

ОКТАБРЬ

ЛИТЕРАТУРНО — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

И ОБЩЕСТВЕННО — ПОЛИТИЧЕСКИЙ

ЖУРНАЛ

8

КНИГА

АВГУСТ

1959

О. КНИППЕР-ЧЕХОВА

ЧЕХОВСКИЕ РОЛИ

За свою долгую артистическую жизнь я сыграла сорок семь ролей. Со дня открытия Художественного театра, с того незабываемого вечера, когда я вместе со своими товарищами по новому делу — молодыми, в большинстве своем, как и я, начинающими артистами — вышла на сцену в трагедии Алексея Толстого «Царь Федор Иоанович», с тех пор, как я исполнила в этом спектакле царицу Ирину и до моей последней работы в «Идеальном муже» Оскара Уайльда (леди Маркби), прошло сорок восемь лет. Это большой срок, и не только хронологически.

Для артиста, полагаю я, долголетие — понятие не возрастное. Если он настоящий художник, если искусство для него в действительности, а не на показ, не декларативно превышает всего; если жизнь его в искусстве чиста, возвышенна и отрешена от житейской мелочности, пошлости, каботинства; если каждой своей работе — большой или малой роли равно — он отдается весь, увлеченно и самозабвенно, — вот тогда, только тогда на склоне своих артистических лет он сможет сказать, что «долго жил и многим наслаждался». Ибо нет наслаждения высшего, чем творчество. Творчество артиста. Правда, нет на свете ничего и более мучительного. Но, кто знает, может быть, если б, готовя роль, артист не так много мучился, меньше, ниже и мельче была б его радость завершения работы! Впрочем, какой же артист сочтет свою работу по-настоящему завершенной, даже если он играет ее много сезонов подряд, даже если его хвалят режиссура и критика?..

Даже в высшей радости завершения роли, если полагать под этим понятием выпуск премьеры и успешное в ней выступление, гнездится червь сомнения, начало новой, уже совсем другой, чем на репетиции, неудовлетворенности, появляются новые стремления, новые вопросы, уже не к режиссеру, а к самому себе. Так ли я делаю то-то и то-то? Может быть, стоит попробовать вести эти сцены так-то и так-то? А пожалуй, прав был постановщик, и действительно надо, как он говорил, когда ты с ним спорила, что-то притушить, а что-то подчеркнуть и поярче раскрасить?..

Эти мысли, сомнения, новые муки бесконечно важны и нужны потому, что именно они ведут к художественному совершенствованию роли, или, как принято говорить, к росту артиста, а значит, и к улучшению спектакля с каждым новым его представлением. Эта внутренняя, самоуглубленная, придирчивая работа артиста особенно необходима в чеховских ролях — таких живых и трепетных, что каждый раз, на каждом спектакле исполнитель обязан представлять пред зрителем новым, другим, быть может, в чем-то для самого себя неожиданным, но всегда достоверным, правдивым, настоящим.

Жизнь никогда не бывает похожа сама на себя. Только серый и скучный человек жалуется на то, что дни проходят нудной чередой. «Чем разумнее человек, тем более находит он вокруг себя интересных людей. Люди ограниченные не замечают разницы между людьми», — говорил Паскаль. На самом деле люди, как и дни, несхожи меж собой: в каждом есть свое очарование и свои горести, каждый обогащает че-

ловека, и, обогащенный жизнью, своими наблюдениями, сооственными мыслями, чувствами, воспоминаниями, человек в каждый новый день становится другим и новым, в чем-то по-новому интересным, как-то хоть на йоту по-другому думающим и поступающим. А так как чеховские герои — люди живые, то артисты, призванные воплотить их на сцене, должны всякий раз, в каждый вечер чеховского спектакля как бы рождать их заново и выходить на подмостки Машей, Ниной, Саррой, Раневской, расставив в этих образах свое «я». Всякий раз это будет то же, но и всегда новое, сегодняшнее. Только тогда мы добьемся того, что зритель будет видеть не актрису в такой-то роли, а безраздельно верить в живую, настоящую Нину Заречную или Ольгу Прозорову.

Этой иллюзии подлинности изображаемого лица надо добиваться в любой роли. Но если многие из них «стерпят» известные отклонения от правды жизни, если найдется немало и таких ролей, где красивая или яркая театральность, подменив (и порой удачно) искренность чувства, все же заставит зал поверить артистам, то чеховские роли требуют только одного: художественной правды жизни.

Жизнь героев Чехова нельзя раскрыть ничем, кроме тонкой, волнующей изменчивости человеческих чувств и настроений. Герои Чехова жизненны настолько, что, лишь умея воплотить на сцене жизнь человеческого духа, можно показать этих интеллигентных людей, их повседневный быт и их возвышенность, обыденность и порыв, горечь и радость, нежность и страсть, можно играть в «Чайке» или «Иванове»...

Пьесы Чехова необычайно просты и необычайно хрупки. Их простота — простота жизни, ясной, сложной, мучительной, хорошей, отталкивающей и привлекательной одновременно. Их хрупкость — хрупкость жизни людей, легко ранимых, чистых душой, всем сердцем стремящихся к свету; людей, при всей своей душевной тонкости чужественно противостоящих пошлости обывательского существования. И если в другой пьесе фальшивое слово, выдуманный жест, неоправданный взгляд могут «пройти» незамеченными, то в пьесах Чехова малейшая фальшь создаст ту живую интонацию, тот неверный тон, который может загубить все произведение; от одного грубого прикосновения — недостатка режиссерского вкуса, недобросовестного отношения исполнителей к решению своих сценических задач, излишне театрального оформления, отсутствия ансамбля — рухнет все здание чеховского спектакля. Вот почему работа над ним, подготовка и выступления в чеховских ролях представляются мне великой школой актерского мастерства.

По крайней мере для меня лично все было именно так. И пять ролей в пяти пьесах Чехова были для меня такой работой, которая могла б, наверное, сделать полной, насыщенной, яркой и радостной целую актерскую жизнь. Ибо вряд ли в ней важно количество, число сыгранных ролей. Существенно то, какие это были роли, как над ними работалось, что они дали тебе, актеру, и, конечно, зрителю, народу. Так вот, пять (всего пять!) чеховских ролей делали мою артистическую жизнь такой богатой, сложной, интересной, что когда сейчас я не играю, а вспоминаю их, то вижу, что

На старости я сызнава живу,
Минувшее проходит предо мною...

