делал накануне, оттенила удачные моменты и мягко подчеркнула неудачные, или ошибочные по ее мнению.

Лично моей роли М. Г., так же как и Комиссаржевская в свое время, отдельно от репетиций уделила несколько часов работы у себя в номере гостиницы.

А ведь это не входило в ее обязанности и ни в коей мере не было нужно ей лично.

Спектакли с участием Савиной имели очень большой успех. По окончании гастролей я получил от М. Г. ее портрет с надписью: «Рада случаю опровергнуть сказочку, что у талантливых отцов дети бездарны. М. Савина». Этот портрет всегда висит в моей театральной уборной.

Передавая мне фотографию, М. Г. заметила:

— Когда мы служили с вашим отцом в Александринском театре, мы были в большой дружбе. Рада поддерживать такую же дружбу и с его сыном. Вы ничего не будете иметь против, если я поговорю о вас с Теляковским? Нам не помешал бы такой актер, как вы.

Я поблагодарил М. Г. за любезность и сказал, что буду счастлив работать рядом с ней.

Позднее, на Александринской сцене, мы встречались с М. Г., как добрые старые знакомые. Она и незабвенный В. Н. Давыдов уделили много внимания моему дебюту. Роль Хлестакова, игранная мною уже раньше, и много раз, была тщательно переработана под их руководством. Мария Гавриловна особенно настаивала на верности образа тому толкованию, которое придавал Хлестакову Гоголь. Она возвращалась к этому на каждой репетиции и с большим удовольствием отмечала то, что по ее мнению было удачно. Ко всяким нечеткостям, неточностям и недоговоренностям отдельных мест, в особенности, к моментам, ломающим, по ее мнению, линию единого образа, она была крайне беспощадна и с большой горячностью высказывала это мне где-нибудь в уголке. Она очень близко принимала к сердцу мой дебют, вероятно, чтобы не краснеть потом за свою рекомендацию. В. Н. Давыдов, игравший Городничего, мягко соглашался со всем во время репетиций, в перерывах же нередко, так, как бы между прочим, вел со мною долгие беседы на тему о моей роли. Перечислив всех виденных им за долгий век Хлестаковых, объяснил, в чем было различие между отдельными исполнителями и неизбежно подчеркивал одну из своих любимых и основных мыслей:

— Время, батенька, другое, время! Что было хорошо двадцать лет назад, то никуда не годится ныне. Люди и понятия движутся вперед. Каждая пьеса и каждая роль толкуется в условиях своего времени. Обязательно только во все времена: простота и искренность. Без них никогда не двинешься вперед. В этом отношении я старовер, по Щепкину еще живу.

Если бы знал этот милый, добрый «старовер», как волновали меня его бесхитростные высказывания!

С приходом в бывший Александринский театр я почувствовал себя как бы в стенах какой-то незарегистрированной академии, изобилующей большими дарованиями. Те, с кем я встречался только случайно и на короткое время — Давыдов, Варламов, Далматов, Савина, Стрельская, Мичурина — стали моими постоянными спутниками, каждодневными товарищами по работе. С кем бы из них ни приходилось сталкиваться на сцене, у каждого было чему поучиться. И я учился.

В. А. Мичурина много помогала мне в роли графа Любина, в «Провинциалке». Она исключительно тонко чувствовала мягкий лиризм Тургенева, его элегичность, сложность его внутренних переживаний и глубоко запрятанную, как бы придушенную динамику чувства.

К. А. Варламов, когда мне приходилось с ним сталкиваться на сцене, давал не мало советов и указаний в своеобразной, сочной и образной манере, свойственной только ему одному.

А. П. Петровский, — отличный гример и педагог, — научил меня искусству грима и открыл целый ряд «секретов», как наилучшим образом использовать свои физические плюсы и затушевать минусы. На это он был большой мастер.

С Н. Н. Синельниковым у меня было сделано очень много ролей, преимущественно комедийного плана.

Было бы утомительно увеличивать перечень всех моих учителей на сценических подмостках. Скажу только, что их было много и каждого из них я вспоминаю с благодарностью.

Вернусь несколько к теме о гастролерах.

Существует мнение, будто все так называемые гастролеры и вообще гастролерствующие крупные актеры относились глубоко безразлично к тому, что вокруг них происходило, и в частности, уделяли очень мало внимания своим «сырым» партнерам.

Это не верно.

На моей памяти большинство из них, если не все, терпеливо и настойчиво добивались как общего ансамбля, так и правильной, по их мнению, трактовки ролей отдельными исполнителями, в особенности из молодых актеров. Иногда репетиции затягивались до бесконечности, до полного изнеможения всех и в первую очередь самого гастролера.

Например, Далматов, очень мягкий и изысканно корректный человек, и менее всего педагог, обычно не мог успокоиться до тех пор, пока актеры, занятые в его сценах, не овладевали вполне тоном и не сживались со своими ролями. Делалось это как-то незаметно, без малейшего навязывания и всегда в форме товарищеского пожелания.

Уже в нерепетиционное время он пользовался малейшим поводом, чтобы взять кого-нибудь из своих партнеров за пуговицу и отвести в сторонку со словами:

— А знаете, дорогой мой, вот в этом месте в вашей роли, не находите ли вы...

Начиналось долгое и детальное обсуждение какого-нибудь положения или отдельной реплики.

Даже такой разбрасывающийся человек, как Дальский, делал все возможное, и даже сверх того, чтобы спектакль с его участием, в смысле спаянности, поднять много выше ординара. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что Дальский добивался такого ансамбля, где каждый исполнитель в отдельности был бы так же ярок и убедителен, как он сам.

А так как это было недостижимо, то Дальский начинал нервничать, раздражаться и говорить колкости актерам, если у них не получалось того, чего он добивался.

Обычно спектакли с участием того или иного крупного мастера имели более высокий уровень в целом.

А актерам независимо от личности гастролера, всегда было чему у них поучиться.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

РАБОТА НАД СОБОЙ. НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЖИЗНЬЮ

САМАЯ вредная точка зрения на сценическую работу та, когда наивные люди думают, будто достаточно иметь только дарование, чтобы все блага посыпались на тебя, как из рога изобилия. Ни внезапных откровений, ни тем более «чудес» на сцене не бывает. До уразумения самых простых истин надо дойти упорным трудом. Таланты не являются на сцену в готовом, законченном виде, они формируются постепенно, на сцене же, в процессе работы. Всякий успех есть результат предшествовавшей работы.

Дарование, талант, одаренность это прежде всего—сумма знаний, технических навыков и четкой ориентировки в жизненных положениях, в применении их к сценическому искусству. О первых шагах великих актеров прошлого часто приходится читать, как такой-то молодой актер пришел в такой-то театр, «взял» и «выбрал» такую-то роль, сыграл ее и сразу же был произведен в гении. А другие, уже признанные гении смотрели, удивлялись, восторгались и признавали себя побежденными.

Если бы действительно такое происшествие и случилось, оно граничило бы с чудом, т. е. было бы явно ненормальным.

Как бы человек ни был одарен, отсутствие техники, — сценической техники, которая никогда не является фикцией, — сразу же неизбежно бросится в глаза тем, кто привык с этой техникой иметь дело.

Если же поразивший всех человек имеет технические навыки, то значит он уже не новичок и где-то эту технику приобрел. В лучшем случае здесь можно говорить о более или менее блестящих задатках.

Те из крупных актеров, с которыми мне приходилось сталки-

ваться в жизни, прежде чем получить признание, прошли суровый путь труда и изучения своего ремесла. Исключений не знаю.

Следовательно, это положение можно распространить и на актеров прошлого, даже вне зависимости от противоположных утверждений их биографов.

Актеры — одна из тех профессиональных корпораций, которая весь свой жизненный уклад более или менее тесно увязывает со своей работой.

У них вырабатывается профессиональная привычка «зацеплять» на лету жизненные явления и быстро закреплять их в памяти, «на всякий случай». Любая жизненная ситуация может встретиться в роли, и тогда наблюденным можно будет воспользоваться с пользой для себя.

Я знавал актеров, которые свою «профессиональную добросовестность» доводили до крайних пределов, — они играли в любой жизненный момент, постоянно, они чувствовали себя актерами всегда.

Яркий пример такого «сквозного» актера представлял собой В. П. Далматов, позднее—И. Н. Певцов. До известной степени таков каждый актер. Блестящий актер Неделин с утра строил свой день сообразно требованию роли, которую он играл вечером. Это у него было правилом.

Если, например, он вечером играл Кречинского, он весь распорядок дня строил «под Кречинского». Он ходил и говорил, как ходил бы сам Кречинский, даже темы для разговоров выбирал «интересные» с точки зрения Кречинского. Одним словом, он играл свою роль уже с утра.

И. Н. Певцов «настраивался» на роль задолго до спектакля.

Я сам в некоторых случаях прибегаю к этому «методу». Он дает кое-какие положительные результаты. Мне не хотелось бы, чтобы этот прием, в силу некоторого комизма, заложенного в его основе, был расценен как прием крайнего педантизма или своеобразного актерского «ханжества». Это будет неверно. Правильнее смотреть на него именно как на повышенное проявление профессиональной добросовестности. Когда появилась пьеса «На дне» М. Горького, многие актеры, для ознакомления с бытом ночлежек, начали посещать ночлежные дома. Часто это было сопряжено не только с многими неудобствами, но и с опасностью для жизни. «Люди дна» не любили праздных соглядатаев. Я знаю, что еще раньше этого артистка Шебуева в Саратове, готовясь играть роль Чухи в «Петербургских трущобах», несколько раз ночевала в низкопробных ночлежках «инкогнито». От своего отца я слышал, как известный провинциальный актер Андреев-Бурлак, готовясь ин-

сценировать «Записки сумасшедшего» Гоголя, усиленно посещал в сопровождении знакомого доктора психиатрическую лечебницу, изучая поведение психически больных.

Так же поступал П. Н. Орленев, изучая в клиниках явления прогрессивного паралича перед тем, как сыграть роль Освальда в пьесе Ибсена «Привидения». Может быть, в связи с этим, трактовка артистом этой роли, как известно, страдала излишним натурализмом.

Какой вывод можно отсюда сделать? Чтобы правильно передать какое-либо состояние на сцене, его необходимо наблюдать в жизни.

Однако не всякое сценическое положение возможно наблюдать в жизни. В этих случаях актеру следует пользоваться более или менее приближенными аналогиями, сопоставлениями, обобщениями, — на основе доводов логики.

Например, вряд-ли многие актеры в жизни совершали убийства, а между тем сцены угрызений совести после убийства в пьесах встречаются весьма часто.

Или, никому еще не удавалось умереть, чтобы потом правдиво изображать предсмертные муки, а между тем «умирать» на сцене многим актерам приходится чуть не ежедневно, и от самых различных причин — от чахотки, от табеса, от яда, кинжала или пули. Сказать по совести, многим актерам удается проделывать это довольно сносно, порой даже убедительно.

Как же они достигают этого, и кто их учит?

Просто, актер берет некий обобщенный случай и обставляет его рядом более или менее правдоподобных деталей. Такое ненаблюденное, а только «угадываемое» положение можно назвать идеальным представлением о факте. Оно всегда будет несколько искусственно, быть может, кое в чем несогласно с физиологией процесса, но, с другой стороны, застраховано от впадения в грубый натурализм, всегда противоречащий правде.

Не припомню, чтобы до войны мне когда-нибудь случалось видеть на сцене правдивую смерть от пули. Обыкновенно застреленный или застрелившийся актер хватался рукою за рану, медлил несколько мгновений, иногда делал поворот на месте и уже затем плашмя падал во весь рост на пол. Это было эффектно, но не правдиво.

За время войны многие актеры побывали сами на фронте и видели смерть воочию. Свои наблюдения они перенесли и на сцену.

Теперь чаще приходится наблюдать сценическую смерть от пули в таком виде: раненый или умирающий почти мгновенно обмя-

кает и бесформенной массой оседает на месте. Это более правдиво, но, надо сознаться, менее эффектно.

Такая «реформа» смерти от пули—результат наблюдений.

Да и вся актерская деятельность в целом является результатом наблюдений, обобщений и выводов.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

ОТНОШЕНИЕ К АВТОРСКОМУ ТЕКСТУ. „ПОРУГАННЫЙ“

ПРЕЖДЕ чем попытаться набросать то, что мне хотелось бы назвать методом моей работы над ролью, позволю себе несколько задержаться на вопросе отношения актера к авторскому тексту.

Текст театральных пьес в литературном отношении далеко не равноценен, следовательно, и отношение актера к тексту различной ценности поневоле должно быть различным. Лично я крайне почтительно отношусь к пьесам русской классики, написанным образцовым, правильным языком, с оборотами и особенностями, присущими русскому языку. Этот язык знаком нам с детства, на нем мы учились и выросли, его особенности являются также и нашими особенностями. У каждого автора свои стилистические приемы в построении фразы, но все эти особенности нам давно знакомы и близки; актер обязан знать их до мельчайших подробностей, изучать, штудировать и относиться к языку классиков с максимальным уважением.

Литературные стили таких художников, как Грибоедов, Гоголь, Тургенев, Островский, Лев Толстой, Чехов, Горький, несмотря на все их несходство, непререкаемы. Менять и переделывать их было бы отсутствием вкуса или дерзостью.

Такие русские классики, как, например, Фонвизин, важны с точки зрения языка эпохи, и всякие попытки «реставрировать» их своеобразный стиль неминуемо должны привести к потере его красочности и аромата. Таким образом, вопрос о классическом языковом наследии не может быть предметом спора ни для кого. Произведения ремесленной сомнительной продукции прошлого на современной советской сцене почти не идут.

Остаются пьесы современных советских авторов и пьесы переводные.

Не подлежит никакому сомнению, что как язык, так и общая сработанность средней пьесы среднего советского автора стоят неизмеримо выше средней театральной продукции дореволюционного периода. Слабые в одном из этих отношений пьесы просто не попадают на советскую сцену или если и попадают, то в крайне ограниченном количестве. Нечего и говорить, что наши актеры относятся к советским пьесам чрезвычайно бережно; к тому же, почти каждая пьеса поступает в работу только после того, как всякие переделки и изменения уже санкционированы автором, по представлению литературных органов или режиссуры.

Остается огромный разряд переводных пьес, пьес иностранной классики. Большинство из этих переводов давно устарели, к тому же и сделаны они сплошь и рядом крайне недобросовестно, порой просто неграмотно и, вероятно, даже в свое время доставляли актерам не мало хлопот.

Попадаются, конечно, и вполне литературные, стильные переводы, но таких в общем немного.

Порой язык перевода только с натяжкой можно назвать русским. Часто нагромождаются такие замысловатые периоды, употребляются такие варварские обороты речи, какие, по выражению Островского, можно найти разве только в ирокезском языке. Тургенев подобные способы перевода определял понятием — «переперетъ на языкъ родныхъ осинъ».

Так вот такие «осиновые переперы», прежде чем произнести их со сцены, требуется предварительно очистить от сучьев, — как подчищают коряжистые дрова перед тем, как уложить их в поленницу.

Это должно явиться ответом на часто задаваемый вопрос, почему актеры позволяют себе иногда передавать то или иное место в роли, отступая от «авторского» текста.

Особенно неблагополучно обстоит дело с переводами Шекспира. Как известно, структура строения английского языка совершенно отлична от структуры русского. Отсюда возникают почти непреодолимые трудности при передаче подлинной мысли автора. Существует, например, больше пятнадцати переводов трагедии «Гамлет» на русский язык, и все они значительно расходятся не только в частностях, но нередко и в основном смысле. В некоторых случаях эти «переводы» являются попросту «переводом с русского», так как носят явные следы сводки уже существующих русских переводов. Особенно велики бывают расхождения между мыслью автора и «транслированием» ее переводчиком тогда, когда перевод передается стихотворной речью. В таких случаях некоторые периоды,



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Рыдлова

„Джентельмен" А. Сумбатова-Южина

Рисунок И. Карпова. 1925 г.



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Расплюева
„Свадьба Кречинского“ А. Сухозо-Кобылина

Рисунок художника М. Шафрана. 1926 г.

в целях сохранения стихотворного ритма, бывают заполнены таким обилием отсебятины, что не только делают трудно понимаемой мысль автора, но еще сплошь и рядом искажают самое понятие образа, затемняют этот образ.

Режиссер и актер имеют полное моральное право переделывать подобный текст. Этим обычно достигаются две цели: с одной стороны расплывчатая фраза, будучи сжата, более четко доходит до зрителя, а с другой стороны — выравнивается линия образа.

В этих же целях практикуется издревле узаконенный прием сокращения текста. Разумеется, в каждом отдельном случае как исправления, так и сокращения, должны быть оправданы художественными требованиями. Я считаю, что всякое некритическое отношение к слабому в литературном отношении тексту, не идущее далее механического заучивания того, что написано в роли, является преступлением перед зрителем, который не обязан решать словесные ребусы.

Недурной иллюстрацией к сказанному может считаться случай с постановкой пьесы Невежина «Поруганный» на сцене б. Александринского театра весной 1915 года.

Небезызвестный в свое время автор русской мелодрамы «Вторая молодость» П. И. Невежин представил в дирекцию театра свою новую пьесу, которая в первоначальной редакции называлась, кажется, «Обиженный». Пьеса литературному комитету не понравилась. Она изобиловала антихудожественными положениями, была написана устаревшим, слезливым языком и носила на себе все следы неряшливой ремесленной продукции, которая имела такое широкое распространение на русской сцене в 70—80-х годах прошлого столетия. Ясно, что такую пьесу на образцовой сцене в 1915 году ставить не следовало.

Директор Теляковский взял на себя неприятную обязанность объясниться с автором и под благовидным предлогом отклонить постановку пьесы.

Чтобы не обидеть престарелого драматурга, Теляковский не рискнул прямо заявить ему об отказе, а начал вести объяснение в таком духе, что, мол, с одной стороны, пьеса, конечно, хорошая, но, с другой стороны, ставить ее в таком виде на сцене Александринского театра положительно невозможно. Что, если бы, мол, вот то-то и то-то, переделать радикальным образом пьесу, перепланировать сцены, изменить язык, ввести кое-что из современности, более тщательно обрисовать типы, усугубить драматическую коллизию, изменить название и многое другое, — то тогда, возможно, пьеса могла бы пойти.

Расчет Теляковского строился на том, что автор обидится за

свое детище, рассердится, с негодованием заберет свою рукопись и уйдет. Но не тут-то было. Оказывается, Теляковский не на того напал. Видавший виды драматург с легким сердцем принял все условия, обязался переделать пьесу в корне в самый кратчайший срок и решительно потребовал под пьесу аванс. Теляковский неохотно приказал выдать ему некоторую сумму денег в виде безвозвратной ссуды, рассчитывая, повидимому, на скорую смерть автора, так как Невежин в это время был уже очень стар. Однако почтенный писатель еще не собирался умирать. Месяца через два он снова явился к директору, выложил рукопись на стол и заявил:

— Все переделал. Совсем новая пьеса. И называется теперь она уже не «Обиженный», а «Угнетенный». Эта уж подойдет. Позвольте авансик.

Теляковский выдал ему еще какую-то сумму и назначил притти за ответом через три месяца.

Ровно в назначенный срок неугомонный драматург был тут как тут.

Теляковский пьесы в новой редакции не читал и, чтобы выиграть время, начал ему советовать какие-то новые переделки.

Ведь должен же когда-нибудь выйти из терпения автор, как бы он ни был упорен! Однако тут, что называется, нашла коса на камень. Невежин рукопись взял, выклянчил еще какую-то безделицу и ровно через месяц стоял перед директором с новым вариантом пьесы, которая называлась на этот раз «Поруганный».

Теляковский начал ее нехотя перелистывать:

— Очень хорошо, уважаемый П. И., — но только необходимо будет это все переделать в сторону...

— Никаких переделок больше! — решительно заявил Невежин. —Будя! Пьеса, как она есть сейчас, является шедевром! А если вы и дальше рассчитываете мурыжить меня, то я или застрелюсь у вас на глазах, или сойду с ума! Тогда вы будете иметь дело с драмой, которая по вашей милости будет называться «Замученный». Прикажите выдать авансик...

Теляковскому не оставалось ничего другого, как попросить автора «наведаться еще как-нибудь».

Невежин начал наведываться чуть ли не ежедневно. Чтобы отвязаться от него, решено было поставить пьесу в конце сезона раз-другой и снять навсегда с репертуара.

В апреле мы начали репетировать пьесу. Актеры приходили в ужас от авторских наворотов, от антихудожественности положений, архаического слога, от безвкусицы и неестественности, которыми пьеса казалась пропитанной умышленно.

Эта «драматургия» вызывала тошноту, — даже не в переносном

смысле. Обратились в дирекцию. Оттуда последовал мудрый совет: «Подчистите немного и сыграйте один раз. Потом снимем».

Дружно принялись за подчистку. Васильева, Ведринская, Ходотов и я переделывали буквально каждую фразу.

Только В. Н. Давыдов ограничивался «максимальными вымарками», да И. Уралов решительно отказался расстаться с цветами невежинского красноречия. Он с каким-то сладострастным упоением заострял и выпячивал авторские нелепости, поднося их с присущей ему сочностью и убедительностью. Все участники от души хохотали над этой «верностью» авторскому тексту. Больше всего смеялся Давыдов.

Наконец, настал день спектакля. Убогая пьеса имела у публики исключительный сногсшибательный успех. Возможно, что, сохранимы в неприкосновенности невежинский стиль, она имела бы успех еще больший. Просто пьеса пришлась как нельзя более по вкусу мещанствующему обывателю эпохи «военных неудач».

«Поруганный» прошел до конца сезона несколько раз и им же был торжественно открыт следующий сезон. Вообще, это поругание продолжалось вплоть до революции и каждый раз при полных сборах.

Переделка пьесы, сделанная актерами, была принята Невежиным с явным удовольствием. Возможно, он заработался над различными вариантами до того, что решительно уже не мог отличить своего от чужого.

На следующее утро после премьеры удачливый автор позвонил по телефону ко мне на квартиру, и у нас произошел следующий разговор:

Я. Алло! Я у телефона. Кто говорит?

Старческий голос. «В глуши заглохший василек».

Я. Извините, никаких таких васильков не знаю. Будьте любезны, скажите, что вам угодно?

Голос. Неласково же вы встречаете тех, кто создал вам успех. А я-то старался для вас. Написал не роль, а пулю! Я говорю про Пяткина. Что? Каков успех-то! Есть еще порох в пороховницах.

Я. Ах, это вы!..

Голос. Да, я. Старая гвардия и не умирает, и не сдается. Погодите, я вас не так еще удивлю.

Мне оставалось только поддакивать и ждать.

Так создавались в то время театральные репутации.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

РАБОТА НАД РОЛЬЮ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ актера довольно неравномерно распадается на две части. В первую входит весь предварительный процесс работы над ролью, ко второй относится самый момент показа сработанной продукции. Чтобы сознательно отвечать за качество этой продукции, актер обязан очень внимательно отнестись к технологическому процессу создания роли.

Творчество актера — творчество особого рода. В других областях художественного творчества — в поэзии, живописи, скульптуре — функции художника бывают полностью выполнены до момента «показа», — там показ пассивен. В искусстве актера, если изъять этот момент, вся предварительная работа не будет иметь никакого значения. Если стать на точку зрения зрителя, то ему нет никакого дела до всех предшествовавших усилий, ему важен самый результат, т. е. спектакль. Для него имеет цену лишь как это подается, а не каким путем достигают этого.

Зато для самого работника сцены это «каким путем» именно и служит ручательством за качество продукции. Вопрос не праздный, он как раз является «водораздельной» линией между искусством и ремесленностью.

От широты охвата моментов предварительной работы зависит признание ценности художественного результата. Вся созидательная часть работы актера скрыта от глаз зрителей, так же, как она бывает скрыта в творчестве поэта, художника, скульптора. И все же она существует, со всеми творческими муками, неизбежными во всякой деятельности.

Попытаемся проследить ее и свести, насколько это возможно, к какому-то методу.

Работа над ролью идет двумя путями: репетиционным, видимым для всех, объединенным общим художественным руководством. и внерепетиционным, кабинетным, где актер предоставлен лично самому себе. Количество репетиционной работы всегда может быть учтено, качество этой работы бывает различным, в зависимости от многих условий. Количество и качество работы внерепетиционной зависит от самого актера. Одни отдают этому много времени и труда, другие считают такую работу совершенно излишней или ограничивают ее минимумом усилий.

Если существует какое-то подобие общего для всех метода в работе репетиционной, то в кабинетной работе, конечно, никакого общего метода не существует: каждый работает по-своему. А между тем, в отношении утверждения творческого лица актера, эта часть работы является наиболее ответственной и ценной. Помимо того, что она суммирует, уточняет и обобщает репетиционные достижения, она же, несомненно, намечает и индивидуально-творческую линию актера. А это не последнее дело.

Не касаясь методов и подходов других товарищей, попытаюсь наметить те требования, которые я желал бы предъявить к самому себе в каждом отдельном случае. Несомненно, не все и не всегда протекает так, как это представляется наиболее желательным. Что касается собственно метода, то думаю, что какой-то метод, уже сложившийся, у меня все же существует.

Я знакомлюсь с пьесой. Знакомство может происходить во время общей ее читки, однако, я предпочитаю сделать это предварительно. Причем, на первых порах я не хотел бы знать, какая роль намечается мне лично. Чаще всего об этом уже сообщено. Избежать этого бывает трудно, хотя и желательно. И вот по каким причинам.

Если я знакомлюсь с пьесой как с чем-то меня не касающимся, ее содержание в целом воспринимается полнее. Все персонажи рисуются мне с одинаковой отчетливостью, их взаимосвязь улавливается легче, они кажутся как-то полнокровнее, жизненнее. Равномерно охватывается все поле действия, а не только участки, связанные с моей личностью. Когда заранее известно кого играешь, внимание слишком фиксируется на этом образе, окружение недооценивается и нередко создается ощущение, будто ты вращаешься в каком-то безвоздушном пространстве. Объясняется такое чувство вероятно тем, что я в каждом сценическом положении привык отталкиваться от окружения и мне необходимо прежде всего почувствовать это окружение, как нечто живое и реальное. Разумеется, в дальнейшей работе у меня будут все возможности согласовать свою роль со всем окружением, но первое, непосредственное

восприятие образа уже будет искривлено, ему помимо воли будет оказываться мною с первой читки известное предпочтение.

Образ, почувствованный мною как нечто существующее вне меня, всегда будет ближе к авторскому замыслу, целостнее и объективнее. А если так, то «домыслить», восполнить его впоследствии окажется возможным с меньшими усилиями и с большей правдивостью. В особенности это важно по отношению к так называемым положительным персонажам. Отрицательные типы всегда рисуются отчетливее и допускают внесение в них большей доли субъективного.

Насколько мне приходилось наблюдать, не только я, но и многие из моих товарищей-актеров предпочитают до читки пьесы не знать, кого они играют. В особенности женщины часто предупреждают режиссера: «Только не говорите пока, кого я играю».

Любопытно отметить, что при первой читке пьесы, еще до распределения ролей, сами актеры почти безошибочно угадывают, кому и что предстоит играть. И бывают искренно удивлены, когда случается ошибиться в своих расчетах.

Но вот пьеса прочитана, обсуждена, разобраны характеры действующих лиц.

Опять-таки я предпочитаю общие характеристики, когда режиссер, до моего детального ознакомления с ролью, не особенно подробно и не особенно многословно делает свои заключения. Очень важно дать возможность актеру выявить свое собственное, личное отношение к роли и уже впоследствии направить его, если он заблуждается. Мне нужно пока знать одно — общие контуры режиссерского плана, чтобы уяснить — какой единой стилевой установки держаться в интересах целого спектакля.

Вообще, вся работа на первых порах должна протекать, исходя из положения: более общего, менее частностей.

В конечном счете, доминирующим является метод — от общего к частному, а не наоборот. Если бы это было иначе, то походило бы на чтение книги с конца. В некоторых случаях частности помогают более четкому уяснению образа, даже могут послужить исходной точкой для определения образа, но все же это будет лишь частный случай.

К начальной стадии работы над ролью я привык относить следующие моменты:

а) Знакомство с пьесой в целом; выяснение руководящей идеи автора.

б) Осознание характера образа в общих чертах.

в) Освещение среды и эпохи на основании данных, вытекаю-

щих из пьесы; выяснение идеологических установок автора, его подход к изображаемой среде.

г) Знакомство с вопросом по другим источникам, в отношениях историческом, социальном, бытовом.

д) Выяснение взаимоотношений изображаемого лица с другими действующими лицами пьесы; его место и значение в общем авторском замысле, — идея роли.

е) Установление стилевой линии; решение вопроса об отношении к образу: мыслить ли образ объективно или с привнесением в него личных, субъективных ощущений.

ж) Определение данных для развертывания образа во времени, возможности его расширения и наполнения.

Попробую уточнить те из выставленных мною положений, которые могут показаться неясными.

Говоря о знакомстве с пьесой в целом, я имею в виду, разумеется, не только внимательное прочтение пьесы, а самый тщательный ее разбор, в соответствии с требованиями советского театра.

Это, прежде всего, выяснение мотивов, вызвавших появление в свет данного произведения, независимо от того — принадлежит ли оно нашему времени или относится к наследию прошлого, рисует ли современный быт или является картиной минувшего.

Тема, затронутая автором, должна быть взвешена двухсторонне: в историческом аспекте и с точки зрения ее актуальности и созвучности с современностью.

В отношении пьес прошлого в требуемых случаях должны быть внесены соответствующие идеологические исправки с равнением на восприятие массового зрителя сегодняшнего дня. Что для автора в свое время могло быть догмой, то для нас может являться смешным заблуждением.

Характер любой эпохи может быть понят только в свете идей наших дней. Основная мысль любого произведения станет ощутимой только при условии учета всех позднейших достижений.

Обманутая доверчивость Отелло вызовет сочувствие любого зрителя во все времена, его возмущение подлостью и предательством понятно всем. Но его опрометчивость, дикие взрывы ревности и варварская жестокость в обращении с ни в чем неповинной женой современным зрителем не могут быть оправданы.

Философская печаль Гамлета, его возвышенное негодование против «моря зол» и пригнетающих, «тюремных» условий жизни близки и понятны всем, благородство его побуждений не вызовет ни в ком сомнений. Но отправная точка его поступков — свидетельство выходца из могилы — современному зрителю покажется смеш-

ной и наивной, рекомендующей взять героя под сомнение в отношении состояния его умственных способностей.

Задача современного театра в этих и им подобных случаях состоит в том, чтобы с помощью перемещения центра тяжести отвести зрителя, насколько возможно, в сторону от всяких «узких» мест, быть может, естественных и понятных в условиях своего века, но ставших архаическими в наше время.

Приводя эти всем знакомые примеры, я не призываю к переделкам или исправлению автора, а только имею в виду такой подход к трактовке произведения, при котором подобные узкие места получили бы оправдание в условиях привычного нам мышления. Такой подход не только возможен, но и вполне законен. В зависимости от той или иной трактовки произведения не только трансформируется так называемая основная идея пьесы, но и перемещается идейный узел любой роли, любого образа.

Каждый автор, несомненно, предполагает, что данных, разбросанных им на протяжении пьесы, вполне достаточно, чтобы при ее представлении актеры могли с исчерпывающей полнотой ощутить как среду и эпоху в целом, так и характер любого персонажа в отдельности. Относительно современных пьес это будет более или менее правильно. Но этого не всегда бывает достаточно, когда время действия отодвинуто далеко вглубь. Здесь перед актером встают две задачи: дальнейшая расшифровка всех прямых и косвенных указаний автора и его комментаторов и необходимость тщательного изучения эпохи по иным источникам.

При этом не следует упускать из вида, что историзм, т. е. верность эпохе, в большинстве классических пьес, например, является в достаточной мере условным. Важнее и полезнее чувствовать не самую эпоху, изображенную в пьесе, а круг идей, современных самому автору, его личное отношение к показанным событиям, а не те или иные археологические детали.

В то время как хроники Шекспира, например, развертываются в определенные эпохи истории Англии, знание которых во всех подробностях для актера будет обязательно, действие «Гамлета» не приурочено ни к какому определенному моменту истории Дании. И страна и эпоха здесь взяты условно, значение произведения совсем не зависит от какой-либо точной исторической даты. В последнем случае для актера совершенно достаточно иметь ясное представление о типовых особенностях социальной жизни некоего собирательного феодального государства на отрезке времени между XI и XVI столетиями, ибо по некоторым деталям, данным самим автором, действие пьесы может быть с равным успехом отнесено как к XI, так и к XVI векам.



Б. А. Горин-Горжйнов в роли графа Старженского
„Эльга“ Г. Гауптмана
Рисунок художника В. Щуко. 1923 г.



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Оргона
„Тартюф“ Мольера
Рисунок художника Н. Акимова. 1929 г.

Во всех подобных случаях важно выявить то общечеловеческое, непреходящее, что имеет неоспоримую ценность в веках, независимо от эпохи, взятой автором, что перекликается со всеми эпохами, включая и современность.

Если мы возьмем, например, «Овечий источник» Лопе де Вега, то пафос героической борьбы испанского народа с насильниками и поработителями станет не менее понятным современному зрителю, чем это было во времена «великого испанца». Образы, выведенные Лопе, составляют плоть и кровь свободолюбивого испанского народа, душа нации сквозит в них и в наше время с такою же силой и впечатляемостью, как и три-четыре века тому назад.

В этой трагедии, самой народной из всех нам известных, воплощена вечная душа нации, остающаяся в основных чертах неизменной на протяжении ряда веков. Для актера-воплотителя образов Лопе именно это должно служить отправным моментом.

Безотносительно к произведению, та или иная трактовка образа подсказывается уже самим содержанием пьесы, обусловливается ее идейной направленностью, рамками действия, в которые заключен персонаж. Но этого обычно бывает недостаточно. Окончательное завершение образа будет зависеть от остроты восприятия авторского материала и от индивидуальных особенностей самого актера. Очень многое и весьма существенное должно быть отнесено за счет того, что, например, А. М. Горький определяет понятием «домыслить». Домыслить мотив поступка, значение ситуации, характер персонажа — это не просто теоретическое, литературное определение, это практическая необходимость, связанная с творческим лицом исполнителя. Это то, что отличает самостоятельный, оригинальный рисунок от подражательной копии.

Отношение к образу может быть или объективным, т. е. сознательно игнорирующим мою заинтересованность как человека и гражданина, — а возможно и как художника, — или оно может быть иным, субъективным, допускающим привнесение в него моих личных ощущений, коррективов и акцентов. В первом случае я буду стремиться рефлекторно перенести авторские симпатии или антипатии на данный образ, во втором — я попытаюсь «ретушировать» кое-какие черты, чтобы сообщить им мое личное отношение. От мысленного принятия того или иного подхода будет зависеть стиль исполнения. Существует не мало актеров, пользующихся исключительно первым подходом, но есть и такие, которым присущ только второй, наконец, довольно частое явление, когда актер не пренебрегает ни тем, ни другим, в зависимости от характера и требований роли.

Многие актеры это хорошо учитывают и определяют понятиями: играть образ и играть свое отношение к образу.

Последнее не следует смешивать с приемом «гротеска», как с некоторым искажением реальных пропорций сценического показа.

Не в каждой роли, при первом знакомстве с нею, ясно возникает в представлении то, что мы определяем понятием образа.

Образ вызывается к жизни самим актером, в авторском материале он содержится лишь в потенции. Выявить его, заставить ожить, уверить зрителя в его правдивости и является как раз задачей сценического мастера.

Часто приходится слышать сетования актеров на то, что роль написана расплывчато, не вызывает никакого представления об образе, что словесный материал малоценен, положения не ярки или, наконец, характер до того общ, что вынуждает скатываться к шаблону. «Не к чему прицепиться», говорят актеры. Конечно, и таких ролей, и даже таких пьес в целом, достаточно. Но все же жалобы на их бесцветность редко могут быть оправданы. В большинстве случаев мы имеем здесь дело или с поверхностным подходом или с недоразумением.

Много бывает ролей не ярких, не располагающих к работе над ними, «не выигрышных», но они нередко преследуют совсем иные цели, иногда очень глубокие. Обязанность актера взвесить такую роль всесторонне, найти ее движущую пружину. На основании опыта говорю, что такая пружина в конце концов всегда найдется, в противном же случае ее необходимо создать самому. Те или иные яркие мазки или штрихи обычно имеются в любой роли. Если принять их за исходное положение и развить, то сейчас же явится возможность приступить к лепке образа на основе этих ярких моментов. Если ускользает от внимания типичность внутренняя, необходимо вызвать ее приданием образу типичности внешней. Когда почувствованы какие-то черты внешней типичности, их не трудно уже перевести во внутренний план. Одно вызывает и пополняет другое, одно сопутствует другому неизбежно.

Не боясь впасть в парадоксальность, утверждаю, что задача мастера сцены — это создать собственный образ на любом материале, и чем труднее преодоление этого материала, тем почетнее задача мастера. Весь вопрос в широте охвата материала, в способности его расчленять и вновь воссоздавать, в привычке видеть в каждой фразе «игровые» возможности, вытекающие из предыдущего и связанные со всем последующим.

Хотя я имею в виду исключительно пьесы бесспорного литературного достоинства, но те же положения можно распространить и на пьесы сомнительные. Крупные мастера сцены во все времена

подходили к созданию своих ролей, не вдаваясь в оценку пьесы, и умели создавать шедевры на мало благодарном материале.

Давыдов, Ермолова, Савина и многие другие играли не мало плохих пьес, но у них было мало плохих ролей. Создаваемые ими образы возникали из их собственной духовной сокровищницы, все сомнительное проходило через их творческие реторты и облагораживалось до неузнаваемости.

После сорокалетней деятельности Московского Художественного театра, открывшего бесспорный принцип подхода к выявлению образа, задачи любого рядового актера значительно облегчились благодаря богатству опыта этого театра. Но в лице крупных мастеров сцены этот принцип существовал и до практики МХАТа. В наше время он стал лишь очевидным и общеобязательным для всех.

Изречение: «нет плохих ролей, есть плохие актеры» стало аксиомой уже с первых лет работы этого театра.

Когда я пытаюсь восстановить в памяти спектакли МХАТа, виденные мною в начале столетия, самые крошечные рольки встают передо мною как живые. Не знаю, чем это объяснить, но именно эти-то крошечные рольки в то время особенно и подкупали своей правдивостью нас, молодых актеров. Какой-нибудь Кривой Зоб или босяк без слов в «На дне», Баба или Человек с подвязанной щекой в «Мещанах», говорящий всего одну фразу: «Господин! Она у вас тут со стола булочку стащила!» — почему-то запоминались на всю жизнь. Нищие в «Царе Федоре», бессловесные гости в «Ревизоре», какой-нибудь Работник в «Дяде Ване», подающий Астрову рюмку водки, или Работник в «Чайке», — все они воспринимались зрителями не просто как выходные, аксессуарные рольки, а как художественные фигуры, типы, образы.

Здесь было учтено и взвешено все, чтобы бессловесного статиста превратить в живое лицо.

Еще до деятельности Художественного театра на образцовых сценах нередко попадались актеры, которые из какого-нибудь Господина N или Господина D в «Горе от ума» умели создавать незабываемые фигуры. Я не говорю уже о таких небольших ролях, как Гибнер в «Ревизоре» или Тугоуховский в «Горе от ума», исполнявшихся всегда крупными актерами. Театральная хроника оставила нам не мало свидетельств блестящего исполнения и глубокого толкования подобных «крохотных» ролей.

Возвращаясь к основной теме, замечу, что подобный подход возможен к любой роли и в любой пьесе.

На моей памяти прошла целая вереница исключительно одаренных актеров, которые как бы избирали своей специальностью

коротенькие «эпизодические» роли и ухитрялись, подчас при минимальных игровых данных, создавать в них незабываемые образы. Это прежде всего А. П. Петровский, затем Н. П. Мальский, И. В. Лерский и многие другие. Разнообразие в подходе к решению поставленных себе задач, художественная простота, глубина проникновения, умение раздвинуть границы роли, не выходя из авторских рамок, часто поражали и приводили в восторг людей, даже очень искушенных в этом деле.