В «ЧАЙКЕ»

Не буду подробно рассказывать ныне широко известную историю этой пьесы Антона Павловича. То, как она была поставлена с семи репетиций на сцене петербургского Александринского театра режиссером Е. Карповым и провалилась, несмотря на то, что в спектакле участвовали выдающиеся артисты, а роль Нины Заречной играла Комиссаржевская; то, каких трудов стоило Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко упротить Чехова разрешить поставить «Чайку» в первый же сезон Художественного театра; то, с каким триумфом прошел у нас этот спектакль, утвердив славу нового театра и его кредо в искусстве, все знают.

Но если бы сейчас спросили меня: «А как вы играли Аркадину?», — я бы, наверное, ответила: «Не знаю. Не знаю, как. Вы задаете мне самый трудный для артиста вопрос». В нашем искусстве есть не только магическое «если бы», но и очень существенное «ничто», которое всегда остается за пределами слов и объяснений, мо-

гуших приподнять завесу над сложным, глубоко индивидуальным, не боюсь сказать — интимным, процессом вынашивания и рождения роли. Нужен был гений Станиславского, чтобы суметь сформулировать хотя бы основные законы этого процесса, показать его главные этапы и сделать хотя бы самые первые обобщения. Я же смогу вам поведать лишь о частностях своей работы и буду счастлива, если рассказанное хоть где-то облегчит, хоть в чем-то подскажет вам, будущим исполнителям, решение чеховских ролей, когда вам выпадет счастье дать этим, смею думать, бессмертным образам новую сценическую жизнь.

Итак, об Аркадиной.

В те дни, когда 56 лет назад¹ мы готовили первые спектакли будущего Художественного театра, в нашей маленькой, на редкость дружной молодой труппе царил атмосфера всеобщей влюбленности в Чехова, в его творчество, в «Чайку»... Я думаю, что для артиста, да еще молодого, только готовящегося вступить в манящий и пугающий «волшебный мир сцены», чрезвычайно важно личное самочувствие, мировосприятие, субъективные чувства, переполняющие его юное, отзывчивое ко всему доброму и прекрасному сердце.

Для меня, например, все это было решающим. Я была так полна любви к жизни, к нашему еще не родившемуся театру, к людям, что это, наверное, и дало силы для воплощения первой чеховской роли. Молодость, ощущение счастья даже от того, что еще так недавно представлялось чуть ли не катастрофой и крушением всех надежд (я имею в виду мое «отчисление» из школы Малого театра, когда после месяца занятий на мое место понадобилось принять «нужную» кандидатку), какое-то смутное предчувствие радости предстоящих трудов и свершений — все это окрыляло и вдохновляло на будущую работу. Она не только не страшила, а казалась желанной, какой-то необыкновенно доброй, располагающей к себе. О, какими простыми представлялись мне тогда сложнейшие сценические задачи, которые сейчас, наверное, поставили бы меня в тупик! Если б мне сказали теперь: «Сыграй Аркадину!» — ох, как я бы призадумалась!.. И не потому, что время прошло. Даже если бы можно было пренебречь возрастом, забыть о нем, а опыт бы остался, то именно он, как ни звучит это внешне парадоксально, наверное, помешал бы мне подойти к такой сложной роли, как Аркадина, легко и просто.

Да, очевидно, именно эта сложность роли требовала простого, естественного, незамысловатого подхода к ней. И, как всякая роль, она требовала любви, полной отдачи ей всех сердечных, всех интеллектуальных сил. Любви не только, не столько к Аркадиной (хотя и ее надо было не только осуждать, не только ненавидеть за негативные черты ее характера, но и любить за ее хорошие свойства и жалеть за ее слабости, понимая, что она всего-навсего человек, живая женщина — актриса, мать, любовница, сестра — и уж ей-то, конечно, «ничто человеческое не чуждо»), а ко всей пьесе, к творчеству ее автора.

Действительно, ум, сердце, мирозерцание Чехова меня поражали своей удивительной созвучностью с моими собственными мыслями и чувствами. В сущности, в этом не было ничего удивительного: сын своего века, Чехов с чуткостью человека изысканно-тонкой души, с прозорливостью гения сумел найти то общее, что было свойственно интеллигенции его времени, и если не осознать, то почувствовать ее будущее, будущее искусства и родного народа. Он не звал к этому будущему, к борьбе за него, как трибун и глашатай, но он видел дальше, больше, глубже, чем его многочисленные читатели, и, говоря с ними на таком простом и близком им языке, показывая им их жизнь без прикрас и сомнительных утешений, заставлял людей не раз над этой жизнью задуматься и в конце концов сказать: нет, так дальше продолжаться не может!

И «Чайка» говорила о том же. «Так» не должно было продолжаться ни в жизни, ни в искусстве. Рутине, скудоумию, самодовольству шла навстречу еще едва ощутившая новь, летела белоснежная чайка, стремившаяся ввысь даже тогда, когда ей прострелили крылья... И как антипод этому порыву к чистому, новому, еще неизвестному будущему противостоит в пьесе знаменитая провинциальная актриса Ирина Николаевна Аркадина.

¹ Рассказ О. Л. Книппер-Чеховой относится к 1954 году.

Подготовка первого и второго актов далась мне сравнительно легко. С юности я много выезжала и в обществе того времени не раз видела, наблюдала женщин, похожих на Аркадину: красивых, самоуверенных, в чем-то очень хороших и добрых, но в чем-то эгоистичных и злых предельно.

Кто Аркадина? Первая актриса русской провинциальной сцены — актриса, несомненно, талантливая, но при условии, что мы принимаем за критерий талантливости «искусство представления», которым она владела совершенно не только на сцене, но и в жизни.

Однако это не значит, что она всегда и во всем притворяется. Сына она любит искренне, горячо. Сорина жалеет сердечно. Посмотрите, как она умеет ходить за больными, как мягки ее руки, как осторожны прикосновения, и вы убедитесь в том, что это человек замечательной доброты. Послушайте, как мила ее речь (особенно тогда, когда ей хочется инстинктивно, не задумываясь, пленить окружающих), как хорошо она читает вслух, как расположено говорит о людях, и вы невольно скажете: какая милая!

Но... все это до тех пор, пока вы не тронули двух ее сокровищ, на страже которых она стоит, как чербер, и очеривается и готова броситься на вас, как тигрица, едва ей покажется, что кто-то хочет на эти сокровища покуситься. Сокровища эти — ее искусство и ее любовь.

На театре она не переносит ничего нового. Пьеса сына — Константина Треплева, ищущего новые формы, ненавидящего рутину, — раздражает ее и смешит. Только то, что делает на сцене она, кажется ей незбылемым и прекрасным. Вот если бы милый мальчик всю свою пьесу с ее «новыми формами» сделал в шутку, тогда, пожалуйста, я сама с удовольствием посмеюсь. Но так, всерьез, это уж извините! Позвольте, что ж это вы, молодой человек, делаете? Отрицаете веками освященные традиции? Покушаетесь на призванный театр?! Это уж слишком, этого допустить нельзя!

О, Аркадина не глупа, и она отлично понимает, что «новые формы» для нее гильотина, творческая смерть. И, как всякий по-своему даже истинно талантливый, не самовлюбленный человек, она жалка в этом «страхе смерти», в этом цеплянье за привычную «жизнь» рутинера от искусства.

Показать Аркадину — женщину милую и отвратительную, каких я видела немало, актрису штампа — было не так уж трудно. Мы сами, наш только что возникший театр были воинствующими ниспровергателями рутины, и тоска Треплева по «новым формам», зов самого Чехова к поискам этих новых форм находили в наших сердцах, да и во всей передовой художественной интеллигенции тогдашней России такой живой отклик, что на подмостки оставалось только принести то, что в действительности переполняло твой ум и твою душу. А так как пьеса Чехова сама по себе была живым олицетворением этих свежих веяний в искусстве и поисков новых форм, так как она решительно ниспровергала всю ту драматургическую бездарность, которая господствовала в те годы безвременья на отечественной сцене, то нам дышалось в «Чайке» особенно легко и свободно.

И все-таки мне многое в этой роли давалось с большим трудом. И прежде всего второе «больное место» Аркадиной — любовь. По своему тогдашнему идеализму — идеальному отношению к людям — я не могла себе представить таких запутанных, таких нечистых человеческих отношений. Мне казались дикими и нелепыми униженные мольбы женщины о сохранении любви. В этом смысле я, конечно, была вполне дочерью своей матери — талантливейшей артистической натуры, загубившей в себе художника во имя светских условностей, сохранения семьи *comme il faut*. Воспитанная с большой строгостью, «барышня из хорошего дома», которая с наступлением сумерек не могла выйти из дому без горничной, я преодолела огромные внутрисемейные препятствия, чтобы быть на сцене. И только Художественный театр с его совершенно новым артистическим, по-настоящему хорошим тоном, с его благолепной, прямо монастырской тишиной и благопристойностью закулисной жизни примирил маму и весь «наш круг» с тем, что «Олечка пошла на сцену».

Но даже когда «Чайка» была готова и на одну из генеральных репетиций я пригласила нашего «мажордома» Зинаиду Алексеевну, результат получился весьма неожиданный. Я всей душой хотела ей угодить и примирить с мыслью, что стала актрисой. Она, преданно и нежно меня любившая, вернувшись из театра, прошла прямо к

маме, встала перед ней на колени, перекрестилась и сказала: «Барыня, неужто мы для того растили Оленьку? Для чего ж мы воспитывали барышню, чтоб она у чужих мужчин руки целовала и в ногах у них валялась?!»

Все казалось таким ужасным, так было чуждо понятиям нашего дома, что, конечно, с такой «подготовкой» раскрыть любовь Аркадиной было невысказано. Я совсем не думаю, что ее исполнительница должна обладать, как теперь бы сказали, моральным обликом Аркадиной. Напротив. Я вообще считаю, что для игры в пьесах Чехова артисты должны быть людьми чистыми, людьми строгой жизни, которые не разбрасываются, не размениваются по мелочам в своем быту. Я утверждаю, что это имеет прямое отношение не к службе, а к подлинному служению искусству, и хотела бы, чтоб молодежь наша задумалась об этом хотя бы тогда, когда она берется за чеховские роли...

Но понимать Аркадину было необходимо. И в этом постижении ее женского нутра мне очень помогли и Константин Сергеевич, и Владимир Иванович, и мои товарищи по театру.

Сколько было пролито слез над тетрадкой с ролью, сколько раз я бросала ее и, обессиленная тщетными попытками найти правильную линию поведения в сцене с Тригориным, готова была бросить все, отказаться от участия в спектакле! В эти страшные минуты, когда было ясно, что ничего не получается, мои руки приходили в неистовство; я начинала двигать ими с такой поспешностью и мнимым темпераментом, что Константин Сергеевич связывал их мне полотенцем и так заставлял репетировать. Все это было страшно, но всегда и неизменно необыкновенно деликатно приходили мне на помощь и режиссура и друзья артисты.

Сколько я выслушала рассказов об аналогичных случаях в жизни, сколько похожих ситуаций нафантазировала сама, прежде чем нашла ту тональность, тот «ключ», в котором можно было сыграть всю сцену таким образом, что для нашей Зинаиды Алексеевны, например, уже не было никакой разницы меж ее любимицей Олей и актрисой Аркадиной!..

А она, эта актриса, занимала все больше и больше места в моем собственном «я». Все ясней мне становилось, что значит для нее, сорокалетней женщины, этот беллетрист Тригорин. Последний любовник, шутка сказать! Вся кровь заговорила в ней, когда возникла опасность его потери. И отсюда эта униженность, и эта лесть, и мольба, и чувственность — все, все пущено в ход, лишь бы удержать его при себе, для себя... И как ловко она с ним обращается, как обволакивает его: «Ты бог! Ты все можешь, ты самый умный, самый талантливый, самый желанный... Ты все. Только не покидай, только люби меня, меня, одну меня...» А он, этот «бог», рыхлый, безвольный, податливый. И она это знает и пользуется этим умеючи и умно (умно в данном случае по отношению к Тригорину, потому что в других случаях наверняка были другие приемы).

Ведь вначале Аркадина не видит соперницы в Нине. Даже очень с ней мила, снисходительна и покровительственна. Ах, все эти «львы и куропатки», все эти новые веяния смешны и наивны. Пусть себе поют... И пусть эта славная девочка ездит сюда мною полюбоваться... Я к этому привыкла, а она так счастлива побыть в обществе знаменитостей!..

Говоря, кстати, о Нине, мне хочется сказать, что именно эти чувства радости жизни, счастья оттого, что она хоть на часок вырвалась в эту среду интересных, необыкновенных и знаменитых людей, главные для нее в первом акте. Она молодая, здоровая русская девушка с хорошей — чистой и здоровой — душой, которая полна этим вечером, своей бешеной ездой, тем, что здесь рядом обожаемая актриса, влюбленный юноша, известный писатель, что жизнь, одним словом, прекрасна и может быть еще прекрасней...

Вот это настроение — главное для юной Нины, а не ее монолог о львах и куропатках. Голос. Молодой, свежий, чистый голос не профессиональной актрисы, а очень волнующейся, начинающей любительницы. А когда я слушала по радио актрису Капустину из новосибирского театра «Красный факел» в роли Нины Заречной, я не понимала, почему у нас ее так хвалили. Я не услышала этого молодого голоса, не уловила непосредственности девушки, не привыкшей к сцене. Услышала я ак-

трису на «первые роли», с хорошо отработанной театральной дикцией и не поверила в Нину...