В 1905 году в «Новом театре» Л. Б. Яворской шла пьеса Гауптмана «Перед восходом солнца». Я играл одну из центральных ролей, а И. В. Лерский — маленькую рольку придурковатого паренька Вильгельма Каля. И моя собственная роль, и пьеса в целом, давно уже выветрились у меня из головы, а вот фигура Каля-Лерского до сих пор, как живая, стоит перед глазами во всей ее яркой типичности.

Таких примеров можно было бы привести много.

Итак, актер, широко понимающий свои задачи, не может измерять творческие возможности только количеством текста или выигрышностью роли. Если он художник в душе, его работа будет почетной независимо от того, работает ли он над большим полотном или над миниатюрой, имеет ли дело с яркими красками или вынужден пользоваться серенькими, будничными тонами. Весь вопрос будет сводиться к уменью располагать краски, которые в основном всегда указаны автором. И актер в каждый момент роли обязан находиться в самом тесном контакте с этим последним, на правах соавторства. Любой намек, любая вскользь брошенная мысль, малейший вывод из подтекста должны быть учтены и использованы, как деталь роли.

Конечно, все эти украшающие детали должны совпадать с основным рисунком роли, органически сливаться с характером и природою образа. Если образ будет перегружен чуждыми ему деталями, он перестанет быть образом, а превратится во что-то иное, гораздо менее ценное.

Актер — сам творец своего образа. При всех условиях он обязан стремиться к тому, чтобы роль ожила, чтобы образ ясно рисовался в воображении. Если он намечается расплывчато, значит допущена какая-то ошибка, и надо ее устранить. Причин неудачи может быть много и самых различных: развертывание роли идет вслепую, подсознательными путями; не продумана ее психологическая линия; не выяснены мотивы действия; не осознан характер переживаний; не нащупан стержень роли, не понята ее идея; давит второстепенное и мало существенное; съужены или слишком раздвинуты

рамки роли; не сохранены пропорции между отдельными частями; ошибочно толкование в целом и т. д.

Часто возникают затруднения, вытекающие из неправильно понятой или недостаточно продуманной роли и способные привести актера в состояние полнейшего творческого разлада с самим собой. Это состояние ужасно. Иногда препятствия возникают там, где их совсем не ожидаешь. Я, как и каждый актер, пережил их в своей жизни не мало.

При постановке драмы М. Ю. Лермонтова «Два брата» на сцене б. Александринского театра, я получил роль князя Лиговского. Я был очень доволен ролью, она мне нравилась и была вполне в моих средствах. Лермонтова я люблю, люблю его глубину, искрометность, безудержность гордой романтики. Часто перечитываю. Но как раз эту пьесу, «Два брата», не возобновил в памяти до начала репетиций, надеясь на то, что «я ее знаю давно». Но я ее знал относительно, как частицу любимого мною поэта, и при ее чтении раньше никогда не подходил к ней со сценическэй меркой.

С первых же читок пьесы я почувствовал себя совершенно выбитым из колеи. Вокруг меня развертывались байронические страсти, клокотала глубоко скрытая, но напряженная и непредотвратимая интимная драма. А я, изображая недалекого и наивного простачка, должен был говорить обыденные, пошловатые и, как казалось мне тогда, такие ненужные, убивающие драму, пустяковые речи. Привыкнув отталкиваться от окружения, чувствовать тон и настроение партнеров, я не мог взять в толк, каким образом согласовать свою пустяковость с глубокими и бурными переживаниями окружающих меня лиц. Когда я в первый раз прочитал роль, мне все показалось ясным и понятным, мне отчетливо рисовался почти осязаемый, реальный образ светского человека, со слегка ироническим, но не отрицательным отношением к нему автора. И вот, в романтически взвинченной атмосфере, я с болью в душе понял свою полную оторванность от партнеров, и даже больше того — полную неуместность своего пребывания в этой обстановке.

Я чувствовал себя скованным по рукам и ногам и положительно не мог себе представить, во что все это выльется на спектакле. Придя домой, я набросился на пьесу. Но чем больше я в нее вчитывался, тем меньше понимал свое место в пьесе.

Репетиции шли своим чередом. Я механически бормотал свою роль, подавал реплики, но решительно ничего не чувствовал, не видел впереди никакого проблеска. Режиссер дружелюбно делал мне какие-то указания, несомненно, очень дельные, я кивал головой, соглашался и... ничего не делал, ввиду полной потери

творческой линии. Я считал насмешкой со стороны режиссера, когда он время от времени говорил мне кое-какие поощряющие слова. Я только злился, злился на свою беспомощность. При малейшей попытке дать что-то новое, уводящее от прежнего моего представления об образе, я впадал в банальщину, вызывавшую физическую тошноту. А время шло. Наконец, как-то придя домой с репетиции, я твердо решил или выяснить сейчас же, в чем заключается мое нудно-безличное отношение к роли, или немедленно отказаться от нее. Почти с полной безнадежностью я снова взялся за томик Лермонтова. И чуть ли не с первых же фраз князя Лиговского ясно почувствовал, что эта, такая пустая и будничная фигура, нужна автору как фон, как изнанка переживаний его байронических героев, как контраст бесстрастия с окружающими бурно-клокочущими страстями.

Я весь встрепенулся, точно пробудившись от сна. А я-то свое собственное недомыслие готов был свалить на автора! Да еще на такого автора, перед которым я благоговел! Юноша Лермонтов оказался дальновиднее меня, актера с большим стажем и опытностью.

Я прочитал пьесу еще раз и вполне уверовал в свое «открытие». Со следующей же репетиции все пошло иначе. Я почувствовал уверенность в том, что «идея» роли найдена, она заключается в том, чтобы оттенять романтические страсти других персонажей и быть им во всем противоположным. На спектакле я играл эту роль уверенно, свободно и с хорошим успехом.

В период реакции 1908—1911 годов в репертуаре появилось особенно много пьес, насыщенных мистикой и символикой. Дань этому направлению была отдана решительно всеми театрами.

Это, пожалуй, единственный «жанр», к которому я никак не мог приспособиться и в каждой пьесе подобного рода чувствовал себя далеко не на месте. Мне по складу личного характера всякая «мистика», в любой дозе, является органически чуждой, а между тем играть все, что предлагалось, было необходимо. От некоторых репертуарных в то время пьес, как, например, «Черные маски» Л. Андреева, удавалось кое-как отвертеться, но были особенно популярные пьесы, вроде «Жизни человека» того же Андреева, которые шли всюду довольно часто и отстраниться от участия в них было невозможно.

В Киеве я получил в этой последней пьесе роль Человека. Мой привычный реалистический подход с первых же шагов оказался неприменимым, и я серьезно задумался. Роль развертывалась скачкообразно. Весь облик, вся психология действующего лица менялась в корне с каждой картиной. Я никак не мог найти единой линии роли, — да ее, как будто, и не было. Получалось такое

впечатление, точно в каждом акте играешь новую роль, а с этим я никак не хотел мириться. Я искал единого стержня, из которого я мог бы исходить в интересах целостности образа, и не находил.

Наконец, совершенно подавленный и растерянный, я поделился своими муками с режиссером. У того в свою очередь не клеилась вся пьеса и он был в неменьшем затруднении. После длительного обсуждения мы пришли к следующему заключению: попробовать сыграть пьесу эскизно, отбросив всякую психологию, в нарочито подчеркнутом лубочном стиле; показать ряд этапов человеческой жизни, ничем не связанных друг с другом, кроме самой примитивной, грубо подчеркнутой идеи непрочности всякого человеческого благополучия. Мысль оказалась правильной, по крайней мере, для моего самочувствия. Впоследствии я играл роль легко, не делая особых попыток углубить довольно поверхностную символику, и чувствовал себя превосходно.

Однако нередко попадались пьесы, где элементы мистики и символики были не так поверхностны, как в пьесах Андреева. Иногда они очень сложно и тонко переплетались со всей системой авторского мышления и составляли органически стройный и стойкий литературный стиль, как, например, в творчестве Ибсена. Беспощадный разоблачитель классовых противоречий буржуазии, Ибсен широко пользовался символизированными обобщениями и выводами, с целью подчеркнуть эти противоречия там, где по условиям лицемерной буржуазной морали нельзя было нападать открыто. В гастрольной поездке с Яворской решено было поставить «Росмерсхольм». Дирекция настояла, чтобы Росмера играл я. Сама гастролерша изображала Ребекку. Ей в такой же мере, как и мне, были далеки всякие мистические устремления, но в то время пьесы Ибсена давали «хороший тон» театру. Долго мы, вяло и безучастно, репетировали, читая свои роли вполголоса. Так долго, что это занятие начинало становиться пыткой. Из пьесы, или, по крайней мере, из наших ролей, ничего не получалось. Из ничего и не может выйти ничего, а для нас обоих все эти «белые кони Росмерсхольма» звучали именно, как полное ничто. Нужно было или твердо установить какой-то всем понятный принцип подхода к пьесе, или совсем отказаться от ее постановки. Однако было жаль потраченного времени.

На каждой репетиции довольно нудный и сумбурный режиссер, каждый раз заново, начинал развивать целую трансцендентную теорию о «белых конях», как о некоей древнегреческой Мойре. Это было слишком «заумно», мало вразумительно и заставляло совершенно опускать руки.

На одной из особенно нудных репетиций, я, доведенный почти

до отчаяния и своей беспомощностью и беспомощностью других, остановился на полслове и обратился к гастролерше:

— Я устал. Я не могу нащупать тона, не могу вызвать настроения и просто многого не понимаю. А вы?

— Да как сказать... — замялась гастролерша. — Разумеется, не все ясно, но ведь на то это Ибсен.

— Для меня это слабое утешение. Я не могу играть роль, хотя это и Ибсен. Нельзя ли все это как-нибудь немножко переделать, чтобы было ясно из чего исходить в целом? Вот эти «белые кони», например. Они завезли меня в безвыходный тупик.

— А по-моему, кони, как кони, — легкомысленно засмеялась Яворская.

— Я чувствую этот символ, чувствую, автор хочет этим подчеркнуть, что над семейством Росмера тяготеет какая-то обреченность, которая приводит всех его членов к гибели, что-то вроде вырождения на почве тяжелой наследственности и т. д. Но нельзя ли все это поднести понятнее, приблизить к бытовой обстановке?

— Вы правы, совершенно необходимо, — горячо поддержала меня гастролерша. — Давайте толковать все это реальнее, ближе к пониманию публики, а социальные мотивы ясны сами собой.

Режиссер пробовал было неуверенно протестовать против «опрощения» автора, но и он скоро смирился.

Кое-что слегка переделали, кое-что подчеркнули, и «Росмерхольм» был сыгран в реалистически-бытовом плане. К первому же спектаклю у всех появились и уверенность, и верный тон, и ясное представление об образе. Пьеса удержалась в репертуаре.

Отсюда ясно, что для творческого настроения актера самое главное — это уверенность в своей правоте. Уверенность даже в тех случаях, когда он, быть может, и не совсем прав.



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Мурзавецкого

„Волки и овцы" А. Островского

Эскиз гримма художника Б. Кустодиева. 1927 г.



Б. А. Горин-Горяйнов. 1927 г.

Портрет художника М. Шафрана.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

ВТОРИЧНАЯ СТАДИЯ РАБОТЫ

ВЗВЕСИВ в основном все затронутые выше условия подготовительной работы над ролью, вступаю во вторую стадию.

По актерской терминологии текст к этому моменту обычно «на слуху». Расчищено поле для предстоящего действования будущего живого лица.

Пока это еще бесформенный, грубоватый абрис фигуры, которую в дальнейшем требуется детализировать, вычеканить, отшлифовать. Еще позднее — одухотворить, заставить жить и двигаться, из плана отвлеченного художественного представления перевести в план конкретного реалистического образа.

Процесс этот совершается довольно неясно, быть может, не у всех одинаково, но все же приблизительно может быть прослежен и как-то сформулирован.

Пробую почувствовать роль в целом, освоить ее, сделать близкой себе по духу. Определенной терминологии по отношению к этому процессу не существует. Старое понятие «перевоплощения» мне чуждо, как по свойству моей индивидуальности, так и по подходу к работе. Я чувствую ясно, что это определение здесь неуместно, к тому же оно слишком претенциозно.

Все происходит гораздо проще. Я не перевоплощаюсь ни в какое другое лицо, я не перестаю быть самим собой, напротив, я осознаю свою личность рельефнее и острее, чем в обычное время, так как творчески настроен. Я только ставлю себя в условия действования какого-то лица, полноценность существования которого в дальнейшем будет зависеть исключительно от меня. Когда это хотя бы несколько удается, чувствуешь в глубине созна-

ния удовлетворение, сходное с безотчетной радостью. Это — творческое. Наступает оно не всегда.

Чуждо мне и ощущение раздвоения моей личности, как на этом настаивают некоторые исследователи вопроса, даже исходящие из личного опыта, вроде, например, Коклена, утверждающего, будто он в такие моменты чувствует в себе два «я», одно из которых творит, а другое наблюдает за первым и контролирует его. Может быть в метафорическом смысле такое толкование и допустимо.

Мое ощущение при удаче, при приближении роли к себе таково: «Я сознаю, что я могу почувствовать себя этим лицом. Я представляю возможность подобного существования, а следовательно, и могу временно быть не тем, что я есть». Когда это ясно осознаешь, можно считать, что роль удастся. Мне хочется назвать это игрою в жизнь, в каких-то строго обусловленных рамках.

Технические навыки незаметно приобретаются нами всю жизнь: это те кирпичики, из которых потом воздвигается более или менее сложное здание того или иного художественного порядка. Чем больше этих кирпичиков, тем легче строить и тем реальнее надежда на успешное завершение постройки. Без наличия технических навыков постройка не может быть закончена. Техническая часть работы актера, пользование теми или иными ее приемами, нераздельно на каждом шагу сопутствует выяснению и созданию образа. Техника и художественное задание вообще нерасторжимы.

Работая над любой деталью роли, я в какой-то мере работаю и над образом в целом. Та или иная отделка деталей обусловлена общим рисунком образа. Это отдельные нервы именно данного организма. Будь организм иным — иным будут и части, его составляющие.

Несколько слов о так называемой психологии. Этот термин затаскан и искажен, часто вызывает нежелательные или неправильные ассоциации. А между тем обойти молчанием эту сторону вопроса нельзя, когда исходишь из реалистического принципа. Все, что мы относим к этому понятию, по сути дела касается работы условных рефлексов.

У актеров, всю жизнь оперирующих с действительными и воображаемыми эмоциями, пути прохождения рефлексов, думается, углубленнее, и рефлексы вызываются к действию быстрее. В их услугах актер нуждается на каждом шагу.

Отсюда привычка актеров в любом сценическом положении отправляться от «психологии» действующего лица. В этом вопросе все работники сцены, быть может, не отдавая себе порой ясного отчета, а опять-таки в силу привычных рефлексов, разбираются довольно сносно. Без психологических обоснований для них не

может существовать роли. Эта сторона при работе в реалистическом (не условном) плане невольно выступает на первое место.

Не составляю исключения и я. Для меня психологические мотивировки каждого положения необходимы. И чем они очевиднее, тем легче поддаются учету, тем скорее пойдет работа. Ни на минуту не упуская из виду движение образа, я веду техническую проработку частей на основе некиих психологических предпосылок.

Запоминание текста — процесс механический и второстепенный. В общем комплексе работы это ничто. Лично я никогда не придавал этому сколько-нибудь серьезного значения. Знание текста придет само собой. Даже в прежнее время, когда на постановку пьесы отводилось очень мало времени, я всегда знал текст так, чтобы не нуждаться в услугах суфлера. Но никогда не прибегал к системе зазубривания текста. Считаю этот прием крайне вредным, так как он приводит к механическому, бездумному выбалтыванию текста. Слова должны не «отскакивать от зубов», как любят выражаться актеры, а литься из глубины сознания.

«Читай не так, как пономарь, а с чувством, с толком, с расстановкой». Даже Фамусов, не будучи актером, сознавал необходимость вдумчивого чтения.

Акты разбиваются на сцены, сцены расчленяются на логически или психологически обособленные отрезки, а последние в свою очередь — на отдельные предложения или фразы.

Задача — заставить каждую фразу жить самостоятельно, но строго в условиях согласованности с контекстом. Говоря «каждую», подразумеваю каждую фразу важную в каком-либо отношении для данного положения или утверждающую характер задуманного образа.

Фразы проходного характера окрашиваются слабее, ритм их менее отчетлив, темп обычно чуточку ускорен. Зритель бессознательно чувствует это, повинуется незаметному внушению актера и в свою очередь считает их неважными. Такие фразы не вызывают у него никаких ассоциаций, не концентрируют на себе его внимания, он ждет следующего толчка для работы воображения; такой толчок дает ближайшая эмоционально сильнее окрашенная фраза.

Действенность этого приема тысячи раз проверена мною на опыте; он служит к поддержанию в зрителе непрерывного интереса к развитию действия, это вехи, помогающие зрителю ориентироваться в сложном сценическом лабиринте. Правильность этого приема, на мой взгляд, настолько очевидна, что может быть возведена в некий закон. Прием этот должен быть проведен сквозь всю пьесу.

Когда выяснилось значение каждой отдельной фразы для пьесы или для обрисовки образа, перехожу к обдумыванию отдельных отрезков, «пучков» фраз, связанных между собою логически или эмоционально. Эти обработанные отрезки — отдельные звенья — восстанавливаются путем их обоснованной спайки, в некую цепь — в самостоятельную сцену. Четко продуманные, они дают на всем протяжении сцены то, что можно назвать эмоциональной гаммой; иногда эта гамма очень полна и охватывает целый комплекс разнородных переживаний, выгодно контрастирующих между собою, иногда же отдельные отрезки не сильно различаются между собою, и тогда задача актера осложняется, приходится придумывать и вводить различные оттенки, чтобы сделать отрезки не похожими один на другой.

Бывают пьесы, в особенности из числа относимых к разряду «тонких комедий», которые на всем своем протяжении имеют очень ограниченную амплитуду эмоциональных колебаний. Чтобы сделать их интересными для зрителя, необходимо строить всю роль на разнообразии и оригинальности приемов обыгрывания по существу неярких деталей.

Лично меня такая «утонченная» работа всегда привлекала и привлекает. При выполнении ее, особенно, когда встречаешь сочувственное внимание зрителей, я чувствую себя, что называется, в своей стихии.

Я вообще люблю не яркие, но полные своеобразной прелести, строго литературные комедии с условной эмоциональностью, но с достаточным обилием тонких сценических положений, которые могут быть выгодно обыграны без помощи вульгарных нажимов, — например, английские.

Чрезвычайно важно бывает четко уяснить себе узловые пункты роли как в каждом акте, так и общий, центральный для всей пьесы. По мере продвижения к этим узлам, актером, часто независимо от личной воли, в силу присущего всем художественного инстинкта, мобилизуются все имеющиеся в его распоряжении средства убедительности.

Возьмем в качестве примера роль Хлестакова. Для Хлестакова таким узловым пунктом во 2-м акте служит появление Городничего и дальнейшая сцена, где выясняется, что надвигающаяся катастрофа миновала. Узловым пунктом 3-го акта и центром всей роли, равно как и пьесы, является сцена вранья. Узел 4-го акта завязывается со сцены с Марьей Антоновной и получает развязку в момент объявления Городничему об отъезде. Здесь узел отодвинут автором почти к самому концу, считаясь с наличием еще 5-го

акта, развязки, но уже без участия Хлестакова, что дает возможность сохранить равновесие пьесы в целом.

С другой стороны, факт выключения из 4-го акта самим Гоголем сцены с Растаковским, как замедляющей течение пьесы, имел целью сохранить равновесие по отношению к роли главного героя. Художественный гений Гоголя позаботился обо всем: роль Хлестакова как бы окаймлена двумя актами — 1-м и 5-м, где он не появляется.