И подумала я о том, что очень уж самоуверенны наши молодые актрисы, особенно исполнительницы «первых ролей»; очень уж они уверены в том, что делают все правильно, только так, как надо. А проистекает эта самонадеянность, наверное, оттого, что теперь нет традиции отвода исполнителя от роли, даже если она сделана (но не блестяще), даже если артист прославлен... Но, господи боже мой, может же и у артиста семи пядей во лбу выйти незадача с очередной работой! Так чего ж бояться режиссеру отвести его от этой работы даже в последнюю минуту?! Снял же меня Станиславский с роли Клары в «Страхе» Афиногенова после генеральной репетиции! Снял зрелую актрису, смею думать, с опытом и именем, снял решительно, и хотя я поплакала, конечно, а понимала, что он был прав, сказав мне: «Голубушка, не обижайся ты, пожалуйста, но только никогда не суйся в политические роли». Воображаю, что было бы сейчас в подобном случае, и не со зрелой, а с молодой, но признанной (ох, уж это мне признание до времени!) актрисой. Жалобы и стоны разносились бы, наверное, по всему театру. А зря... Не помогают, а мешают они искусству и созданию чеховских ролей в частности и особенности, ибо чеховские роли требуют такой взыскательности и самокритичности, как редко еще какие-нибудь другие роли в других, менее жизненных, правдивых и трепетных пьесах.

Возвращаясь к Аркадиной, вспоминаю еще, как я вырабатывала свое отношение к сыну, к Константину Треплеву. Интеллигент до мозга костей, нервный, волнующийся, болезненно-самолюбивый человек со своим особым миром, чуждым и далеким для самого близкого человека — матери. Его темперамент запрятан так глубоко, что этого порывистого юношу можно принять за человека флегматичного и безвольного. Но если такое впечатление о нем и сложится, то только у людей поверхностных. Безвольный человек не станет художником. Оттого, что темперамент Константина не внешний, не жилистый и напряженный, а внутренний, слитный с его духовным недомоганием, рожденный сознанием, что никто его не понимает, раскрытие Треплева и контакт с ним на сцене особенно сложны.

Он обожает мать, Аркадина обожает сына, а понимания нет.

Он не понимает ее житейских слабостей, она — его сложной, мятущейся души. В этом зерно их взаимоотношений, зерно, прорастающее то злобной отчужденностью и резкими столкновениями, то любовным вниманием, попыткой понять и простить...

Но и тут, даже в состоянии самого заботливого сочувствия сыну, Аркадина остается верна себе, и такое ее отталкивающее качество, как скупость, оказывается сильнее умиленности и размягченного желания, чтоб Косте было хорошо. Вспомните ее разговор с Соринным в третьем действии и гениально разработанную Станиславским партитуру этой сцены.

АРКАДИНА. Горе мне с ним! (В раздумье.) Поступить бы ему на службу, что ли... № 5.

СОРИН (нахвистывает, потом нерешительно). Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески, и все. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто... (Смеется.) № 1. Да и погулять малому не мешало бы... Поехать за границу, что ли... Это ведь недорого стоит.

АРКАДИНА. Все-таки... № 2. Пожалуй, на костюм я еще могу, но чтобы за границу... № 3. Нет, в настоящее время и на костюм — не могу. (Решительно.) № 4. Нет у меня денег!

Сорин смеется.

АРКАДИНА. № 5. Нет! № 6.

№ 5. Опять пауза (секунд 10). Аркадина ест и стучит посудой. Сорин нерешительно встает (подбирается к деньгам Аркадиной), перекладывает сумку Аркадиной со стула на стол и садится рядом с ней, на тот стул, где лежала сумка (или где раньше сидел Тригорин). Наклоняется к Аркадиной и говорит тактично.

№ 1. Смеется, чтобы смягчить свою просьбу. Аркадина, слушая его, перестала есть и нахмурилась.

№ 2. Пауза. Аркадина задумалась и играет ножом.

№ 3. Пауза. Аркадина перестала есть. Задумчиво смотрит на одну точку, медленно качая головой. Потом сразу, как бы проснувшись, говорит: «Нет».

№ 4. Быстро наливает рюмку и глотает.

№ 5. Аркадина начинает энергично есть. Сорин хохочет и встает.

№ 6. Аркадина решительно и сердито: «Нет».

Но даже такая скрупулезно точная разработка мизансцены была бессильна решить этот диалог правильно, то есть без нажима, без излишнего подчеркивания скупости Аркадиной, которая и так ясна и тем яснее и сквернее, чем обычной, привычной, обыденной будет она говорить на тему о деньгах. Ведь для нее эта тема, этот разговор не вновь. Ей часто надоедают с подобными просьбами. Но ей, богатой актрисе, нельзя помогать никому (даже любимым, родным!), потому что это подорвет ее благосостояние, отразится на ее гардеробе и, боже упаси, на внешности... Нет, нет, страшной ничего не придумаешь, нельзя этого делать ни в коем случае!

Тогда, во времена подготовки «Чайки», так как я еще ничего не умела делать по-настоящему, я наигрывала скупость Аркадиной, и получалось неубедительно, грубо, плохо. Потом постепенно это прошло. Я поняла, что она отводит разговор о поездке сына, о его костюме между прочим, спокойно и с удовольствием завтракая, так, как она уже десятки раз этот разговор отводила, с той же простотой, с какой в конце третьего акта она дает прислуге на чай и дважды повторяет о «рубле на троих».

Так, шаг за шагом, за штрихом штрих формировался образ Аркадиной, которую я буду помнить всегда потому, что эта роль была в числе первых в первом сезоне Художественного театра, и потому, что эта роль чеховская.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА СЕРЕБРЯКОВА

Не могу назвать эту роль центральной в следующей пьесе Чехова на сцене МХТа, «Дядя Ваня», и потому, что в его произведениях для театра, как и в жизни, вообще нет «главных» и «второстепенных» персонажей, и потому, что сама Елена говорит о себе: «...я... эпизодическое лицо».

Но сколько подстерегало меня подводных камней, пока я не поняла кто и что Елена, и почему она поступает так, а не иначе!

Во-первых, Елена Андреевна — интеллигентка. Этим объясняется многое. По крайней мере для меня это объясняло и развитие романа с Астровым, и незавершенность его... Не в том только дело, что Елена Андреевна по-интеллигентски нерешительна. И это, конечно. Но и еще: интеллигентность духа, рассудочность и, может быть, какая-то глубоко внутренняя чистота, которую она, может, сама и не осознает или даже подсмеивается над нею, сама над собой иронизирует, а все-таки чистота эта есть, и живет в ней, и не пускает кинуться, как в омут головой, в эту любовь.