С точки зрения мастерства, на сцене очень высоко ценятся всевозможные поясняющие и украшающие роль оттенки и нюансы смыслового или художественного порядка. Обычно эти нюансы, оттенки и всякие тонкости не нуждаются в нарочитом придумывании, — они приходят сами собой, логически вытекают из роли и нередко являются продуктом коллективного творчества партнеров, участвующих в сцене, при посредничестве режиссера. Для этого, конечно, необходимо, чтобы уровень партнеров в смысле сценических навыков был приблизительно одинаков. Всякие споры, дискуссии и высказывания всегда служат для выяснения искомого.

После выполнения вторичной стадии работы, роль в основном может считаться сделанной, остается только с наивозможной тщательностью проверить свое отношение к задуманному образу. Он к этому времени уже бесспорно существует, но взаимоотношения между ним и актером могут быть еще недостаточно ясны.

Займемся выяснением этих отношений.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

ПРОБЛЕМА ОБРАЗА

ПРОБЛЕМА образа в условиях реалистического театра является коренной. Решить ее правильно, значит быть на высоте современного понимания задач искусства.

Эта проблема не теряет своей остроты и при условном подходе к трактовке сценических постановок, когда образ неизбежно бывает снижен, схематизирован и включает в себя какие-то утрированно-искривленные собирательные черты типа.

Попытаемся разобраться в этом.

Образ в реалистическом плане всегда обособлен, самоценен и самодовлеющ в том смысле, что в нем неизбежно присутствует частица чего-то личного, индивидуального. Это то, что отличает одного человека от другого, не давая возможности их спутывать, это — портретное, в отличие от общечеловеческого или типического. Тип слагается из комплекса типических черт и деталей, свойственных в одинаковой степени родственной между собою группе персонажей; тип может повторяться и варьироваться от пьесы к пьесе, давая основное впечатление одной и той же фигуры.

Образ — не исключает типического, ибо всякое искусство оперирует только с типическим, часто встречающимся, многократно повторенным. Типическое — основа образа, как психическое — основа человеческой личности. Внешне-однообразное — признак типа, внутренне-многообразное — признак образа. Всякий сценический персонаж зарисован на основе типовых особенностей, это — скелет роли. Неотъемлемое право актера — «собрать» этот скелет, исходя из своих художественных потребностей, расширить или сузить его, сделать более легким или более фундаментальным. Но все же это будет пока всего лишь скелет, который, при реалистическом подходе к искусству, еще не может воздействовать на зрителя, сле-

довательно, необходимо сообщить ему одухотворяющие черты, вдохнуть в него живую душу. Этой душой является понятие сценического образа. У каждой роли может быть только одна «душа», один образ. Обязанность актера в каждом стдельном случае найти именно тот образ, который является душою данной роли. Я говорю найти, а не «создать», не выдумать, так как последнее понятие включает в себя элементы построения «из ничего», художник же не может отталкиваться от пустоты, он должен строить свой образ на какой-то конкретной, реальной почве. Этой почвой является материал роли, ее общая направленность, ее целеустремленность.

Сценический образ возникает на основе данных, свойственных только определенному персонажу, он неповторим, как неповторима внутренняя сущность любого отдельно взятого человека, и эту сущность, сущность данного персонажа, необходимо отыскать, раскрыть, выявить, осмыслить и приблизить к собственной художественной организации.

Сколько бы ни говорили о перевоплощении актера в лицо изображаемой им роли, об отречении его от собственной личности, я всегда буду настаивать на том, что оба эти положения неверны. Актер во всех случаях продолжает оставаться самим собою, только на основе своих индивидуальных данных «создает» некую художественную категорию, находит в недрах своего творческого сознания черты и краски, необходимые для воспроизведения требуемого условиями роли образа.

Вне условий роли не может быть и образа. Образ, как единая самостоятельная художественная величина, как сумма всех слагаемых данного персонажа, каждою своею чертой вытекает из особенностей роли.

Итак, мы имеем в своем распоряжении какой-то типовой костяк, плюс неповторимые особенности именно данной роли, из которых рождается собственно образ. Привнесение в образ иных черт, несвойственных данной роли, неизбежно приводит к антихудожественному результату: к искажению образа, к его фальсификации, к подмене его каким-то другим или даже к его полному аннулированию.

Подлинно реалистическое искусство тем и отличается от всевозможных видов театральщины, что оно всегда, сознательно или бессознательно, идет от образа, это — сущность реалистического искусства, в особенности, социалистического искусства сегодняшнего дня.

Понятие образа трудно формулировать, его легче почувствовать.

В то же время, в определение этого понятия не хотелось бы

вносить чего-то «жреческого», чего-то такого непостижимого, что составляет «тайну» искусства и доступно пониманию только отдельных избранников. Стремление к воспроизведению образа заложено в самой сущности игры актера, оно приходит само собой, без надумывания, как некий логический итог всей сценической работы. Это — общее, свойственное всем. Необходимо только ясно осознать это, и затем уверенно итти к созданию образа, как к конечной цели сценического творчества.

Как я уже говорил, общее представление об образе у меня возникает тотчас по прочтении пьесы. В дальнейшем, по мере знакомства с ролью с самой первой стадии работы над ней, постепенно идет конкретизация образа, перемещение его из плоскости отвлеченного литературного понятия роли в плоскость чего-то живого, одухотворенного, что в дальнейшем, приняв законченные очертания, будет действовать на сцене через меня, но от собственного имени.

Беру в качестве примера снова роль Хлестакова, как одну из труднейших ролей русского классического репертуара, подвергавшуюся в течение столетия бесчисленным колебаниям в смысле утверждения образа и более или менее значительным отклонениям от идеи, заложенной в нее автором.

Костяк роли: Хлестаков — пустейший человек и враль. Его легковесность вне сомнения для всякого, по первому впечатлению познакомившегося с пьесой. Таким он и может быть сыгран при известном поверхностном отношении к роли. Таким он несомненно и игрался сотни и тысячи раз при спешных постановках в провинции, и даже в солидных столичных труппах при формальном отношении к делу. Имеем ли мы право говорить в таких случаях об образе? Разумеется, нет. Это будет просто водевильная фигура, по выражению самого Гоголя, «вроде целой шеренги водевильных шалунов». Обыкновенный «враль», «бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же костюме». Здесь слово «костюм» следует понимать распространенно, в смысле оболочки, вида, облика. Первый исполнитель роли Хлестакова на петербургской сцене, Дюр, которым остался так недоволен автор, играл костяк роли, без всякого представления об образе. Он дал схематизованный, ходячий, «литературный» стандарт, каких до этого ему пришлось уже сыграть не один десяток. Актер не попытался одухотворить роль, сообщить ей те бесчисленные жизненные черты, особенные и неповторяемые, которыми расточительно щедро снабдил своего героя автор. При создании образа, в процессе его одухотворения, актер не имеет права игнорировать ни одной из этих жизненных черт; мало того, он обязан принять во

внимание и те черты, условия и обстоятельства, которые хотя прямо автором и не указаны, но логически и психологически вытекают из условий действия, среды, особенностей эпохи, из всего социально-бытового окружения персонажа. Хлестаков — пустой человек, но эта пустота такого рода, которую «свет» не склонен называть пустотой. А это уже мотив социальный, мотив глубочайшего значения, как прожектором освещающий пустоту и тупоумие среды, в которую он попадает.

Если тип является продуктом среды, то и наоборот, среда складывается в результате образования родственных ей по духу типов, которые в массе и составляют эту среду. Хлестаков — враль, но враль бескорыстный, вдохновенный, враль-поэт. Он не просто лжет, он творит, возносится на вершины вдохновенной лжи, купается в ее стихии, вследствие «легкости в мыслях необыкновенной» сам верит в реальность созданной им фантасмагории лжи. Хлестаков силою обстоятельств попадает в обстановку, где его слушают и где можно безнаказанно врать, и он врет до полного самозабвения. Хлестаков лжет, потому что по причине своего скудоумия, морального безличия, не может оставаться в рамках реального соотношения вещей. Все это те черты, которые получили наименование «хлестаковщины».

Однако эти же самые основные черты типа при создании актером образа приобретают индивидуальную окраску, они то обостряются и выпячиваются одним исполнителем, то затушевываются и смягчаются другим. Один берет за главное одно, другой — другое. И обычно бывает так, что обоим нельзя бросить упрека в искажении авторского замысла, так как автор имел в виду и то, и другое, и третье. Все дело в расстановке и соотношении частей, слагающихся в цельный образ. Безусловно прав будет тот исполнитель, которому удастся привести в гармоническое сочетание все элементы типа, как прямо или косвенно указанные автором, так и вытекающие из условий действия вообще, дать почувствовать зрителю за ролью живое лицо во всей его многогранности и жизненной разносторонности, создать образ, во всем совпадающий с жизненной правдой. Чем тщательнее будут продуманы все детали, чем шире будет их охват и увереннее трактовка, тем рельефнее выступят в сознании очертания образа.

Следовательно, задача мастера сводится к тому, чтобы согласно с замыслом автора и художественными нормами сцены на протяжении всей работы шаг за шагом, штрих за штрихом расцвечивать и «оконтуривать» первоначально уловленные очертания.

Здесь с самого начала не должно быть никакой недоговоренности, никакого сомнения в правильности поставленной себе за-

дачи. В этом секрет успеха. Если вы неясно или неправильно представляете себе образ в общих чертах, то многие моменты его конкретизации будут протекать вслепую, без ясного сознания того, что именно в тот или иной момент от вас требуется. В таких случаях образ неминуемо должен получиться расплывчатым или противоречивым.

А такие моменты сомнений и колебаний, вытекающие из нечеткого осознания своей задачи, как каждому из нас хорошо известно, ужасны. Они зачастую приводят к полной потере уверенности в своих силах. В этом — трагедия творчества.

Чтобы избежать этих моментов потери творческого лица, требуется соблюсти некоторые условия, как в начальной стадии работы, так и в течение ее дальнейшего оформления. Особенно в начале. Эти условия, как мне подсказывает личная практика, должны сводиться к следующему.

Исхожу из предельно желательных условий.

Режиссер, после первого прочтения пьесы, дал вам время самостоятельно подумать над ней, — в целях предотвращения художественного обезличивания актера и возможности навязывания представления об образе.

Наступает время детального обсуждения пьесы всем коллективом участников.

Пьеса подвергнута такому обсуждению. Разобрана и каждая роль в отдельности. Выслушаны режиссерские характеристики каждого персонажа. Эти высказывания сопоставлены с вашими личными взглядами. Надлежит установить надежный контакт, если имеются расхождения. Это — момент глубочайшего значения для всего последующего.

Не стесняйтесь задавать вопросы даже в том случае, когда для вас, якобы, все ясно, — вы можете стоять на ложном пути.

В этот момент у вас должно быть повышенное, даже придирчивое, критическое отношение ко всему. Ничего не принимайте на веру, каждое положение проверьте логикой разума и вашим художественным чутьем. Добейтесь полной договоренности, наметьте исчерпывающе всю линию вашего поведения в дальнейшем. Почувствуйте образ так, как если бы вы видели его уже во всей реальности, чуть ли не до полной осязаемости. Образ уже в этот зародышевый период должен быть созвучен вашей внутренней сущности.

Актерская психика достаточно гибка. Актер привык распоряжаться своими внутренними ресурсами по воле автора. Для той или иной роли ему надлежит только тщательно организовать эти ресурсы.

Принять ту или иную наметку образа, обязательно соразмерив ее с вашими художественными ресурсами — это все равно, что принять чертеж модели, которую вам предстоит выточить. Как это делается — вы не должны спрашивать у режиссера, как не спросит этого мастер от инженера, дающего ему чертеж. Вы знаете, как это делается, на то вы и мастер. А вот что от вас требуется при реализации чертежа, это вы должны выяснить детально и вправе требовать исчерпывающих объяснений по существу.

Я всегда восставал против расплывчатых режиссерских указаний и против системы режиссуры, являющейся на первые репетиции без четко составленного плана и детально разработанных характеристик.

Для меня ответ режиссера, например, на вопрос, касающийся образа, вроде того, что, мол, «потом выясним» или «там видно будет», всегда служил основанием руководствоваться при создании образа только собственными соображениями. Если я не вижу перед глазами во всей рельефности того, что я должен сделать, я не могу приступить к работе.

Второе важное положение касается извне навязанного образа, когда я не почувствовал, не осознал этот образ внутренне и не согласовал его с запасом и качеством моих личных средств, — когда образ выпадает за пределы моего актерского диапазона, который ни у кого не безграничен.

Навязанный и не почувствованный мною образ лично мне никогда не удается. Как бы я ни был добросовестен, как бы ни старался приблизиться к «рекомендованному» мне толкованию, обстоятельства роли часто будут противоречить чужому представлению об образе и толкать меня на свой собственный путь его понимания.

Картина получится иная, если мое и режиссерское представления совпадают в основных чертах. Такое совпадение неминуемо должно меня окрылить, сообщить дальнейшую зарядку. Совпадение будет являться показателем того, что я нахожусь на правильном пути.

Лично я всегда уделяю, быть может, даже излишне много внимания вопросу — почему такое-то лицо выведено в пьесе, и почему оно выведено именно в таком, а не в ином аспекте.

Объясняется это не простым любопытством, а потребностью точно определить свои «координаты» в пьесе.

Это — вопрос идеи роли. Бывают, конечно, роли совершенно бесцветные, хотя бы и с большим количеством текста, необоснованные и почти лишние в пьесе. Играть такие роли мучительно. Но бывают и такие, без которых не ясна была бы пьеса в целом, яркие и сжатые, хотя по тексту они часто невелики. Играешь их обычно с увлечением.

Для «аппробации» роли я применяю такой прием. Прочитываю роль раз или два с намеренным изъятием ее из контекста. По впечатлению, оставляемому только словами роли, обычно бывает возможно судить об ее идее. Уяснение идеи роли приближает меня к более четкому восприятию образа.

Для меня очень важен вопрос об идейной направленности образа, т. е. относится ли данный персонаж к положительным или отрицательным типам.

Отношение актера к изображаемому им типу всегда должно быть ясным и отчетливым, с учетом эпохи, среды, классовой принадлежности и всех особенностей его мировоззрения.

Как я уже говорил, развертывание, «оживание» образа совершается постепенно и безостановочно, по мере оживания и детализации отдельных моментов роли. Протекает оно каждый раз в некоей особенной манере, избранной актером для настоящего случая, — другими словами, в манере, свойственной только данному действующему лицу.

Эта задача, т. е. выбор манеры или линии поведения изображаемого характера, должна быть поставлена четко и выдержана сознательно до конца. Всякое уклонение от намеченной линии поведения должно рассматриваться, как выпадение из образа.

Случается, конечно, что несмотря на все усилия, ни после первого ознакомления с ролью, ни долго спустя, не удается уловить ясные очертания образа. Даже больше того, не удается вызвать никаких представлений об образе. Это может зависеть от ряда причин: от качества материала, от отсутствия творческого настроения, от усталости и т. д. В таких случаях лично я откладываю всякие заботы о роли на некоторое время, не думаю о ней совершенно и возвращаюсь к ней только тогда, когда мне удается или кажется, что удалось, поймать какую-то приблизительную руководящую нить. Иногда эту нить поймать так и не удается. Тогда играешь совершенно бездумно, с каким-то принижающим злорадством по собственному адресу: «так тебе и надо, чем хуже, тем лучше». Такое состояние ужасно.

Бывают случаи, когда та или иная деталь, та или иная частность дает толчок мысли в новом направлении, помогает уяснить иногда весьма важные и существенные положения. Помню, например, мою работу над ролью старика Ванюшина в «Детях Ванюшина». Я как-то не мог охватить образ в целом, он все казался мне надуманным и мало естественным,—больше от литературы, чем от жизни. Особенно меня смущало, как это человек мог прожить столько лет бок-о-бок со своими детьми, и не знать, что они

собой представляют. Это положение, на котором в значительной мере построена вся роль, казалось мне невероятным. Так в жизни не бывает. Все, что окружает нас повседневно, должно быть нам известно в мельчайших подробностях. Словом, ничего из роли не получалось. Чем больше я над этим раздумывал, тем больше запутывался, не находя в окружающей обстановке никаких аналогий. Мне казалось, что на этом пункте, которого я не чувствую и не представляю себе ясно, я сорвусь обязательно. У меня созрело твердое желание отказаться от роли во избежание провала, отказаться, пока еще не поздно, сейчас же, немедленно. Я схватил тетрадку с ролью, чтобы отнести ее режиссеру, и направился за шляпой, лежавшей на камине. Вернее, шляпа была надета на фигуру каминных часов. Когда я ее брал, она зацепилась за фигуру, и я не мог сразу ее отцепить. Часы тикали. У меня невольно мелькнула мысль: «Позвольте, кто же заводит часы? Сколько времени я живу в этой квартире и ни разу сам не заводил часов, более того, даже ни разу не видел, чтобы их заводил кто-нибудь другой. А все-таки они идут, тикают, существуют... Значит, вполне возможно жить бок-о-бок с чем-нибудь или с кем-нибудь и не замечать их существования»...

Я передумал отказываться от роли: недостающее звено в цепи, без которого я не мог связать всю цепь в одно целое, было найдено. Здесь частность помогла уяснению целого, даже навязывала взять ее за отправную точку для всей дальнейшей работы. Чего же недоставало мне раньше, до этого случая? Уверенности в правдоподобии моего образа.

Второй, ясно осознанный мною случай следования от частного касается роли Гаева в «Вишневом саде» Чехова.

Был я тогда еще молод и мало опытен, над методом работы почти не задумывался. Пьесу знал хорошо до постановки, но Гаева играть не рассчитывал. Когда я получил эту роль и прочел ее один раз, мне ясно бросилась в глаза и, помню, тогда сильно поразила меня, доминирующая черта этого характера, — полная оторванность его от жизни. Человек существует как бы по инерции, от толчка, сообщенного ему когда-то и чем-то. Действительная жизнь его мало задевает, он живет где-то в отвлеченности, все явления жизни представляются ему как бы в опрокинутом виде, он даже не особенно нуждается в собеседниках и с одинаковым интересом может беседовать как с живыми людьми, так и с мертвыми вещами, — например, обращение его к шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф». Вот этот-то «дорогой, многоуважаемый шкаф» и был принят мною за отправную точку роли. Все дальнейшее вытекало из этого центрального пункта. Весь образ Гаева в

моем представлении слился с «дорогим и многоуважаемым шкафом».

Чем больше в роли таких ярких, западающих в душу деталей, тем обычно рельефнее возникает в воображении представление об образе в целом. Однако к уразумению подобных простых истин приходишь не сразу.

Говоря об этом, я имею в виду целую совокупность подобных отдельных черточек. Их необходимо кропотливо и тщательно выискать, взвесить и проанализировать, сопоставить друг с другом и решить, которые из них доминирующие.

Брать же за основу какую-нибудь одну поразившую вас, хотя бы и очень яркую, черту и строить все на ней, это значит играть каркас и игнорировать все иные слагаемые, дающие в итоге образ.

Если вы за основу роли Гамлета возьмете только нерешительность, а за основу Отелло только ревность, у вас не получится ни живого образа Гамлета, ни живого образа Отелло. Это будут лишь упрощенные фигуры в стиле примитивных мелодрам.

Большую трудность для исполнителя представляет согласование внутреннего представления об образе с его внешним показом.

Все внешние признаки роли, — костюм, грим, манеры, походка, мимика, жесты, тонирование, — все особенности поведения персонажа, — должны быть верным отражением внутреннего облика образа. Общая совокупность всех внешних данных и дает в конечном счете возможность зрителю воспринять образ в том виде, в каком он задуман вами внутренне. Зритель не знает ваших мыслей, он видит только ваши действия. На основании ваших действий, а не мыслей, он воспринимает образ, мысленно созданный вами.

Чем выше мастерство актера, тем целостнее будет восприятие зрителем.

В заключение позволю себе коснуться одного острого и чрезвычайно важного вопроса, — насколько та или иная интерпретация образа зависит от воли актера. По моему убеждению, трактовка образа, в основной ее сущности, зависит, главным образом, от целеустремленности исполнителя. Трактовка пьесы в целом является сводкой отдельных целеустремлений, координируемых режиссером под каким-то общим углом зрения.

Любой образ, даже невольно, неумышленно может быть в какие-то моменты искривлен, фальсифицирован или даже подменен другим.

В деле разоблачения подобного возможного «подлога» бесспорным мерилом является классовый подход к освещению роли. Этот реактив с несомненностью поможет обнаружить микроскопические бактерии чужеродных элементов в любом организме, в любом образе.

Когда я рисую образ классового врага, я в какие-то моменты меняю свое объективное отношение к образу, я играю уже не образ, а свое личное отношение к нему, вношу какие-то субъективные мазки, имеющие целью подчеркнуть оторванность персонажа от текущего момента.

Таково, например, мое отношение к образу Шметцгера в пьесе Тренева «На берегу Невы». Роль написана в ярком «гротеске», что в известном окружении, например, в серьезных условиях данной пьесы, может навести на мысль о недооценке действительных сил классового врага. Я сознательно снижаю остроту гротеста, но даю почувствовать мое личное отношение к образу, подчеркивая уродливости его идеологии.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

КООРДИНИРОВАНИЕ ВСЕХ ЭЛЕМЕНТОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ. ВНЕШНЕЕ И ВНУТРЕННЕЕ

НА ЗАРЕ моей актерской юности больше всего огорчений доставляло мне неуменье координировать все элементы сценического действия. Приводить в должную органическую связь слово и движение, мимику и жесты мне казалось не только чрезвычайно трудным, но и просто невозможным делом.

Все время нужно думать о соответствующей окраске фраз, о разнообразии интонаций, не упускать из вида возраста изображаемого лица, его социального положения, заботиться о том, чтобы тон, жесты и мимика соответствовали сценическому положению и характеру персонажа, да к тому же еще следить за каждой репликой партнеров.

Сколько я ни напрягал внимание, его все же оказывалось далеко недостаточно, чтобы охватить, учесть и выполнить все это.

«Гиблое дело!» — в отчаянии решал я порой. В то же время мозг сверлила укоряющая мысль: «Но ведь другие-то как-то справляются с этим? В чем же дело?» — и приходил к безотрадному выводу: другие имеют способности, а ты бездарен.

На деле же вопрос заключался совсем не в отсутствии способностей. Способности в потенции коренятся в каждом человеке средне-нормального типа и притом способности ко всему кругу человеческой деятельности, нужно лишь пробудить их, направить в нужную сторону, обеспечить возможность естественного их развития. Пока у меня не было ни технических навыков, ни опыта, ни достаточного знакомства с жизненными явлениями, словом, не было почти ничего необходимого для облюбованной мною деятельности,— разумеется, я не мог претендовать ни на что. Все должно было

притти со временем, при условии наличия одного качества — воли к труду. Нужно было дисциплинировать эту волю.

Время шло, опыт накоплялся, исчезало чувство неловкости на сцене. Уменье координировать элементы сценического действия пришло незаметно, как-то само собой.

Это «незаметно» и «само собой» нужно понимать несколько условно. В действительности на меня работало время и работало упорно.

Вначале я, как и всякий молодой актер, уделял преимущественное внимание только словам роли, остальное, мол, так, между прочим. Вскоре пришел к выводу, что все, связанное с положением фигуры на сцене и ее выразительностью — поступь, движение, поза, жест, мимика, — имеет не меньшее значение.

Явилась необходимость выделить эти элементы в особую дисциплину и заняться их изучением отдельно от слова.

Не нужно забывать, что я не проходил театральную школу и поэтому до уразумения самых простых истин должен был дойти без посторонней помощи.

Когда мне приходится сейчас читать или слышать о том, как работает над ролью тот или иной актер, в особенности из молодых, как он горит надеждами и мучается сомнениями, как повторяет десятки раз одну фразу, чтобы добиться нужной интонации, как часами контролирует свои жесты и мимику перед зеркалом, — я проникаюсь бесконечным уважением к молодому собрату, я чувствую, что он стоит на верном пути. Все эти действия указывают на метод, на желание совершенствоваться, без чего трудно достигнуть чего-либо положительного. Мне близки эти и им подобные упражнения, так как в свое время все это проделывал и я сам.

Причем это было такое время, когда метод не пользовался особенным фавором, а над подобными упражнениями просто смеялись.

Чтобы проверить силу голоса или правильность звука, иногда приходилось уединиться куда-нибудь за город — в поле, на берег речки, — чтобы там без помехи и насмешек заняться вокальными упражнениями. Для работы над мимикой и жестом нередко приходилось запираться в комнате на ключ, чтобы сделать вид, будто тебя нет дома.

Сейчас я к подобного рода упражнениям почти не прибегаю, разве в редких, исключительных случаях. Почему?

Во-первых, это, пожалуй, можно назвать изменением подхода к работе. Раньше я приходил к пониманию и освоению роли от внешнего, — от манеры данного лица держаться известным образом, в связи с его возрастом, общественным положением и т. д., —

поэтому являлась необходимость проверить, совпадают ли мимика и жесты со словами.

Во-вторых, у меня не было достаточного запаса наблюдений, отсутствовало знание человеческого поведения вообще, я не мог себе ясно представить, как человек данного склада характера будет держаться при той или иной житейской ситуации.

С накоплением опыта и знаний подход к работе над ролью изменился.

Сейчас я иду от внутреннего к внешнему. Я стараюсь прежде всего четко нарисовать в воображении образ лица, которое через меня должно действовать на сцене. Путем вчитывания в роль, путем придирчивого осмысливания каждой фразы и сопоставления ее с контекстом, я пытаюсь уловить все мельчайшие особенности образа, как он складывается в моем представлении. Когда образ в целом достаточно ясен, я уверен, что и правильная интонация, и верный жест, и отвечающее каждому моменту мимическое выражение придут сами собой. Мне не нужно все эти элементы вызывать искусственно — они возникают как результат представления об образе. Мне не нужно их координировать каким-то специальным волевым напряжением — они должны явиться как логическое развертывание ясно осознанного образа.

Необходимость нарочитого фиксирования в каждом отдельном случае каждой интонации, жеста или мимического движения таким образом отпадает, — хотя я в принципе и не отрицаю такой необходимости, в особенности для молодых актеров. Я сам возвращаюсь к этой системе в особо обязывающих случаях. Подобные случаи в практике актера выплывают довольно часто, в первую очередь тогда, когда роль не дает достаточно осмысленного психологического материала для правильного ее развертывания в строго реалистическом плане.

Одно время у меня на академической сцене была полоса, когда я почему-то играл только отрицательных персонажей, махровых вредителей, меньшевиков, вообще врагов советского строя. А так как все подобные типы в то время оказывались в общих чертах похожими один на другой, то творческая задача актера неимоверно осложнялась. Разнообразить их внутренне, в отношении образа, было нелегко.

С показом внешнего облика дело обстояло несколько легче. Здесь, для придания каждому из них своей особой специфики, необходимо было прибегнуть к старому, полузабытому мною приему детализации, о котором я говорил выше.

Получая каждый раз роль, совпадающую в основных чертах с предыдущей, я приходил порой в мрачное отчаяние.

Однородный гротесковый подход к любой из них привел бы, с одной стороны, к неизбежному опошленному и антихудожественному штампу, к повторению некоей однотипной вредительской маски, а с другой стороны, ярко выраженная гротесковость заставляет недооценивать классового врага, внушает зрителю неправильное, сниженное представление о его действительных силах и намерениях.

В мучительных поисках выхода из чрезвычайно сложного положения мне, хотя и не сразу, посчастливилось притти к спасительному, как мне тогда казалось, выводу, что показ чуждого, противоположного нашему мироощущения требует непременного привнесения в освещение враждебных фигур в какой-то мере элементов острой социальной сатиры. Отношение к ним должно быть не как к типу, а как к личности.

При всем том, все эти фигуры, столь похожие в основном, все же требовалось показать внутренне различными. Для каждой роли необходимо было найти свое особенное «одностильное» кружево рисунка, соответствующего идейного тонуса, обязательно непрерывное, так, чтобы в роли не было ни одного неигрового момента.

Это было нелегко, тем более, что выгодный и всегда помогающий в подобных ролях прием внешнего гротеска мною был принципиально отвергнут.

Особенности гротеска, как известно, заключаются в своеобразной причудливости общего рисунка роли, в произвольном изменении мыслимых пропорций, в своего рода комической фантастичности.

Внешне этот прием находит выражение в гриме, костюме, эксцентричности движений, во всей совокупности сценического поведения.

Но возможен еще прием внутреннего гротеска. Это — подчеркивание характерных психических особенностей персонажа, выпячивание уродливостей его мироощущения.

При реалистической трактовке произведения это очень опасный прием и пользование им, при наличии известного художественного вкуса, допустимо лишь в какой-то очень микроскопической дозе. Усиление гротесковых черт приводит к шаржу, что лишает персонаж реальной линии поведения. Актер должен чувствовать себя все время вне образа. Зритель также бессознательно чувствует это и перестает предъявлять к исполнителю повышенные художественные требования, а реагирует на поведение гротескового персонажа как на некий вводный «аттракцион», выпадающий из общего художественного целого — спектакля — и связанный с ним только механически.

В общем же, путем длительного контроля над собой я пришел к убеждению, что в ролях, достаточно психологически обоснованных, мое реагирование в целом, — интонация, жест, мимика, — на ту или иную сценическую ситуацию, не зафиксированное мною предварительно во всей точности, будет, от спектакля к спектаклю, одного и того же порядка, но, разумеется, не механической точности. Кроме того, осмелюсь это утверждать, оно окажется убедительнее, чем нарочито заученное.

Иногда тот или иной элемент моего сценического поведения снижается или повышается, приобретает новые оттенки, даже порою намечает какие-то новые горизонты в развитии действия. Явись подобная мысль на одной из репетиций, это можно было бы развить в самостоятельный игровой момент. В спектакле же такие блестки сколь неожиданно появляются, столь неожиданно и исчезают. В лучшем случае, — если это покажется особенно удачным, — память фиксирует найденную деталь, чтобы воспроизвести ее в следующем спектакле.

Причины неровности сценического поведения любого актера разнообразны и никоим образом не могут быть учтены заранее.

Это, прежде всего, моменты упадка творческого настроения, зависящие от недомогания, усталости или других причин. Обычно такие моменты личного порядка почти всегда удается преодолеть сильным волевым напряжением.

Чаще неровности сценического поведения вызываются партнерами. Пропущенная или перепутанная партнером, важная по ходу действия реплика вызывает необходимость непредвиденно менять свое поведение, реагировать как-то необычно, с целью побудить партнера вернуться к пропуску.

Непривычное повышение или понижение партнером тона вынуждает к новой ответной интонации, к иной окраске фразы. Не во время сделанный переход заставляет и меня ломать пластический рисунок роли на данном отрезке.

Словом, ничего раз навсегда зафиксированного на сцене не существует.

Общий рисунок спектакля сохраняется все время, а детали, порою очень заметно, меняются от спектакля к спектаклю.

Изменение раз зафиксированного зависит главным образом от степени сценического внимания актеров.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

О СЦЕНИЧЕСКОМ ВНИМАНИИ

ВОПРОС сценического внимания актера — это вопрос элементарной профессиональной дисциплины. Казалось бы, говорить об этом как будто и излишне, а между тем говорить приходится и притом со всей настойчивостью.

Этот вопрос настолько важен в сценическом обиходе, что его давно уже необходимо выделить в особую дисциплину, как часть общепрофессионального поведения актера.

В последнее время отдельными театрами в этом направлении предпринимаются кое-какие шаги, но думается, что всего этого далеко недостаточно. Здесь требуется серьезная реформа, коренная ломка многих, установившихся годами, давно устаревших навыков в подходе к актерской работе.

Начнем с внимания на репетициях. Репетиционная работа у нас протекает не всегда удовлетворительно, ей часто недостает сосредоточенности, деловой обстановки. Много разбросанности, излишней суетни, мелких неполадок, что препятствует сосредоточению внимания. Часто того или иного актера не оказывается на месте к моменту его выхода. Приходится искать и ждать, а это нервирует и выбивает из рабочего настроения.

Отдельные группы товарищей иногда очень шумно занимаются разговорами и обсуждением частных вопросов, ничего общего с репетицией не имеющих. Когда подходит время появления на сцену того или другого товарища, он оказывается не в рабочем настроении, потерял роль или свою тетрадку с пометками. Требуется время отыскать тетрадку, войти в рабочее настроение. Нервничает режиссер, нервничают партнеры, нервничает и сам виновник происшествия.

Это, несомненно, пережиток, идущий еще от дореволюционного театра, но тем не менее он пока не изжит.

Меня и в прежнее время всегда возмущала разбросанность и безалаберность репетиционной работы русских актеров.

В дореволюционное время мне неоднократно приходилось наблюдать репетиционную работу актеров за границей, в Париже, например.

Там на репетиции священнодействуют. Актер всегда в рабочем настроении. Его внимание собрано в фокус. Вся окружающая обстановка такова, что не дает ни малейшего повода выпасть из делового настроения. Режиссерская часть подтянута, она во всеоружии, всегда готова разрешить любой выплывший вопрос.

Техническая часть присутствует тут же, но ее совершенно не чувствуется, настолько она подготовлена заблаговременно и находится в темпе общей работы.

Такая обстановка — традиционна, она вошла в плоть и кровь каждого работника сцены. Здесь все направлено к воспитанию сценического внимания.

Подобной системы в работе придерживались в прежнее время и некоторые русские театры, но очень немногие, пожалуй, один-два.

Сейчас этот вопрос должен быть поставлен в порядок дня во всей его полноте. Это поможет закрепить и развить громадные достижения советского театра. Это наша ахиллесова пята и мы должны избавиться от этого недостатка, от этого пережитка прошлого.

К воспитанию сценического внимания отдельного актера мы должны притти через обновление и оздоровление рабочей обстановки в целом.

Итак, сценическое внимание — одна из составных частей актерского поведения в целом. Оно так же важно, как умение тонировать, мимировать, как знание среды или психологии действующего лица. Отсутствие должного внимания на сцене неизбежно приводит актера к выпадению из образа, а в случаях неоднократных повторений является серьезным поводом к снижению художественной ценности спектакля.

Перечислим наиболее типичные случаи, вытекающие из недостатка внимания актеров. К сожалению, эти случаи обычны и без них редко обходится какой-либо спектакль.

Актер опоздал к выходу. Прерывается течение действия, и все участники сразу выпадают из творческого настроения.

Актер забыл захватить необходимый ему по ходу действия реквизит — письмо, деньги, часы, флакон, записную книжку и т. п.

В нужный момент происходит неизбежное замешательство, которое часто комкает всю сцену.

Актер перед выходом не потрудился проверить — в порядке ли его туалет. В зрительном зале обычно веселая реакция, хотя бы на сцене и развертывалась серьезная драма.

Близорукий актер в исторической пьесе забыл снять пенснэ или современные очки, без которых он не привык обходиться за кулисами. В момент его выхода с подобным инструментом на носу — в зале полное недоумение, смешки; среди партнеров — замешательство.

Актер перед началом акта не удосужился осмотреть сцену. В течение действия обнаруживается, что на сцене недостает крайне необходимого ему стула, нужного реквизита, стол или кресло поставлены непривычным и невыгодным для него образом. Неизбежное замешательство, иногда паника, все выбиты из настроения — сцена идет на смарку.

Актер небрежен на сцене. Он реагирует на реплику партнера раньше, чем она подана, или уже значительно после того, как повод к реагированию прошел. Он наливает вино из неоткупоренной бутылки, или держит стакан «с вином» таким образом, что по законам физики содержимое никак не может там удержаться. Пишет письмо, не обмакнув пера в чернильницу. Отсылает на почту незаклеенное письмо, да еще вдобавок без адреса. В задумчивости прохаживается перед партнерами, когда ему полагается стоять на месте. Загораживает партнеров своей фигурой в важный для их роли момент. Перебивает партнера, не дослушав его реплики до конца. Вслух настраивается, откашливается, ищет тона для своей следующей реплики, не считаясь с диалогом партнера.

И так далее, и так далее, до бесконечности.

Любой из этих «мелких» недочетов ведет к выпадению из образа как самого виновника небрежности, так и его партнеров, которые часто бывают выбиты из роли надолго.

Когда внимание актера сконцентрировано без остатка на роли, когда он весь находится во власти создаваемого им образа, следит за сохранением его цельности от реплики к реплике, ни одна из подобных «неполадок» не может иметь места.

Быть в образе — это значит быть предельно внимательным. К этому выводу я пришэл давно и вот благодаря какому случаю.

Я попал в цирк. Это было еще тогда, когда опасные и рискованные «аттракционы» работались без сетки. Через всю арену, на очень большой высоте, натянута проволока. На одном ее конце, на маленькой площадке отдыхает после своего номера девушка-канатоходец. На площадку другого конца поднимается клоун — он ведет

свой аттракцион. Не изменяя своего клоунского поведения, с обычными шуточками и дурачествами, клоун уверяет публику, что ходить по проволоке совсем не трудное дело, стоит только взять в руки шест. Он берет приготовленный огромный шест и, передразнивая манеру канатоходцев, вступает на проволоку. Он играет, он в образе своей роли. Все его ужимки, движения и взвизгивания типично клоунские. Вот он теряется, делает вид, будто боится, ноги его дрожат, раскачивая проволоку, но он все же подвигается вперед. Дойдя приблизительно до средины арены, каждый миг находясь, на взгляд публики, под угрозой падения, клоун роняет шест. Он дико вскрикивает. В публике переполох. Клоун приседает, почти ложится на проволоку, проволока раскачивается все сильнее. Девушка-канатоходец не советует ему итти дальше, а рекомендует скорее вернуться назад. Она «подыгрывает» клоуну. Клоун, пятясь спиной, ощупью, ни на момент не выпадая из клоунской роли, благополучно добирается до своей площадки под бешеные аплодисменты публики, понявшей, наконец, что все это была игра, «номер», что потеря шеста не случайность, а заранее подготовленный трюк. Клоун все время играл, пародируя канатоходца, он все время находился в образе. Для него выпасть из образа значило — выпасть из жизни. Малейшее ослабление внимания грозило ему падением и смертью. Разумеется, клоун сам был первоклассным мастером канатохождения, но это не меняет дела. Важно то, что он все время играл роль клоуна и находился в образе этой роли. Вообще у артистов цирка есть чему поучиться в отношении самодисциплины и дисциплины внимания.

Укротитель входит в огромную клетку, наполненную львами и устойчивыми, но очень узкими тумбочками — сидениями для этих зверей. Укротитель внешне небрежен, он играет с опасностью, он старается создать впечатление, будто находится среди своих лучших друзей, которые в нем души не чаят. Он поворачивается к ним боком, иногда спиной, ласково касается рукой их оскаленных морд. Он находится в образе — в образе «любимого друга».

Но, обратите внимание, как бы он ни поворачивался, что бы ни делал, он ни на момент не выпускает своих «друзей» из поля зрения. Его внимание напряжено до последнего предела. Он видит движение любого мускула каждого из своих питомцев.

Вот он скомандовал им занять свои места. Звери размещаются всякий на своей тумбочке. Тумбочки очень узки, места хватает ровно настолько, чтобы с трудом уместить на них четыре лапы. Теперь все внимание зверей сосредоточено на том, чтобы не оплошать и не соскользнуть с тумбочки.

С этого момента укротитель становится смелее, звери вовле-

чены в игру, их внимание почти без остатка поглощено тумбочкой. Можно, пожалуй, сказать, что они также находятся в образе и им теперь не до укротителя.

Такова всепобеждающая власть внимания артиста в цирке, где 99 процентов работы построено на мобилизации и обострении внимания до возможного предела.

Характер сценического внимания актера ничем не отличается от характера внимания артиста арены, оно только не играет на сцене той решающей роли в общем комплексе работы, какая отводится ему в цирке.

Я знаю по личному опыту, что, когда актер захочет, когда он в этом особенно заинтересован, он в состоянии проявить очень высокий уровень внимания. Нужно только, чтобы изменились навыки пользования этим состоянием. Необходимо, чтобы работник сцены был предельно внимателен во все моменты своей сценической работы, как на репетициях, так и во время спектакля.

Когда я играю в первые разы сложную и ответственную роль, мое сценическое внимание достигает очень высокой степени. При выходе на сцену я с одного взгляда могу учесть размещение на ней всех действующих лиц и всех предметов обстановки, без усилий проверить звучание любой фразы каждого из партнеров, сопоставив ее с звучанием предыдущего раза.