И когда поняла она (а поняла она это очень скоро, потому что вообще привыкла все анализировать и все понимать, как человек, живущий главным образом «головной жизнью»), что заговорило сердце, она внутренне будто приостановилась, чтобы передохнуть и прийти в себя на этом опасном перепутье; словно подняла руку и прикрыла глаза, чтоб, не отвлекаясь внешними впечатлениями, поглубже заглянуть в свою душу, чтоб честно самой себе ответить на вопрос о том, что наполняет ее сердце. «Что же это такое со мной происходит? Неужто увлеклась? Нет, нет, не надо этого, не надо!» — говорит себе Елена. А сказав себе «не надо», соответственно и поступает на всем протяжении пьесы и если и допускает отклонения от принятого решения, то очень незначительные или, во всяком случае, не решающие.

Во-вторых, Елена умная. Она умеет замечательно говорить, с воодушевлением и верой, и потому слова ее весомы, значительны, правдивы. Она действительно все понимает: и то, что «талантливый человек в России не может быть чистеньким»; и то, что «мир погибает... от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрызг»; и то, что сама она «нудная» и «если вдуматься, то... очень, очень несчастна!».

Трудно, безмерно трудно сыграть такую вот умную, интеллигентную, несчастную живую женщину, которой хочется музыки, любви, жизни, а ей не дается ни то, ни другое, ни третье. И если б непременно надо было ответить на вопрос, почему мне так трудно далась Елена, то еще до того, как ответить на него, следовало вопрос поставить шире: а почему так трудно играть Чехова? Да потому, что в его пьесах нельзя играть, а надо жить всеми фибрами души, всеми порами, мыслями, взглядами, движениями — не знаю уж, чем там еще можно жить — сердцем, умом, всем телом, наверное. И играть не роль, а пьесу... А пьеса-то и есть кусок жизни!

Бот тут и есть главное затруднение. Его можно преодолеть не сразу, медленно собирая какие-то частные истины, чтобы потом слить их в одну большую правду образа. Иногда эта истина — крошечная деталь, иногда — какое-то небольшое обобщение, из которого можно исходить при решении уже не одного куска роли, а целой сцены или даже акта.

Так, в Елене, например, поняв, что ее надо играть очень скромно, без каких бы то ни было эффектов даже в самые «эффектные моменты», я смогла найти выход из неловкого положения, когда Войницкий входит и видит Астрова, целующего Елену. «В сильном смущении отходит к окну», — сказано в авторской ремарке. Но «сильное смущение» можно сыграть по-разному: издать какое-нибудь междометие, сделать какой-то бросающийся в глаза жест, резко повернуться и почти отпрыгнуть от Астрова, со страхом, или ненавистью, или сознанием несуществующей вины посмотреть на дядю Ваню... А можно и так: просто отвернуть от него голову. После бесчисленных проб я выбрала именно такую «совсем незаметную» игру, которая и воспринималась как не игра, а естественное поведение воспитанной, сдержанной, но действительно очень смущенной женщины.

Так отбирались и отрабатывались детали. Решение же целого складывалось из «мелочей» и главным образом из отношений Елены Андреевны с окружающими.

Она вышла замуж за профессора Серебрякова по любви. Да, да, по любви, по влечению ума и сердца. Именно: ума и сердца. Но все-таки то была любовь, которая тогда, когда она появилась, казалась ей настоящей. Сейчас этому трудно поверить потому, что теперь Серебрякова с первого момента его появления на сцене показывают самодовольным, неумным человеком, старым брюзгой. И, конечно, когда зритель, тем более зрительница, видит эдакий допотопный персонаж, слышит его скрипучий голос, он никак не может понять, как эта прекрасная Елена польстилась на такое...

А она польстилась вовсе не на то, что именуется Серебряковым на театре сегодня. Перед ней был знаменитый, блестящий ученый, представительный, привлекательный мужчина, с превосходными манерами и сочным, бархатым голосом.

Его любила слушать молодежь, студенты ходили за ним толпами, на его лекции приезжали и не учившиеся в университете люди. И никто из них не догадывался, что мысли у него не свои, а взятые напрокат из чужих книг и разговоров, что душа его пуста, а характер дурен. Для того чтобы обнаружить все это, с ним надо было пуд соли съесть, и именно бедной Елене суждено было понять, как горек вкус соли, когда ее слишком много...

Вот в чем оказался корень зла для моей героини. Жестокое разочарование в любимом муже, обманутые надежды искреннего чувства делали ее несчастной. И, может быть, именно потому, что Серебряков только казался талантом, она много размышляла о природе талантливости и безошибочно угадала не кажущийся, а подлинный талант в Астрове и так вдохновенно рассказала о нем Соне.

К ней она относится в обычном, житейском смысле слова очень хорошо и сердечно. Но Елена чувствует отчужденность Сони, то, что для нее она все-таки мачеха. Поэтому так важны их объяснение во втором акте и слова Елены: «Софи! До каких пор вы будете дуться на меня? Друг другу мы не сделали никакого зла. Зачем же нам быть врагами? Полноте!..», — с которых начинает плавиться лед в их отношениях и раскрываются сердца, возникает дружба и появляется невысказанное рыцарское решение Елены поговорить с Астровым о Соне, о том, что лучшей жены ему и не надо.

«О, как я понимаю эту девочку! Когда кругом не люди, а какие-то серые пятна; когда вокруг пошлость, едят, пьют, спят, и этим исчерпывается жизнь; и только он — доктор Астров иногда появляется здесь — точно ясный месяц восходит среди потемок... И ему бы так хороша была такая жена, как Соня! Некрасива? Что ж поделаешь! Зато чиста, добра, самоотверженна — вот что надо ему объяснить. И он должен, должен понять! При его уме, таланте, обаянии... Ну как не поддаться обаянию этого человека и впрямь, как русалке, броситься в омут! Нет, нет, что это я такое говорю? Нельзя этого! Я труслива, застенчива, меня замучит совесть... О господи, только бы уехать от вас ото всех, не видеть ваших лиц, не догадываться, зачем он начал ездить сюда каждый день, не думать об этом мнящем омуте! Вот опять я о нем подумала,

опять виновата перед Соней так, что готова пасть перед ней на колени и молить о прощении... Скорей, скорей поговорить с ним о Соне, о ней одной — таков мой долг».