Мне думается, так же должно быть обострено внимание дирижера большого симфонического оркестра, когда он слышит звучание каждого инструмента в отдельности.

Когда спектакль входит в «будничные рамки», острота внимания значительно ослабевает. Ответственность за это падает, конечно, на самого актера.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

ОСОЗНАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ СРЕДЫ

СЧИТАЮ не лишним отдельно коснуться того, что на актерском языке именуется уменьем владеть сценой.

Этот вопрос гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

Уменье владеть сценой отнюдь не означает способности только свободно и смело на ней держаться. Это — категория иного порядка.

Владеть сценой — это значит чувствовать себя естественно и непринужденно в любой пьесе, в любой момент, при любом положении, — быть, как дома, по актерскому выражению.

А чтобы чувствовать себя на сцене, как дома, нужно ясно «осознать среду», в которой ты вынужден вращаться по пьесе. Не приблизить ее к себе, не приурочить ее к комплексу повседневных норм личного поведения, а войти в нее, слиться с ней, освоить особенности ее обихода, понять их движущие пружины, привыкнуть действовать в новых и необычных для тебя условиях существования, как в привычной стихии.

Эта среда для актера меняется чуть не ежедневно. Допустим, сегодня он действует в условиях современности. Но — и современность многогранна.

Условия быта у различных народностей, при различных политических системах, не одинаковы. Нормы поведения и характер действования зависят от классовой принадлежности и идеологического окружения. Актер обязан знать особенности идеологий различных классов в любой стране, в условия быта которой он входит по пьесе. И не только знать, но и уметь сопоставить их с направленностью и устремлениями собственной страны, в какой-то мере и какими-то способами подчеркнуть эти особенности, дать возможность своему зрителю почувствовать их враждебность, их чуждую

ему природу. Само собой понятно, что я имею в виду чисто художественные средства, а не грубое выпячивание тех или иных сторон в ущерб художественному такту. Нужно добиться того, чтобы контрастирующие особенности были ясны сами собой.

Осознана среда, угадан ее жизненный нерв — облегчены и творческие задачи актера.

Завтра актер переносится в более или менее отдаленную историческую эпоху, часто бывает вынужден «реконструировать» типические черты и особенности угасших культур и исчезнувших народностей, воскрешать быт и нормы поведения людей, давно отживших. Создается парадоксальное положение — актер должен чувствовать себя, как дома, на любом отрезке по крайней мере трехтысячелетней истории человечества, в любом уголке земного шара!

И все же это не парадокс, это просто повышенная грамота актерского искусства.

Овладение этой грамотой — вопрос культуры актера с одной стороны и солидности руководства театра, где он работает, с другой.

При подходе к вопросам искусства в Советском Союза, когда перед театром открыты почти неограниченные возможности, последняя сторона дела в значительной степени теряет свою остроту. Актер может рассчитывать на всемерную помощь со стороны руководства в смысле разъяснений, предоставления литературы, иконографического материала и прочих пособий. Но этого еще мало. Необходимо, чтобы актер, играя любую историческую роль, нашел такую линию поведения на сцене, которая ему самому казалась бы бесспорной по отношению к воскрешаемой эпохе, бесспорной с точки зрения диалектики вопроса и всей суммы современных знаний.

Самое опасное для актера здесь — это возможность впасть в условный, надуманный и почти всегда неуклюжий штамп «освященной временем» сценической интерпретации разных греков, римлян, испанцев и т. п.

Толчком к осознанию, что в этой области у нас не все обстоит благополучно, послужила виденная мною, еще молодым актером, постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре.

С первых же сцен пьесы мне стало ясным, что все виденные мною до этого момента сценические «римляне» были только наряженными статистами. Подлинную атмосферу древнего Рима мне удалось почувствовать впервые лишь в постановке «Юлия Цезаря». Только тут я понял, какую колоссальную роль в театре играет убедительно переданный дух, — даже не дух, а в данном случае — «пафос» эпохи. Примера «Юлия Цезаря» оказалось достаточно,

чтобы почувствовать фальшь обычного сценического показа любой эпохи каждым рядовым театром и притти к выводу о необходимости оперировать в этом направлении иными, более культурными и современными методами.

Так называемое уменье носить костюм также относится к понятию осознания среды. Все мы знаем, с каким трудом дается это уменье. Если основная линия поведения окружающей среды осознана с достаточной ясностью, то и уменье носить костюм и манера держаться в стиле и духе эпохи придут сами, без особого напряжения. Важно отыскать ключ к внешней линии поведения, он, как всегда, должен притти из общего представления об образе, с непременным условием, что этот образ будет мыслиться нами неотторжимым от особенностей среды и условий эпохи.

Недостаточно найти верный речевой тон в пьесе, в равной степени важно отыскать правильный тонус всей линии внешнего поведения.

То, что я выше определил понятием «осознания среды», является серьезным камнем преткновения в работе актера. По крайней мере я лично, по мере роста моего актерского сознания, начинал чувствовать это все острее, все мучительнее и достаточно потратил сил на то, чтобы в каждом отдельном случае войти возможно увереннее в среду, в которой приходилось действовать, независимо от того, будет ли это историческая или современная пьеса.

Некоторые моменты из моей личной сценической практики, связанные с попытками «по-хозяйски» войти в изображаемую среду, были достаточно мучительны. Подчас они приводили к полной потере творческого лица.

Много неприятных минут я пережил при постановке «Цезаря и Клеопатры» Б. Шоу, где я играл роль Юлия Цезаря. Как известно, эта пьеса является одной из немногих попыток трактовать героев древности в комедийно-сатирическом плане, да еще в такой своеобразной и утонченной манере парадоксального скептицизма, какая присуща исключительно Бернарду Шоу.

Своеобразие трактовки автором исторического сюжета обязывало к чему-то большему, чем простое пародирование. Правда, снижение высоких образцов может считаться одним из узаконенных приемов выявления комического, однако, сатирическая насыщенность пьесы, рождающая ассоциации, далекие от эпохи Цезаря, неуловимо перекликающаяся каждой своей репликой с современностью, вынуждала искать каких-то иных точек отправления. Обычный подход к пьесе, как к исторической комедии, оказывался явно несостоятельным.

Я стал внимательно вчитываться в авторские ремарки, всегда обильные и сатирически остроумные у Шоу. Как-то между строк мне посчастливилось поймать скрытую направленность сатирического жала автора, — мне показалось, будто я угадал его основную идею. Это был Цезарь, показанный через призму колонизаторской политики современных буржуазных «завоевателей». Эта мысль смутно мелькала в подсознании и раньше, но нужен был какой-то внутренний толчок, чтобы почувствовать ее с неотразимой очевидностью. А коль скоро тщательно припрятанное автором «зерно» было найдено, оно начало быстро прорастать в нужном направлении. Среда, в которой приходилось действовать, получила яркое смысловое значение.

Позволю себе привести любопытную выдержку из высказываний самого Б. Шоу, непосредственно касающуюся интересующей нас темы:

В предисловии к раннему изданию своих пьес, являющемся его драматическим credo, Б. Шоу говорит:

«Прирожденные актеры обладают такою восприимчивостью к драматическим эмоциям, что они интуитивно схватывают тон своих ролей. Но ожидать, чтобы они интуитивно же постигали и смысл их и значение обстоятельств развития действия, это значило бы требовать от них дара ясновидения... Для актера сама роль обыкновенно бывает полна эмоциональных указаний, которые он может выполнить так же хорошо, а иногда даже и лучше, чем автор. Совершенно впотьмах он остается обыкновенно насчет политических и религиозных условий, при которых предполагается действующим воплощаемый им образ. В лучших пьесах или имеются на этот счет определенные указания, или о них можно составить вполне определенное суждение из всего содержания пьесы, и часто в них-то и содержится ключ для правильной передачи ее на сцене. Но большинство актеров до такой степени привыкло обходиться без этого, что они, пожалуй, стали бы даже жаловаться на то, что такие указания только стесняют их.

Во всяком случае Шейлок, как еврей и ростовщик, Отелло, как мавр и солдат, Цезарь, Клеопатра и Антоний, как лица, жившие в определенной политической обстановке, обладают бесконечно большею реальностью для актера, чем несметное число героев, относительно которых ничего неизвестно кроме того, что они ходили в прекрасном костюме, любили героиню, расстроили планы злодея и затем стали жить себе «припеваючи».

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

СЛОВО И ДВИЖЕНИЕ. НЕМАЯ ИГРА

ВО ВРЕМЕНА Шекспира представление сцены очень мало отличалось от простой декламации стихов. Описательный или повествовательный рассказ заменял собою то, что у нас достигается декорациями и действием на сцене. Читая только диалог какой-нибудь драмы елизаветинских времен, не встречаешь никаких затруднений в понимании. Между тем как многие из современных пьес, производящие громадное впечатление на сцене, не только неудобочитаемы, но и просто непонятны без примечаний, поясняющих действие на сцене. Чтение наизусть только одних диалогов с подмосток, со зрителями, сидящими по тогдашней моде вокруг декламатора, в применении к современной драме, дало бы впечатление сплошной нелепости».

Это не моя мысль, это говорит Б. Шоу, но эти слова великолепно поясняют мои взгляды на характер сценического действия. Любой диалог, не насыщенный действием, в особенности в применении к современной драматургии, остается мертв. Слово и действие не могут рассматриваться порознь и разобщенно. В любом сценическом отрезке, как бы он ни был незначителен, слово и действие являются элементами одного неделимого целого и должны быть в одинаковой степени равноправными в достижении убедительности выражения. В различных жанрах один элемент может превалировать над другим, — но в очень незначительной степени, исключая пантомимы, где слову совершенно нет места. В драме и комедии, грубо говоря, действие относится к слову, как один к двум. В отдельных случаях или, правильнее сказать, у отдельных исполнителей слово и действие являются совершенно равноправными слагаемыми. У нас в сценической практике часто недо-

оценивают значение действия по сравнению со словом. Это неправильно. Насыщение слова действием должно протекать непрерывно. Это сценический закон в такой же степени, как и закон жизненный. Если вы попробуете проанализировать ваше повседневное поведение в жизни, вы убедитесь, что элементы действия у вас доминируют над словом. Мы больше действуем, чем разговариваем. А сцена — это экстракт жизни.

Понятие «насыщенного действия» не может быть относимо только на счет прямых авторских указаний, актер должен извлекать материал насыщения из того, что, строго говоря, относится к понятию подтекста, — к тому, что всегда сквозит между строк. Насыщение слова действием — одна из основных задач современного художника сцены. Обязанность актера — насытить действием любой авторский текст, как бы он ни был на первый взгляд нединамичен. К понятию действия я отношу все, что не касается непосредственно слова: движение, вытекающее из мизансцен; движение, связанное с положением и поворотами фигуры; характер поступи, походки; общая совокупность поведения, определяемая словом «манеры»; вся гамма жестов в целом; все многообразие мимических движений и т. д. Все, что связано с работой мышц и мускулов, входит в понятие действия, видимого для зрителя.

Однако существует еще действие невидимое, внутреннее, непрерывно совершающееся в психике актера и исходящее из его ощущения воплощаемого им образа.

Это — доминанта актерского мастерства. Это, в конечном счете, и есть то, что может быть названо вершиной сценического искусства. Подобное внутреннее действие может быть лишено всякого движения, связанного с подвижностью фигуры. Оно может протекать при совершенном отсутствии всех элементов внешнего действия, и только по каким-то еле уловимым движениям мышц лица или пальцев, зритель, подчиняясь закону ассоциаций и аналогий, раскрывает смысл психических переживаний действующего лица, угадывает характер обуревающих его эмоций.

Гениальный мастер и учитель сцены, К. С. Станиславский, прекрасно сознавал эти возможности, заложенные в существе современного актера реалистической школы. Позволю себе привести его высказывание по поводу постановки тургеневского «Месяца в деревне» на сцене Московского Художественного театра, пьесы, которая до этой постановки считалась «несценичной».

«Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача. Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-

то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы... Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей. Пусть на сцене стоит одна садовая скамья, или диван, на который садятся все действующие лица, для того, чтобы на виду у всех вскрывать внутреннюю сущность души и сложный рисунок психологических кружев Тургенева».[1]

Гениальный художник знал секрет внутреннего, психологического воздействия и прекрасно учитывал как неисчерпаемые, слабо использованные ресурсы современного актера, так и способности зрителя к восприятию.

Никогда не следует недооценивать способность восприятия зрителем характера внутренней работы актера, как бы сложна она ни была. Если актер, даже при абсолютном внешнем бездействии, правильно передает природу эмоции, зритель чувствует это всеми фибрами, составляющими сущность его личной психической деятельности. Ведь природа переживаний в основном одинакова у всех людей; только один способен ее проанализировать, а у другого эта способность недоразвита или находится в зачаточном состоянии. Если мы объединим действие внешнее и действие внутреннее в одно совокупное целое, то преобладание этого целого над словом в мастерстве актера будет очевидным.

Оставляя в стороне пантомиму, как самостоятельный жанр (к слову сказать, не получивший должного развития на русской сцене), коснемся несколько элементов пантомимы, этой «немой игры», поскольку они каким-то краем входят в обиход драмы и комедии.

Некоторые большие мастера сцены как современные, так и прошлые, учитывая неотразимое воздействие немой игры на зрителя, пользовались и пользуются этим приемом в очень широких размерах. Припоминаю случаи, особенно меня поразившие.

В. Ф. Комиссаржевская в «Норе», перед уходом из дома, оставшись в полумраке одна на сцене, долго сидела неподвижно, без малейшего движения, уставившись в одну точку. Зрители с напряженным вниманием, как прикованные, смотрели в остановившиеся глаза артистки, не в силах оторваться от них. В зале в это время не слышно было ни единого вздоха. Когда затем Нора вскакивала, решившись покинуть дом, зрители до последнего человека чувствовали это решение и реагировали на него своеобразным гулом, выражавшим не то сожаление, не то одобрение этого решения.

---

[1] К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве.



Б. А. Горин-Горяйнов в роли профессора Ленчицкого

„Бойцы“ Б. Ромашева

Рисунок И. Карпова. 1934 г.



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Барраса

Рисунок художника Е. Новиковой. 1931 г.

Общеизвестна знаменитая немая сцена, проводившаяся Элеонорой Дузэ в 3-м акте «Дамы с камелиями». Маргарита, сидя спиной к публике, пишет письмо Арману. Сцена длилась в полном молчании чрезвычайно долго. Артистка комкала листок за листком не удававшееся письмо и начинала снова. Зрители не видели ее лица, но по напряженному положению спины и всей фигуры безошибочно угадывали характер переживаний артистки.

Сара Бернар, уже под конец своей сценической работы, играя в «Терезе Ракен» Золя, всю роль строила на молчаливой игре и немых переживаниях.

В. П. Далматов в «Свадьбе Кречинского», в сцене с булавкой, держал огромную паузу, и публика все время с затаенным дыханием следила за его действиями.

Исключительно большую паузу держал В. Н. Давыдов, играя Хлынова в «Горячем сердце». Он в это время не делал ничего особенного, просто занимался рассматриванием статуй, расставленных у себя в саду.

С огромной убедительностью пользовались молчаливыми средствами выражения душевных переживаний Г. Н. Федотова и М. Н. Ермолова. Даже такой «непсихологический» актер, каким был К. А. Варламов, отводил немой игре достаточно много места почти в каждой из своих любимых ролей.

Исключительно тонким приемом молчания владел Мамонт Дальский. В «Гамлете», перед знаменитым монологом «Быть или не быть», медленно выйдя на сцену, он очень долго оставался на месте в полной неподвижности, с закрытыми глазами и слегка запрокинутой назад головой. Положение этой неподвижно застывшей, как бы окаменевшей, фигуры было так убедительно, что, без всяких преувеличений, весь зрительный зал в свою очередь застывал, как загипнотизированный, не смея шевельнуться.

Лично я в своей сценической работе рано пришел к необходимости широко пользоваться приемами немой игры, ввиду их очевидной и непререкаемой убедительности. Еще будучи молодым актером, играя в пьесе «Дух земли» Ведекинда какого-то негритянского князя, попавшего в уборную артистки, я вел немую сцену один не менее трех минут. А на сцене три минуты — это вечность.

Некоторые большие актеры в искусстве немой игры достигали высочайшей техники и поразительной убедительности.

Так, например, по свидетельству современников, знаменитый французский актер прошлого столетия Фредерик Леметр в пьесе «Старый капрал» в течение трех актов играл немую роль, без единого слова, — а эта роль была главной в пьесе. Позднее, когда Ле-

метр потерял голос, он посвятил себя специальному жанру пантомимы, где достигал изумительной выразительности.

Актеры нашего времени, как известно, недолюбливают пауз, побаиваются их и часто не знают, что делать со своей особой на сцене, когда у них нет слов. Это неправильно. Не следует забывать, что молчание, если оно уместно и обоснованно, часто бывает красноречивее слов.

Материал современных советских пьес зачастую дает достаточно оснований, чтобы стремиться к предельному развитию этой линии техники. Стоит вспомнить хотя бы «Ярость» Яновского, где одна из центральных ролей пьесы совершенно немая.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

ОБЫГРЫВАНИЕ ВЕЩЕЙ. ПРИМЕРЫ ИЗ ПРАКТИКИ

НА СЦЕНЕ часто бывают положения, когда у того или иного действующего лица в течение долгого срока нет никаких слов и в то же время его присутствие на сцене необходимо.

Подобные состояния для многих актеров, в особенности, не обладающих большим опытом, иногда являются почти невыносимыми. Разумеется, такое вынужденное молчание не может оставаться пассивным, оно должно быть заполнено разумной игрой, в соответствии с общей канвой действия, при непременном, однако, условии не переключать внимания зрителя на свою особу и не отвлекать его от основного течения пьесы.

На заре моей сценической работы, а именно, в 1905 году, в пьесе «Евреи» я получил роль мальчика Шлейме. На сцене во всех четырех актах — одна декорация: часовой магазин и жилая комната (сцена поделена надвое). Шлейме — подмастерье в магазине и в течение всей пьесы не уходит со сцены. Действие главным образом происходит в жилой половине. У Шлейме сравнительно немного слов и обязательного действия. В остальное время он покинут, предоставлен самому себе.

Таким образом, в силу необходимости, возник вопрос о заполнении пустого времени каким-то действием, ибо сцена не терпит пустоты. На сцене было много вещей, много реквизита. Не выходя из роли часовых дел подмастерья, я решил про себя обыграть весь этот реквизит. Я придумывал всевозможные поводы, чтобы обоснованно перемещаться в пределах магазина. В моменты сильных сцен в жилой половине сосредоточивал свое внимание на том, что там делается, — реагировал на чужое действие, выражая свое от-

ношение к нему мимикой и скупыми движениями, дабы не отвлекать внимание зрителей и не разбивать главного действия. Сознаюсь, эта роль далась мне не легко.

Все это, конечно, достаточно элементарно со сценической точки зрения, и я останавливаю на этом внимание только потому, что этот, удачно «открытый» мною тогда, прием, стал потом одним из основных принципов моей сценической работы. Открыл-то я, разумеется, Америку, но для молодого, несформировавшегося еще актера и это было откровением.

В дальнейшей своей работе я начал уделять особое внимание игровым паузам и игре с вещами. Последнее, т. е. обыгрывание вещей, обратилось в привычку, в необходимость, тоже благодаря случайности.

В пьесе «Шелковичные черви» я играл молодого светского кутилу, которого ночью, полупьяного, вызывают из клуба к его заболевшему ребенку. Роль характерно-комическая, интересно написана автором и выгодно поставлена в пьесе. Действие происходит в детской комнате, около кровати ребенка. Возле много детских игрушек. Я являюсь из клуба во фраке, с большой хризантемой в петличке. В одной горячей сцене, обоснованной автором недостаточно серьезно, я машинально взял в руки какую-то детскую игрушку, повертел ее и бросил. Зрители на это реагировали, неожиданно для меня, необычайно весело. Я не сразу пришел к уразумению сущности этого, казалось бы, пустого и незначительного эффекта. Постепенно я понял, что подобный интерес к игрушкам со стороны взрослого человека и в сравнительно серьезный момент, как нельзя лучше подчеркивает пустоту его характера с одной стороны, а с другой—переключение внимания зрителя на какой-нибудь пустяк в иные моменты является существенно необходимым.

В последующих спектаклях я в этом акте разработал целую систему обыгрывания игрушек, так что вся, в общем довольно неинтересная, сцена приобрела предельно занимательный характер.

Подобные, казалось бы, мелочи, будучи однажды правильно учтены и осознаны, в дальнейшем, по мере возведения их во что-то близкое к принципу, нередко сообщают своеобразный колорит всему игровому стилю актера.

Непременное условие каждого движения и каждого действия на сцене — это их оправданность со стороны сценической ситуации, во-пєрвых, и со стороны жизненной логики, во-вторых. Все, что ни делается, должно быть непринужденно и естественно.

Не следует забывать, что малейшее движение, малейший поворот корпуса, самый незначительный жест или дрожание

мускула лица, в любой момент, пока актер находится на сцене, воспринимается зрителем. Если вы сделали неправильное, не согласное с жизненной правдой движение, зритель это замечает инстинктивно. Он механически ведет в мозгу счет ваших плюсов и минусов. Из суммы ваших ошибок и погрешностей против правды он делает заключение, что вы играли плохо. Из суммы моментов обратного порядка он делает вывод, что вы играли хорошо.

Сюда же надо включить и воздействие речевых интонаций, ибо зритель не разграничивает слова и действия, подобно тому как, привыкнув к своему делу, не разграничиваете их и вы.

Особенно большое значение имеют жест и мимика в общем комплексе сценических движений. Как известно, великие ораторы древности придавали такое большое значение жесту, что выделяли науку о жесте в особую дисциплину ораторского искусства. Цицерон отмечает десятки способов только смыкать пальцы рук известным образом. И каждое из этих смыканий, как это было подмечено, производит различное воздействие на зрителя.

Глубоко справедливо замечание Дидро: «Каждая часть тела имеет свое собственное выражение. Я обращаю внимание художников на выражение, которое имеют руки. Выражение так же, как кровь и нервные волокна, движется и проявляется во всей фигуре».[1]

Короче говоря, каждый актер на сцене, в любой отдельно взятый момент, должен заботиться не только о внутренней сущности образа, но и о том, как бы найти предельно четкое внешнее выражение этой сущности. Идеальное пожелание сводится к тому, чтобы фигура актера, в любом ракурсе, представляла собою такую композиционную величину, которую не стыдно было бы зафиксировать на полотне или в скульптуре. Каждое положение должно являться предельно правдивым и безукоризненно «пластичным» для данного игрового момента.

---

[1] Д. Дидро, Об искусстве, перев. А. С. Гущина.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

АКТЕРСКИЙ „ФУНДУС“. ЛЕНЧИЦКИЙ И МАССУБР

РАБОТУ над ролью, работу над образом, невозможно сколько-нибудь удовлетворительно проводить без еще одного чрезвычайно важного фактора. Этим фактором является никогда не прекращающееся, повседневное, повсечасное наблюдение над жизнью, над жизненными явлениями.

Ярый поборник реалистического подхода к вопросам искусства, Дени Дидро, еще почти 200 лет тому назад призывал художников — итти в жизнь, смешаться с народной массой и здесь изучать подлинные положения человеческого тела и его движения во всем их многообразии. «Ищите публичных сцен, наблюдайте на улицах, в садах, на рынках, в домах — и вы получите правильное представление о настоящих движениях в действительной жизни».[1] Этот совет точно так же может быть применен и к работе актера.

Если художник стремится с предельной жизненностью изобразить положение фигуры на полотне, то задача актера не менее сложна: он должен владеть искусством, иногда на протяжении очень короткой сцены, найти в своем творческом сознании целый ряд подобных мыслимых положений, чрезвычайно быстро сообщить их своей собственной фигуре, находящейся притом же вне поля его зрения, и заставить зрителя поверить в законченно-жизненную правдивость этих положений, — с поправкой в каждом отдельном случае на специфические особенности изображаемого им лица.

Как теоретическая учеба, чтение и изучение дисциплин общего порядка служат накоплению знаний, необходимых для любой культурной деятельности, точно так же повседневное наблюдение над

---

[1] Дени Дидро. Об искусстве.

явлениями жизни способствует накоплению опыта для деятельности сценической, где все построено на верности жизненной правде.

«Предварительное знание того, что хочешь сделать, дает смелость и легкость» (Дидро).

Без всестороннего наблюдения над жизнью, без детального знакомства с линией человеческого поведения, работа актера уподобится работе с закрытыми глазами, ибо она будет лишена и красок и четкого рисунка. Это все равно, как если бы слепой вздумал рисовать картины.

Актеры и писатели, т. е. люди, имеющие дело прежде всего с вопросами поведения человека, невольно, полубессознательно усваивают привычку зорко присматриваться к любому жизненному явлению. Эта привычка с течением времени обращается во вторую натуру. Иногда человек и хотел бы не обращать ни на что внимания, но это внимание, помимо его воли, не желает отдыхать. Оно бодрствует без устали, механически, откладывая в сокровищницу памяти все новые пополнения.

Человеческий мозг устроен так, что может регистрировать впечатления помимо воли субъекта, стоит только пробудить в себе эту способность.

При мысленной композиции сценического образа эта способность, сознательно или бессознательно, но выступает на первый план. Где-то в глубине мозговых извилин неустанно идет работа по сортировке жизненных впечатлений. Это — необходимое условие живого организма. При этом аппарат сортировки работает настолько точно, что явления одного порядка всегда окажутся в том отделении, в том ящичке, который предназначен для явлений именно этого порядка. Ошибок почти не бывает. Любое наблюденное положение вы всегда можете извлечь из нужного отделения вашего склада памяти, как из собственного комода.

Мне здесь хочется поделиться впечатлением от беседы с известным математиком Р. С. Араго, память которого способна удерживать одновременно до пятидесяти и более сложных итогов мысленно решенных им математических задач, по мере того как ряд лиц задает ему эти задачи. Когда его спросили о ходе процесса, каким образом ему удается держать все эти итоги в голове, не перепутывая их, математик вполне серьезно ответил: «Я не могу их перепутать, так как каждый итог помещается в отдельном ящичке моего мозга».

Конечно, эти «ящички» в данном случае имеют значение метафоры, но сущность дела от этого нисколько не меняется. Это только приближенное объяснение, за неимением более точного определения подобного рода явлений.

Никто в такой степени, как актер, не нуждается в драгоценных запасах впечатлений. Это тот материал, с помощью которого он лепит свои фигуры. Это — его сырье.

Каждая случайная уличная сценка, каждый жест или гримаса незнакомого прохожего, каждая интонация первого встречного — все это материал для сценической работы. Иначе и быть не может. Ведь все это — куски многогранной жизни. И, когда на сцене необходимо воссоздать картину жизни в целом, из чего же, как не из этих кусков вы будете ее составлять?

Есть такое выражение — «фундус». Фундус — это склад старых декораций и вообще сценических принадлежностей, отслуживших свое время. Эти материалы никогда не уничтожаются. По мере надобности они извлекаются из склада, переделываются, приспособляются и опять пускаются в ход.

Актерская память — такой же «фундус».

Актер проходит через жизнь, видит ее многогранные проявления и механически примеривает их к объектам своей деятельности, — авось, когда-нибудь пригодится.

Несомненно одно — самая большая нагрузка по разбору наблюдений падает на ту часть способностей актера, которая заведует искусством композиции. Уменье подогнать разрозненные части — великое уменье. Не все одинаково годится в дело. Надо научиться отличать важное от второстепенного, причем роль их иногда взаимно меняется.

Попробуем проследить формирование образа на конкретном примере.

Я читаю, — запоминаю отдельные места, как проекцию реальной жизни.

Я наблюдаю, — запоминаю отдельные штрихи, как подлинную реальность.

Я обобщаю, — делаю сводку наблюденного, действительного, подлинного и того, что отложилось в сознании, как мыслимая действительность. Законы логики, на основании виденного мною, не позволяют мне воспринимать «фантастический элемент», из прочитанного, как реальность, — он отбрасывается. Остается то, что совпадает с наблюденным, и принимается во внимание какая-то часть, не наблюдавшаяся мною, но допустимая как возможное.

Это — фонд средств, пригодных для построения любого сценического образа.

Я — человек определенной социальной среды, определенных убеждений, определенного тонуса жизни, — я советский гражданин.

Все впечатления жизни воспринимаются мною под определен-

ным углом, — в пределах задач и устремлений того многомиллионного коллектива, к которому я принадлежу.

Но я — советский художник, и я обязан знать, что существуют иные жизненные уклады, иные мировоззрения, враждебные мировоззрению моего коллектива, я должен уметь учитывать сущность и степень этой враждебности. Я должен уметь отразить чуждую идеологию и чуждый уклад жизни в художественных образах, противопоставляя этому чуждому мне миру то окружение, где я живу и мыслю.

Я получаю две роли: свою — профессора Ленчицкого в «Бойцах» Ромашова, и чужую — Пьера Массубра в «Мольбе о жизни» Деваля.

Ленчицкий — образ конкретный и в то же время собирательный.

На протяжении двадцати лет советского строя я встречал сотни подобных Ленчицких — энтузиастов науки, прогресса, строительства и нового уклада жизни.

Каждый из них может быть Ленчицким, каждый может послужить моделью.

В начале революции я встречал их на улицах, с вещевым мешком за плечами, в очередях за селедкой, в нетопленном «Доме ученых», за научными прениями. Дуя в застывшие от холода кулаки, они с юношеским сверканием в глазах развивали идею какого-нибудь изобретения, или, забывая о собственном питании, с головой уходили в открытую ими особенность питания органической клетки.

Они были голодны, холодны, растрепаны, но «идейная одержимость», здоровый юмор, жизнерадостная, ободряющая улыбка не покидали их, — они верили во временноость испытываемых ими лишений.

Позднее я встречал их в трамваях, с неизменными портфелями под-мышкой, — округлившихся, порозовевших и как будто помолодевших; на демонстрациях, — с лозунгами и знаменами в руках; на концертах, в театрах, в частной жизни.

Шли годы, но основное в собирательном Ленчицком оставалось неизменным: это — вера в будущее, преданность науке и социалистическому строительству, неиссякаемый оптимизм и юмор в подходе к собственной особе.

Каждый из них — готовый Ленчицкий, но у каждого, при ближайшем рассмотрении, оказывалась какая-нибудь весьма ценная типическая черта, своя собственная, — жест, усмешки, ужимки, манера говорить, манера щурить насмешливые глаза и т. п.

То же самое в отношении психических особенностей.

Вот эти-то ценные типические особенности, собранные воедино, в приложении к определенному, конкретному Ленчицкому и дают

в итоге собирательный сценический образ советского профессора-энтузиаста.

Вопрос о Ленчицком — свой, родной и близкий вопрос. Актер находится в родной стихии, где ему знакома и понятна каждая черта.

Иначе обстояло дело с Массубром. Прежде всего потому, что пьеса, как она трактована автором, пожалуй, и не заслуживала чести быть поставленной на советской сцене. Это — пьеса среднебуржуазного либерализма и средних литературных достоинств, — типичная французская пьеса на тему о звериных законах гнию-щего буржуазного общества. На протяжении целого столетия, со времен Бальзака, эта тема варьируется на разные лады. Выведенные в пьесе типы также не блещут особенной новизной. Новое, пожалуй, только то, что «Мольба о жизни» написана эпизодами, освещающими отдельные этапы распада буржуазной культуры на протяжении последних 60 лет.

Фигура Пьера Массубра вычерчена в основном в комедийном плане, с налетом легкой мелодрамы. Во всяком случае, для актера особого интереса не представляет. Все в меру шаблонно, достаточно расплывчато и безусловно ординарно. Образ рисуется лишенным той волнующей социальной заостренности, которая столь обычна для советской сцены. Если ставить пьесу, то ее необходимо перевести в иной, более рельефный план. В частности, роль Пьера Массубра должна дать яркий сгусток типических особенностей человека современного капиталистического мира, а этот мир, в свете социальных перспектив сегодняшнего дня, весьма далек от комедийной развлекательности. Подобная трактовка мне более улыбалась. Пьер Массубр — не частный случай, а вся современная буржуазия Франции. Коль скоро, в полном контакте с режиссурой, устанавливалось такое положение, «зерно» роли было найдено. В дальнейшем образ во всех мелочах трактовался мною как трагическая гримаса отживающего строя.

Я знаю быт довоенной и современной Франции, часто бывал в Париже. Память отложила многое из того специфически французского, что могло быть использовано для конкретизации этой фигуры в ее национальных особенностях. Кроме того, тип стяжателя-буржуа в общих чертах одинаков во всех капиталистических странах. Из развлекающего комедийного персонажа он давно уже превратился в трагическую маску, полную скорби об ускользающей жизни обреченного класса.

Таким Пьер Массубр и был показан мною на советской сцене.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

ПОЧЕМУ Я СТАЛ КОМЕДИЙНЫМ АКТЕРОМ

МНЕ ЧАСТО задают вопрос: почему я, пройдя большой сценический путь, и следовательно, имея возможность иного выбора, стал по преимуществу комедийным, а не драматическим актером?

На это можно было бы ответить шутливой аналогией: почему человек родится блондином, а не брюнетом? Вопрос был бы исчерпан.

Но я не хочу так легко отмахнуться от очень глубокого и серьезного по существу вопроса, который лично меня достаточно много волновал в жизни.

Я всегда считал и до сих пор считаю с полным и глубоким убеждением, что любящий свое дело актер никогда не должен замыкаться в рамках одного ограниченного жанра, не говоря уже об узком, замкнутом амплуа.

Для товарищей, знающих меня исключительно как блондина, т. е. как актера комедийного, не мешает также знать, что когда-то я был и брюнетом — актером драматическим и до сих пор продолжаю временами перекрашиваться.

Преобладание же комического в моей скромной особе в настоящее время наверное зависит не от недостатка моей доброй воли стать жгучим брюнетом.

В основных чертах я смотрю на этот вопрос так.

Прежде всего, поскольку существует комическое в жизни и находит свое отражение в сценическом зеркале, постольку же ощущается потребность в актерах-отразителях, истолкователях комической стороны жизненных явлений. Но, если смотреть на дело только с этой стороны, это значит быть узко односторонним.

Калейдоскоп жизни так многокрасочен и разнообразен, комизм

и драматизм в ней так причудливо перемешаны, скала человеческих переживаний столь обширна, что на определенных, искательских этапах развития искусства человек-актер не в состоянии охватить всей этой многогранности.

По мере развития сценического искусства, по мере его систематизации и упорядочения средств его изучения и постижения, границы охвата актером-мастером жизненных явлений раздвигаются все шире. Вероятно, в недалеком будущем настанет время, когда мы будем иметь дело с актерами предельно расширенного диапазона.

Когда я «стабилизовался», по преимуществу, как актер-выразитель комического, систематизация театрального дела еще не была достигнута, поэтому в силу многих причин актеру приходилось ограничивать себя и специализироваться в какой-то мере преимущественно в границах определенного жанра.

Повторяю, органически мне это не было свойственно, я всегда был сторонником широкой специализации актера. Это станет ясным и понятным, если мы отрешимся от некоторых взглядов, связанных с рутиной прошлого.

Комическое в жизни, а следовательно и на сцене, всегда идет рука об руку с драматическим. Иногда это драматическое приобретает значение трагического. Больше того, многие «комические» ситуации при перемещении угла зрения приобретают черты драматизации, как и многим несомненно драматическим моментам при известном освещении может быть сообщен комический оттенок. Комедия не отделима от драмы, и наши представления об этих элементах условны, — все будет зависеть от точки зрения. Это сознавали многие мировые гении драматургии. Например, Лопе де Вега, этот гений смеха, совершенно не признавал деления сценических жанров на драму и комедию, у него самые насыщенные драматические пьесы носят определение «комедии». Шекспир таким драматическим ситуациям, как убийство Гамлетом Полония, придает юмористический оттенок. Это точка зрения автора, его отношение к совершившемуся факту, драматическому по существу, но в силу ничтожного морального веса «героя», — в данном случае Полония, — заслуживающему сниженного, комедийного освещения. Подобный прием проходит через все творчество Шекспира, и это достаточно хорошо известно.

Точно таким же образом воспринимает драматическое и комическое и зритель. Автор навязывает ему свое толкование незаметно, но иногда довольно убедительно, исходя из некоего, морально повышенного, представления о нормах человеческого поведения. Таким образом, выдвигается положение: чем ниже в моральном

отношении герой, тем менее его личные драматические эмоции заслуживают драматизованного освещения.

Отсюда ясно, что и комедийному актеру, особенно в высокой комедии, все время приходится вращаться в атмосфере драмы, воспринимая драматизм положений по-своему, в зависимости от морального качества изображаемого им персонажа, и отбрасывая контрастирующие рефлексы, — рефлексы комического освещения, — на окружающее.

Так я смотрел на этот вопрос всегда.

Вспомним определение сущности комедии Пушкиным:

«Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров и что она нередко близко подходит к трагедии».

Гениальный поэт сознательно пропускает промежуточные состояния и берет две крайних точки: комедия — трагедия, желая подчеркнуть этим одновременно весь круг человеческих переживаний, вводя их в единое замкнутое пространство.

Подобная точка зрения, безусловно правильная, расширяет диапазон комедийного актера далеко за рамки собственно смешного.

Следовательно, уменье пользоваться средствами выражения драмы для комедийного актера обязательно, точно так же как и драматический актер самого возвышенного плана не может пренебрегать средствами выражения комического. Это обычно так и бывает. Различие между комедийным актером и актером драматическим заключается лишь в том, что в их профессиональном обиходе одна сторона в какой-то мере перевешивает другую.

Очень печально для так называемого комического актера, если зритель, привыкнув видеть его главным образом в смешных ролях, по непривычке с недоверием относится к его драматическим переживаниям, даже если бы они и находились на достаточной высоте выражения. Здесь мы сталкиваемся, в какой-то степени, с понятием навязчивой идеи, внушенной зрителю предыдущими многократными выступлениями данного актера в ролях иного, противоположного плана.

Сошлюсь на убедительный пример хорошо известного «комика» К. А. Варламова, который был также и превосходным драматическим актером, но дарование которого с этой стороны недостаточно освещено. При упоминании имени Варламова навязчивая идея упорно подсовывает нам развеселого «дядю Костю», каким мы его знали по преимуществу.

Здесь мы наблюдаем то же явление, что и в жизни. У каждого человека бывают моменты веселого и моменты серьезного настроения. Но если человек чаще серьезен, чем весел, про него обычно

говорят: серьезный человек. Если же его чаще приходится видеть веселым, то он приобретает репутацию веселого человека.

Возможно, конечно, и другое положение, когда актер по преобладающей склонности или в силу особых индивидуальных, чаще внешних, данных сознательно стремится играть только комические роли, чем и утверждает себя во мнении зрителей в качестве актера исключительно комического. Но, во-первых, это будет частный случай, и моя мысль именно и сводится к тому, чтобы стремиться уйти от подобной однобокости. А во-вторых, при нашем советском репертуаре и при современном углубленном подходе к сценическим образам такие стопроцентные «комики» положительно немыслимы. Пора развлекательной буффонады миновала. Сейчас можно говорить, в крайнем случае, лишь о ролях характерно-комических, т. е. таких, в которых комическая сторона преобладает, но комизм неизбежно перемежается в какой-то мере с переживаниями более серьезного порядка. Сплошной комизм, комизм ради комизма,— явление давно отошедшей развлекательной поры искусства.

Не безынтересно попутно отметить одно давно подмеченное явление. Большинство театральных «комиков» в жизни является довольно мрачными и нелюдимыми субъектами, тогда как «трагики» нередко имеют веселый, общительный характер. То же наблюдается и среди писателей. Природа как бы стремится сбалансировать вынужденный излишек переживаний одного порядка,— она не терпит однообразия.

Что касается актеров собственно драматических, играющих только серьезные роли, то среди них я не знаю таких, которые были бы совершенно лишены комической жилки или уменья передавать комические положения.