Таков примерно внутренний монолог Елены Андреевны во втором акте перед разговором с Астровым в третьем действии. Приход Астрова как бы прерывает этот внутренний монолог Елены. Она полна своими мыслями, сознанием долга, диктующим ей разговор о Соне. Она честно начинает его и по-настоящему хочет Соне добра. Но неизбежно (неизбежно потому, что она живой человек, а тут разгорелся яркий и жаркий огонь в ее сердце. Но ведь она вышла замуж! Вышла! И теперь из-за этого не дает себе ходу. А омут манит... Но, начиная разговор, она еще не представляет себе, в какую сеть лезет, и запутывается сама) разговор с Астровым затягивает Елену, и все чуть-чуть не получается по известной поговорке: «Нюготок увяз — всей птичке пропасть». Но птичка не пропадет: Елена верна себе. Верна даже тогда, когда кажется, что она совсем не может собой владеть и вся полна вдруг вспыхнувшей мечтой: о, право, как бы хорошо и весело было съездить в лесничество!.. И, кажется, поговори с ней Астров еще немного, и она б не устояла. Но это только кажется: интеллигентка же!.. Разум взял верх: нельзя этого, этого нельзя!

И когда все соблазны уже пережиты ею, когда она берет себя в руки и в душе снова все идет по негнгибаемым внутренним рельсам, — вот тогда, в самом конце, она сама обнимает Астрова, но так, что знает: за этим объятием уже ничего, ничего не будет...

Да, невеселая она была в жизни, эта Елена Андреевна Серебрякова, и трудно было ее расшевелить, согреть ее русалочью кровь, победить ее лень, ее разумность. И уж, конечно, не Ивану Петровичу Войничкому было сие под силу.

Нет, не отзывается Елена на любовь дяди Вани. Надоел он ей со своей любовью. Он боготворит, обожает, готов встать на колени и молиться на нее, лишь бы поцеловать ее руку, вдохнуть аромат ее духов, заглянуть в ее глаза... Любовь дяди Вани — это скорей лирический вскрик, чем сильное мужское чувство, которое может захватить женщину, как любовь Астрова, например...

Опять Астрова! Роль его в жизни Елены была действительно значительна, во всяком случае, в той мере, в какой вообще кто-нибудь мог играть большую роль в этой нудной и неудавшейся жизни прелестной, умной и очень несчастной женщины.

МАША

«...Процесс создания «Трех сестер» известен нам очень и очень мало. История этой, счетом четвертой чеховской драмы совсем не обследованная, даже меньше, чем история трех старших ее сестер. Есть одно... указание, что у сестер Прозоровых были реальные оригиналы — три сестры Менгалевы, что старшая, как Ольга в драме, была начальницей гимназии. Жили эти три сестры в Воскресенске, неподалеку от Москвы. И даже могут показать любопытному туристу большой каменный белый дом сестер... Но этим исчерпываются все сведения, и никаких нет материалов для сличения и распределения элементов *Dichtung und Wahrheit*, для выяснения, как претворилась и что из своего содержания сохранила «натура».

Трудно подыскать ответ и на вопрос, почему, под какими жизненными впечатлениями новая драма оказалась «военною», перенесено ее действие в среду нашего офицерства. Можно только уверенно сказать, что Чехов был на тысячу верст от мысли о карикатуре на офицерство, от обличений «военщины». Он и раньше, например, в одном из лучших, тончайших своих рассказов, в «Поцелуе», нарисовал несколько офицерских портретов с акварельной нежностью и тонкостью. Такими же писал военных и в своей новой пьесе. И когда Художественный театр стал готовить «Трех сестер», Чехов, приехавший к тому времени в Москву, очень хлопотал, чтобы «из военных не делали обычных театральных шаркунов с дребезжащими шпорами, а играли бы простых, милых и хороших людей, без всяких театральнo-военных выправок, поднятий плеч, грубостей и т. д.».

«Этого же нет, — убеждал он горячо, — военные же изменились, они же стали культурнее, многие же из них уже начинают понимать, что в мирное время они должны приносить с собою культуру в отдаленные медвежьи углы».

Так рассказывал об истории «Трех сестер» замечательный критик, верный друг Художественного театра и его летописец Николай Эфрос.

Я думаю, что слова Антона Павловича о культурной миссии интеллигентного русского офицерства, вносившего свежую струю в тихие, заболоченные заводы «расейской» провинции, во многом раскрывают смысл взаимоотношений лиц, действующих в «Трех сестрах». В самом деле, насколько живей мысль в среде военных, изображенных в этой пьесе, насколько благородней их порывы, глубже чувства, смелей мечты, чем у Кулыгина, Наташи, даже Андрея!.. Пусть вера в то, что «через двести — триста лет жизнь будет невообразимо прекрасной», еще бесплотна, как мечта, но она высказывается светло и смело, и зовет за собой, и отрешает от вседневной пошлости, и как бы приподнимает тебя над бескрылым и бессмысленным существованием.

Эта светлая вера подполковника Вершинина проникала в сердце Маши, становилась любовью, заполняла ее всю до краев и выплескивалась наружу в знаменитом «Мне хочется каяться, милые сестры...».

Благодарна вовек Константину Сергеевичу Станиславскому за то, что он, Вершинин, дал возможность мне, Маше, пережить такое чувство любви, какое бывает лишь в произведении большого и возвышенного искусства, такого сильного и настоящего, что зритель принимает его за подлинную жизнь.

Нынче Машу и Вершинина показывают на сцене как любовников. Их чудесный дуэт в третьем действии, во время пожара, и вызывавшее столько толков и «перекосмысливаний» «трам-там-там...» теперь идет с каким-то очень уж чувственным подтекстом; Маша необычайно серьезна, будто вот теперь-то она на все и решилась и сейчас здесь это «все» начнется... Мы трактовали все это совсем иначе. Для Маши Вершинин не любовник. То есть, может быть, и он. Но не в этом дело. Он свет. Он радость. Такая радость, которую ничем не утолишь. Когда чувство так долго прячется, когда оно зреет подспудно, когда до последней возможности удерживается внутри, то наступает такой миг, в который плотина прорывается, чувство затопляет все и летит стремительно, летит в неведомую даль, и плещет, и играет на солнце, как река в половодье... Мне казалось, что вот сейчас Маша и Вершинин обнимутся и пойдут так, обнявшись, по городу, начнут, как дети, бегать до холодного пота, никого не видя, ни на что не глядя, не уставая и не останавливаясь. Мне казалось, что любовь такой чистоты и такого накала должна заставить всех окружающих поклониться ей земным поклоном, признав ее величие и неодолимую естественность.

И, как знать, не потому ли так терпим к этой любви даже муж Маши, что он, будучи, конечно, «самым добрым», кроме того, подсознательно понимает: чувство это так высоко, что если и поднять на него руку, все равно не дотянешься!.. И не потому ли чистые и нравственные сестры Маши, все близкие им по духу люди так упорно «ничего не замечают», что они безмолвно восхищены и покорены рождением такой огромной, всепоглощающей любви?