В моей сценической практике была полоса, когда я считался, едва ли не преимущественно, драматическим актером. Я переиграл целый ряд так называемых драматических любовников и героев, равно как и драматических ролей характерно-психологического плана.

Просматривая репертуар ранних лет своей сценической работы, я сталкиваюсь с довольно пестрой репертуарной картиной, позволяющей сделать кое-какие выводы.

Самые ранние годы не в счет, их можно целиком отнести к присбретению элементарных сценических навыков.

Но вот появляются более или менее регулярные сезоны. Петербург и Тирасполь — Бендеры, зимний и летний сезоны 1903—1904 годов, дирекция С. В. Брагина. Я уже чувствую себя профессиональным актером, и предприниматель как будто считается со мною, как с таковым. У меня нет амплуа в узком смысле, я играю

и драму и комедию. Но тот, кто назначает мне роли, все же каким-то углом считается с моей «индивидуальностью». В чем это заключается я, право, не знаю, но так принято думать. Иногда выражаешь личное пожелание сыграть ту или иную роль. Дирекция чаще всего идет навстречу. Подсчитаем итоги работы этого года. Из общего количества ста сорока спектаклей (80 пьес) ровно половину следует отнести к драматическим или характерно-драматическим.

Обший охват поражает своим размахом. Здесь и Нил («Мещане»), и Пепел и Барон («На дне»); Алексей («Дети Ванюшина»), Незнамов («Без вины виноватые»), Фердинанд («Коварство и любовь»), Гаев («Вишневый сад»), Фридер («Семнадцатилетние»), Калгуев («Новое дело»). А вот Хома Брут («Вий»), Иван Вересов («Петербургские трущобы») и целый ряд драматических любовников в душераздирательных мелодрамах, вроде «За монастырской стеной» и «30 лет или жизнь игрока».

Среди ролей в «проходных» пьесах, которых много, преобладают молодые «горячие любовнички». Это самый неблагодарный материал для формирующегося актера. Они в общем все на один лад, различия в переживаниях и сценических положениях варьируются слабо. При спешной работе, эти различия трудно уловить, а персонажей трудно разграничивать. Они все сливаются в одно лицо и вынуждают к неизбежному штампу. Такой стандартный ассортимент ролей — камень преткновения для любого незаконченного актера. После каждой из них на душе остается какой-то неприятный осадок. И как на зло их необычайно много.

Это непосредственно касается драмы.

Другая половина — роли комедийные и характерно-комедийные. Даже в массе это материал более благодарный и интересный. Что касается отдельных ярких ролей, то для молодого актера здесь часто открываются самые заманчивые перспективы. Их жизненность подстегивает мысль и стимулирует желание работать.

В течение года мною сыграны: Репетилов и Молчалин («Горе от ума»), Аркашка и Буланов («Лес»), Робинзон («Бесприданница»), Миловзоров («Без вины виноватые»), Страфорель («Романтики»), Озрик («Гамлет»), фон Кальб («Коварство и любовь»), Кучумов («Бешеные деньги»), Остергаузен («Джентльмен»), Сиводушин («Нищие духом»), Хабенихтс («На жизненном пиру») и др. Много ведущих ролей в легкой комедии, нередко с фатоватым налетом, молодые и пожилые. Большинство из них с яркой характерностью.

Появляются роли комедийно-героические, пока один Наполеон, но зато в двух пьесах: «Мадам Сан-Жен», и «Герои первой империи».

Сравнительно небольшое количество спектаклей — 140 за год — объясняется тем, что я кончал университет и поневоле приходилось ограничивать свою сценическую работу.

Следующий зимний сезон 1904—1905 г. — Киев, дирекция Бородая, и лето — Минеральные воды. Количество спектаклей за год вырастает до почтенной цифры 256.

Благодаря киевскому сезону, число драматических и характерных ролей значительно превышает роли комедийные, хотя и последних достаточно. Таким образом, доминирующей линией в этом году следует считать линию драматическую. Пробую свои силы в таких ролях, как Шейлок, Уриэль Акоста. Далее идут: старик Ванюшин («Дети Ванюшина»), Сергей Хмарин («Весенний поток»), Иванов («Иванов»). Таких сравнительно немного. Большинство опять-таки однотипные любовнички, утомительные и скучные, как осенняя капель.

Из комедийно-характерных ролей играю впервые Хлестакова («Ревизор»), Сирано («Сирано де Бержерак»), Шабельского («Иванов»), Жоржа Дорси («Гувернер»). Продолжаю играть также свои «старые» роли в пьесах Горького и Чехова — Барона, Нила, Гаева. Работа над ролями характерными увлекает сильнее, удовлетворение от нее глубже.

В развитии вкуса и склонностей значительную роль играет, разумеется, и режиссура.

Интересный режиссер Кошеверов специализируется на постановках пьес репертуара «Художественного театра», в которых он участвовал или видел их в Москве. Я неизменно занят во всех его постановках. Специальные собеседования, желание сказать какое-то новое слово, попытки уйти от бездумного шаблона — повышают интерес к работе.

Некоторые отдельные пьесы ставят Соколовский и Галицкий. Весь проходной репертуар лежит на плечах режиссера Синицкого, а он, в силу перегруженности, не в состоянии ни заинтересовать, ни зажечь актеров. Это снижает интерес к его постановкам и к известной категории ролей, как раз преимущественно драматического плана. Копится в душе недовольство казенным подходом, беспросветностью неувлекательной работы, однообразием и убожеством изображаемых персонажей. Постепенно и незаметно нарастает реакция в пользу комедийности и характерности.

Кончается зимний сезон, наступает летний. Новые товарищи, новый репертуар. Много интересной работы с гастролерами.

В основном преобладает комедийный репертуар.

С осени 1905 года по июль 1907 года — Петербург, «Новый



Б. А. Горин-Горяйнов. 1934 г.

Бэрельеф работы скульптора К. Коноваловой



Б. А. Горин-Горяйнов в роли Караулова

„Чужой ребенок" В. Шкваркина

Рисунок И. Карпова. 1934 г.

театр»; гастроли с Яворской — Москва, провинция и заграничная поездка в Австрию и Сербию.

В течение двух лет сыграно 460 спектаклей. Количество постановок сравнительно небольшое — 36. Некоторые пьесы идут по 40—50 раз. Преобладают роли комедийно-характерные, хотя достаточно и таких, как: Арман Дюваль («Дама с камелиями»), Вронский («Анна Каренина»), Максимилиан Робеспьер («Робеспьер»), Жан Госсен («Сафо» А. Додэ), Росмер («Росмерсхольм»), Сольнес («Строитель Сольнес»), Жан («Графиня Юлия»), Меттерних («Орленок»), Свенгали («Трильби»), Принцивалле и Гвидо («Монна Ванна»), Николаев («Поединок» Куприна) и др.

Сопоставив линии комедийную и драматическую и воскресив в памяти ощущения, мною тогда владевшие, прихожу к выводу, что комедийно-характерный жанр какими-то сторонами привлекал меня сильнее, пробуждал, так сказать, более широкие творческие возможности. Роли этого плана усваивались мною с меньшей внутренней борьбой и доставляли большее удовлетворение. Сложные характерные образы законченнее формировались в воображении, яснее рисовались перед умственным взором. Не удивительно, если поле применения своих сил мне казалось шире именно в этой области. Чисто драматические роли захватывали только тогда, когда по своим художественным данным стояли выше обычного ординара и в большей или меньшей степени были созвучны моей психике. А такие случаи при спорности текущего репертуара выдавались не часто. Подавляющее большинство ролей, хотя бы «драматических любовников», вызывало чувство досады на однообразие, что в связи с ограниченностью времени на проработку и общей усталостью от шаблона нередко вынуждало прибегать к ремесленным приемам. К тому же, снисходительный взгляд на штамп со стороны режиссуры и окружающих как бы узаконял эти приемы, делал их почти неизбежными. А это было мне органически несвойственно. Отсюда неудовлетворенность работой, внутренний разброд и молчаливое признание горького тезиса Незнамова из «Без вины виноватые»: «Вам угодно считать свою игру искусством, а я считаю свою профессию ремеслом, и ремеслом довольно низкого сорта». Другое дело роли с яркой характерностью, как драматические, так и комедийные. Как-то незаметно и постепенно у меня выработалась привычка сближать их по манере подхода к ним и разграничивать только по роду переживаний. Далее, была усвоена тенденция независимо от удельного веса роли сообщать ей ту или иную характерность. Родилось это из рано возникшего отвращения к штампу и наигрышу и оказалось спасительным. Поскольку известная категория ролей не поддавалась такому

«охарактериванию», постольку у меня росло недоброжелательное отношение к ним. Такими путями в основном намечалась моя линия, как актера характерного.

Несколько слов об отношении к репертуару того времени. Было бы ошибочным и несправедливым смешивать весь репертуар, в смысле рабочего подхода к нему, в одну общую кучу. С тех пор, как я себя помню, было ли это в случайных спектаклях или в правильно организованном деле, отношение к пьесам различного художественного достоинства оказывалось различным.

Прежде всего необходимо выделить пьесы классиков как русских, так и иностранных. Отношение к ним, и со стороны предпринимателей, и со стороны исполнителей, было настолько внимательным, насколько это позволяли общие условия. Обстановочная часть нередко сильно хромала, но, например, знание ролей и общий подход к работе были всегда значительно повышенными. Исключительно бережно, любовно, даже священнодейственно, подходили к пьесам А. М. Горького и А. П. Чехова, — ко всему тому, что прошло в Московском Художественном театре. Дальше простого подражания дело шло редко, но и это уже был шаг вперед, — ломалась устарелая система работы и устанавливался бесспорный для многих новый принцип. Несмотря на подражательный характер, подчас на рабскую копировку виденного, любая такая постановка казалась более значительной, более углубленной, пробуждала в актерах чувство ответственности, толкала к повышенной работе мысли. За всем этим скоро привыкли видеть и чувствовать что-то очень важное, какое-то новое слово в развитии искусства.

Из пьес А. М. Горького за этот период не сходили с афиш «Мещане», «На дне», «Дети солнца», «Дачники» и переделки из «Фомы Гордеева». Пьесы Чехова шли все.

Пользовались популярностью и уважением пьесы таких драматургов как Вл. И. Немирович-Данченко (особенно «Цена жизни»), Ибсен, Гамсун, Метерлинк, Ростан, к которым подходили, как к известному литературному явлению. Несколько ниже расценивались очень сценические пьесы А. И. Сумбатова (Южина).

Затем следовали пьесы сезонные и пьесы однодневки, драмы и комедии (последних было больше). С этими не особенно церемонились. И наконец шли пьесы «кассовые», мелодрамы и «обстановочные» вроде «Нового мира» и «Камо грядеши». С этими уже совсем не церемонились и, как любили выражаться актеры, «шпарили их шестнадцатым номером».

Нужно заметить, что хотя актеры в массе и любили сценичные и эффектные пьесы, но в отношении их художественного уровня никогда не заблуждались и каждой из них отдавали лишь должное.

Зима 1907—1908 гг. — Одесса, дирекция Никулина. Комедийный репертуар решительно преобладает. Играю кое-что из своего старого драматического репертуара: Барона («На дне»), Жака («Графиня Юлия»); играю Меттерниха («Орленок»). Из новых ролей, кажется, только один Тузенбах («Три сестры»). Летом гастрольная поездка. Весь старый, много раз игранный репертуар, как комедийный, так и драматический. Из новых ролей — Гроссман («Король»).

Три зимних сезона — 1908—1910—1911 гг. — Москва, театр Корша. Летние сезоны — Екатеринодар, дирекция Н. Н. Синельникова, Минеральные воды, Севастополь, дирекция Никулина; гастрольные поездки.

Я «стабилизуюсь» почти исключительно, как актер характерно-комедийного плана. Много легкой английской и французской комедии. Интенсивно идут пьесы О. Уайльда: «Идеальный муж», «Веер леди Уайндермир», «Как важно быть серьезным». Вырабатывается новая техника, новые приемы выявления комического, специфические для этого жанра. Упор берется на предельную легкость и занимательность исполнения. Исключительно много внимания уделяется отделке деталей, мелочей, обыгрыванию аксессуаров. Знакомлюсь с исполнением этого жанра за границей. В то время такая работа увлекала и удовлетворяла меня. Встречала она также сочувствие и в прессе и в публике. Русской сцене в комедийном жанре прививалось то, в чем она отставала от французской, например, легкость, шутливость, актерская выдумка, насыщенность действия молчаливыми игровыми моментами. Поскольку такой этап имел место в моей сценической работе, я не вправе обойти его молчанием. В отношении накопления опыта и обострения техники этот период имел для меня серьезное значение. Многие составные части этой работы постепенно и незаметно входили в обиход и получали применение по мере надобности в ролях более серьезного плана, которые я никогда не оставлял в стороне.

Параллельно, хотя и не в одинаковой пропорции, я продолжал выступать в классических комедийных, а иногда и драматических ролях. За это время сыграны: Фигаро («Женитьба Фигаро»), Кречинский («Свадьба Кречинского»), Телятев («Бешеные деньги»), Дулебов («Таланты и поклонники»), Фамусов («Горе от ума»), Иванов («Иванов»), Любин («Провинциалка»), Балагалаев («Завтрак у предводителя»), Наполеон («Муж рока» Б. Шоу) и многое другое. Часто приходилось также повторять Хлестакова и все игранные мною раньше роли в пьесах Горького и Чехова.

С осени 1911 года я вошел в состав той труппы, в которой состою и поныне. Хотя на б. Александринскую сцену я вступил с маркой комедийного актера, однако за 27 лет переиграл не мало

ролей и сильно драматических например: Крутицкий («Не было ни гроша»), Тарелкин («Смерть Тарелкина»), Иорик («Бедный Иорик» Томайо-и-Бауса) и, наконец, Пьер Массубр («Мольба о жизни»).

В каждой из этих пьес можно отметить отдельные места, достигающие почти трагического подъема.

Многие мои роли, которые принято относить к разряду комических, я далеко не склонен рассматривать только в этой плоскости, благодаря заложенной в них глубокой внутренней драме, при внешне комическом оформлении.

Таков, например, Расплюев в «Свадьбе Кречинского».

При всем внешне-шутовском облике этого затрепанного жизнью человека, через всю роль проходят подавленные драматические переживания, сниженные до комического шутовской манерой поведения, усвоенной под давлением обстоятельств. Прием — исключительно широко использованный в мировой драматургии.

Этот домашний шут и наперсник шулера, сам шулер и забулдыга, носит в глубине души свою тяжелую драму, что роднит его со многими жуткими персонажами Достоевского, например, с Мармеладовым.

Во втором акте имеется целый ряд сцен, где раскрывается эта глубоко спрятанная драма маленького человечка.

Вспомним сцену, когда Расплюев умоляет Федора дать ему возможность убежать от полиции.

«...Ведь у меня гнездо есть; я туда ведь пищу таскаю... Малые дети. Ведь они с голоду и холоду и помрут; их, как паршивых щенят, на улицу и выгонят...»

«...Детки мои... Увижу ли я вас?.. Ваня дружок...»

При всем сознании драматизма своего положения, у него привычно-ироническое отношение к своей особе:

«...Родятся люди в счастьи, в довольстве, во всех приятностях жизни, и живут себе, могу сказать, пиршествуют. Ну народится же такой барабан, — и колотят его с ранней зари до позднего вечера...»

Его затаенная мечта, как мечта всякого голодного человека, сводится к одному:

«...Ну дайте только пообедать...»

Не может быть также прямолинейного комедийного подхода к искрометно живой, подвижной, как ртуть, роли Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше.

Известно замечание Наполеона об этой роли: «Фигаро — это уже революция в действии».

Это роль обличительная, вскрывающая социальную правду жизни, пробуждающая стремление к переустройству человеческого

общества на более разумных, на более справедливых основаниях. Здесь комизм является чисто внешним признаком, привходящим элементом, одной из форм проявления воли бунтующего человека, ширмой, за которой до поры до времени зреет в тиши классовая трагедия человечества. Смех в этой роли — смех особого рода, это смех «кусательный». Превосходную характеристику этого смеха дал А. В. Луначарский: [1]

«Пока человек слаб перед врагом, он не смеется над ним, он ненавидит его; если порою саркастическая, полная ненависти улыбка появилась на его губах, то это — смех, отравленный желчью, смех, звучащий неуверенно. Но вот пригнетенное растет и смех раздается громче, тверже. Это — смех негодующий, это ирония, кусательная сатира. В этом смехе слышен свист бича и порою раскаты грядущего грома борьбы. Так начал смеяться, еще не осушив слез на глазах, Гоголь, и так смеялся, дрожа от негодования, Салтыков».

Таким же смехом заставляет смеяться своего «веселого» Фигаро Бомарше.

. . . . . .

Настоящие мои наброски, в силу некоторых причин технического порядка, носят вынужденно отрывочный характер. Некоторые важные рабочие моменты затронуты лишь вскользь и, боюсь, освещены не всегда удовлетворительно. Все же поделиться ими, по мере разуменья, я считал своей обязанностью.

В основном готовые, более подробные высказывания по некоторым чрезвычайно актуальным в настоящее время сценическим дисциплинам не могли найти места в этой книге в силу ее ограниченного объема. Это, прежде всего, вопросы актерского исполнительского стиля, отношения актера к авторскому стилю, взаимосвязь зрительного зала и сцены, режиссерская проблема в условиях современного советского театра, проблема комического на сцене, о природе актерского «нутра» и «техники», о «подлинности» актерских переживаний на сцене, о задачах современного реализма и другие. Я надеюсь доработать эти наброски и объединить их в другой книге.

---

[1] А. В. Луначарский, Театр и революция.

Все мои высказывания, как в этой книге, так и другие, носят чисто личный характер. Я пытался заносить на бумагу мысли так, как они складывались в моей голове, не насилуя привычного мышления, пользовался, быть может, подчас произвольной терминологией, в форме, близкой мне по повседневному рабочему складу мышления. Такая форма казалась мне, почему-то, более доказательной, а главное, — своей, личной. Я всемерно далек от мысли навязывать кому-либо свои взгляды, которые, в конце-концов, могут оказаться и не совсем правильными.

Я ставил своей задачей разобраться в наиболее острых повседневных рабочих вопросах лично для самого себя и проверить правильность своих выводов через посредство других.

Что из этого получилось — не беру на себя смелости судить.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Необходимое вступление	3
Глава первая. Детство. Семья. Мой отец	6
Глава вторая. Первые увлечения театром	10
Глава третья. Я становлюсь актером.	14
Глава четвертая. Условия работы	17
Глава пятая. Поиски, колебания. Начало метода	20
Глава шестая. Амплуа	25
Глава седьмая. Штамп	28
Глава восьмая. О подражании и общем подходе к ролям	31
Глава девятая. Накопленный опыт	38
Глава десятая. Постепенное становление метода	43
Глава одиннадцатая. Уроки прошлого. Мои учителя. Гастролеры	49
Глава двенадцатая. Работа над собой. Наблюдения над жизнью	59
Глава тринадцатая. Отношение к авторскому тексту. «Поруганный»	63
Глава четырнадцатая. Работа над ролью	68
Глава пятнадцатая. Вторичная стадия работы	81
Глава шестнадцатая. Проблема образа	86
Глава семнадцатая. Координирование всех элементов сценического действия. Внешнее и внутреннее	96
Глава восемнадцатая. О сценическом внимании	101
Глава девятнадцатая. Осознание сценической среды	106
Глава двадцатая. Слово и движение. Немая игра	110
Глава двадцать первая. Обыгрывание вещей. Примеры из практики	115
Глава двадцать вторая. Актерский «фундус». Ленчицкий и Массубр	118
Глава двадцать третья. Почему я стал комедийным актером	123

Ответственный редактор Х. Ш. Шарафутдинова. Худож. и техн. ред. А. Кроленко. Худож. С. Сенатерский. Корректор Э. А. Старк. Сдано в набор 3/IV-39 г. Подписано к печати 26/VI-39 г. Зак. № 1402. Леноблгорлит № 3277. Тираж. 3200. Формат бум. 62×94 в 1/16. Бумажных листов 4 1/4. Типография имени Володарского, Ленинград. Фонтанка, 57.

~~25~~
~~2482~~ 10
20p.