Она была несчастна, эта любовь. Но она была светом и радостью, и в одном этом ее оправдание. Она не проявлялась в бурных страстях, была тонка, чаще всего притушена и немногословна. Какие же тут нужны были слова, коли самый воздух был проникнут любовью, когда все было ясно и без слов? Вот откуда пришло «трам-там-там». Оно не объяснение в любви, не зов ее, «настойчивый и властный». Это шутка, легкая шутка. Говорить нечего. Все уже сказано, никаких слов не надо. Тогда давайте выдумаем что-нибудь вместо слов. И выдумывают.

Когда на первом чтении пьесы автора спросили про дуэт Вершинина и Маши «трам-там-там», Чехов ответил, пожимая плечами: «Да ничего особенного. Так, шутка», — а мне из Ниццы писал (20 января 1901 года), что «произносить слова эти надо легко, с усмешкой», проговорила «трам-там» и засмеялась, но не громко, а так, чуть-чуть...»

Вот это чеховское «чуть-чуть» очень характерно для всех его пьес, для всех его героев. И для Маши, конечно. Все должно быть нарисовано очень тонко, акварельно, легким касанием кисти. Даже во втором трагическом и скорбном дуэте Маши с Вершининым — в прощании последнего акта — все должно было идти не на резких аккордах *forte*, столь привычных в трагедии, а на сдержанных, на приглушенных нотах. И опять не могу не вспомнить, как Эфрос описывал прощание, особенно Станиславского-Вершинина.

«Ведь сам Вершинин Станиславского был тут такой сдержанный, наружно даже как будто спокойный, слезы были в наших, но не в его глазах... Слезы людей стали тихими, незримыми и почти духовными,— вспоминались слова Метерлинка.— Этими-то «почти духовными» слезами, которых не видно, но которые сильнее всяких зримых слез, плачет изобразитель Вершинина. Потому-то живут в нем все вершининские чувства и звучит вся скорбная мука души, от дорогого отрываемой. Зритель отвечает мукой, самой подлинной. Но в ней и сладость, радость художества, восторг искусства. Ради таких минут, ради такой радости и живет театр. Всегда будет жить для них, во их имя, как бы его ни ломали в угоду тех или иных формул... на какие бы ни гнали окольные дороги. Театр или совсем сломится, станет ненужностью в общественном и художественном обиходе, или непременно пребудет на своем прямом пути...»

А Маша... Что ж Маша? Она приходит на это свидание, сломленная сознанием, что оно последнее, что не удалась жизнь, что впереди длинный ряд хмурых дней бок о бок «с самым добрым, но не самым умным», не милым, ограниченным, благопристойным супругом... У нее еще одно слово, обращенное к Вершинину: «Прощай...» Страшное слово, в котором заложена обреченность, покорность неизбежному, необратимое и просветленное *For ever* Байрона: «Прощай, прощай... И если навсегда, то навсегда прощай!»

Одно слово... Пусть представит себе молодая актриса, которой будет поручена роль Маши, каково было мне, как это трудно и как ответственно провести целую, большую по смыслу сцену, имея в тексте всего одно слово! За ним целая пережитая жизнь со всеми ее сложностями и противоречиями, порывами и непоследовательностями, срывами и мечтаниями... Они еще трепещут в ней даже теперь, когда все кончается, когда жизнь, любовь уходят, как песок меж пальцев, когда Маша еще так «полна жажды жизни и злобы на жизнь», как писал о ней один современный критик.

Жизнь скупа. Как скряга, она дарит сердце счастьем «урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей...» А жить хочется, и знаешь, что жизнь может быть прекрасной, и веришь в это, несмотря ни на что! И вот эту веру, эту «жажду жизни» должны излучать глаза Маши, этим должна быть полна она даже тогда, когда ее печальный взор следит за полетом журавлей, стремящихся в неведомую высь и даль — подальше от будней этих обывателей и тоскующих, опускающихся интеллигентов...

Трудно, ох, как трудно при этой застойной, тусклой, засасывающей жизни сохранить веру и стремление к лучшему. Но оно есть, это стремление, и не почувствовать, затушевать, не донести его до зрительного зала — значит обеднить эту дивную, благоуханную и светлую (светлую вопреки мраку окружающего бытия) роль...

Маша очень своеобразна; она отлична от сестер не только потому, что каждая из трех наделена автором индивидуальными чертами, благодаря которым мы верим в них, как в живых и близких нам знакомых. В трех сестрах много и чисто семейного сходства: духовная чистота, деликатность, чуткость, любовь друг к другу — это делает их еще более живыми, внушающими веру в то, что есть на свете такие милые и хорошие люди — Прозоровы. И есть вторая из сестер, похожая и непохожая на Ольгу и Ирину, которой говорят: «Ты, Маша, глупая», — а она, пожалуй, умнее всех; это не выражено глубокомысленными тирадами, да и нет в них необходимости. Это выражено тем, что Маша все понимает, многое, может быть, чисто женским чутьем, многое видит глубже, чувствует сильнее, чем другие.

И в ней так много внутреннего изящества, что ей и черта помянуть и свистеть можно. Одна это делает, и будет грубо, может быть, даже не только грубо, но и глупо, а Маша засвистит, и только почувствуется скверное настроение, злость на дурацкую, незадавшуюся жизнь человека, который много страдал и страдает... Кто-нибудь скажет: «Городите черт знает что...» — и получится неучтивость, неумение держать себя в обществе. А скажет Маша, и это будет шокировать только Наташу-мещанку, которая корчит из себя гранд-даму. Все дело в том, чтобы на сцене была Маша, а не лицедейка, которая притворяется ею. Чтобы была молодая и красивая женщина, страдающая в окружающей среде, но для которой не страдания, не показная, как вызов той самой среде, грубость существенны, а то, что в ней есть порыв к свету и счастью, что в ней бьется мысль о том, что нельзя так жить и не знать, для чего журавли летят, для

чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава...

Мало, очень мало слов у Маши. А образ большой. И мне надо было самым молчанием, своим отношением к окружающим (один меня бесит, другой вызывает симпатию, третьего я жалею, к четвертому равнодушна и т. д., и т. п.) и тем небольшим текстом, который был в моем распоряжении, этот большой образ создать во что бы то ни стало. Мало было знать роль. Говорить на сцене слова — ничто, пустышка. Надо думать на сцене, жить в образе, забыть о себе и знать не себя, а Машу, только Машу.

Я приходила на репетиции и употребляла их главным образом на то, чтобы отсеять, убирать все лишнее, выкидывать всю фальшь, и постепенно «собирался» образ выразительный тем более, чем скупер были краски и приемы игры.

Я приходила в театр, отрешившись от всех «мелочей жизни», оставляя за порогом всю дребедень повседневноности, и минимум за два часа до спектакля, будто выключала телефон, «отключалась» от всей внешней жизни и жила только в образе, только моим любимым образом Маши, кристально чистым, глубоким, полным веры в грядущее обновление бытия, в наступление жизни лучшей, красивой, достойной.

РАНЕВСКАЯ

Но если в «Трех сестрах» эта вожделенная новая жизнь представлялась грезой о том, что будет «через двести — триста лет», то в «Вишневом саде» чувствуется ожидание обновления скорого желанного и радостного для молодого и крейнущего, приводящего в смятение и растерянность тех, кто не слышит, не понимает зова новой жизни, не верит в то, что скоро вырастет «новый сад»...

Поколение Раневской и Гаева не могло, не хотело расстаться с поэтичным, цветущим, но уже не плодоносящим, старым вишневым садом, и этот символ был настолько тогда, на заре двадцатого века, современен, так он нас волновал близостью настроениям и думам всякого русского интеллигента, столько было в этой вещи тонкого и покоряющего реализма, что новой пьесой Антона Павловича был захвачен и театр и зритель.

«Вишневый сад» — предчувствие великим драматургом грозы первой русской революции. Конечно, вряд ли кто-нибудь из нас — авторов и участников спектакля, — выпуска премьеру в январе 1904 года, сознательно предвидел революционные события именно следующего, 1905 года. Но как всякое произведение искусства большого правды и широкого дыхания, оно объективно, независимо от воли его создателей отражало то, что носилось в воздухе, то, чем горело современное общество, то, на что оно надеялось, чего ждало, иногда, быть может, с опаской, но с большой жаждой новизны и прогресса.

«Ясно и несомненно было одно, — правильно отмечал Елпатьевский, рассказывая о Чехове последних лет, — что Антон Павлович ждал новой, светлой и счастливой жизни не через 200—300 лет, а гораздо раньше, скоро и даже очень скоро, что он звал это будущее и был уверен, что вот завтра, послезавтра случится нечто, что сразу прогонит печаль и скуку русской жизни...»

Улыбаюсь, вспоминая сейчас, как Антон Павлович писал мне, что в новой пьесе буду я играть... дурочку: речь шла о Варе в «Вишневом саде». Почему-то не видел и не представлял он меня в Раневской. А Немирович-Данченко, думая над распределением ролей, сразу решил по-другому, хотя и любил повторять мне: «Вы — лошадка темная... Поставишь, а никогда не знаешь, что из этого выйдет, куда вы ускачете...»

И действительно, никогда я не знала, куда приведет меня работа над ролью. Может быть, поэтому так труден для меня даже такой — несистематизированный, разбросанный, «импрессионистический» — рассказ об этой работе. Но «вперед, вперед, моя история!», буду уж, как умею, продолжать о Раневской.

Очень, очень трудна мне была эта роль. В театре говорили: «Посмотрите, Ольга Леонардовна в «Вишневом саде» ничего не делает, а говорит, что ей трудно. Да она ж совсем не играет, будто она не на сцене, а у себя дома!» А у меня, может, каждый вечер перед выходом сердце в левую пятку уходило: господи, сыграю ли, сумею ли

осуществить то, что и было самым трудным, — быть «как дома», жить Раневской так, чтобы зал вместе со мною жил ее судьбой?

Горька была эта судьба, что и говорить! Выросла Любовь Андреевна в богатстве и холе. «Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка», — говорит ей при встрече Варя, и в этом «белая и фиолетовая» вся характеристика барства, довольства, вкуса, с детства окружавших хозяйку вишневого сада. Потом было замужество, неудачное, конечно, как это излишне часто случалось на Руси. Можно себе представить, каков был образ жизни ее мужа, если умер он от... шампанского. Ведь это подумать только, как же он пил! Наверно, не раз голову разбивал о зеркала...

Ужасное несчастье — утонул единственный сын — и неодолимое желание уехать скорее от этой реки, от кошмарных воспоминаний... Потом еще было страшное несчастье: увлечение немолодой уже женщины, увлечение человеком мелким, недостойным и все-таки пылко любимым... Все это вынесла Любовь Андреевна Раневская, вынесла, но измучилась до предела и рада была уйти от неверного возлюбленного, приехать из далекого Парижа под родной кров, чтобы здесь, под сенью родового сада, возле своей девочки, найти наконец душевный мир и покой.

Но и впрямь, видно, «не так живи, как хочется»... Раневская плачет от радости, видя своих и все свое, с детства дорогое и милое, но не успевает проглянуть улыбка на ее усталом лице, не успевает проясниться чело, как снова набегают на него черные тучи, снова увлажняются некогда прекрасные глаза. Жизнь, к которой она стремилась всем своим измученным и обманутым сердцем, тихая и безоблачная жизнь безвозвратно ушедшей юности, оказывается, рассыпается на глазах. О, как долго, как бесконечно долго ее здесь не было; все стало неустойчиво, в трещинах, которые становятся все шире и шире, и нет силы не то что их склеить, но даже сделать вид, что их не замечаешь. И Раневская растерялась, усилилась ее рассеянность — она стала терять деньги, платки, и, что хуже всего, какую-то необходимую житейскую устойчивость, как человек, у которого внезапно ослабли все мускулы.

Еще она может иногда подтянуться, еще помогает ей привычка к элегантности, постоянно она прихорашивается, как будто красивая птица то и дело принимается чистить свои перышки, но эта внешняя форма поведения никого, ни даже саму Любовь Андреевну, не может обмануть. Как на лезвии ножа, где-то на самом краю души у нее встречаются смех и слезы, и слезы (пусть «невидимые миру») прорываются чаще, чем смех... Она страшно взвинчена: ей легко и заплакать и засмеяться, — и она, любящая всех окружающих, так нежно любимая всеми близкими, чувствует себя бесконечно одинокой и не столько умом, сколько каким-то шестым чувством понимает неизбежность этого одиночества.

В этом и состоит трагичность жизни для Раневской, это и было трудней всего выразить. Раскрыть трагедию не пафосом высокого стиля, а какими-то мелкими, бытовыми подробностями и деталями, едва заметными штрихами показать это взаимопроникновение смеха и слез безмерно сложно. Об этой сложности должна знать молодая актриса, подступая к чеховской роли, заранее, с тем, чтобы кропотливо, шаг за шагом, не теряя мужественной веры в свои силы, преодолеть затруднения в мучительном и радостном процессе становления образа.

Он складывается из множества компонентов. Главный среди них — отчетливое представление места данного образа в пьесе, о его связях и столкновениях с другими персонажами, о том, что представляет из себя каждый из них, как таковой и по отношению к моей героине.

Вот, например, Гаев. Его можно играть по-разному и даже так: глядите, мол, все, какой дурак, какой пошляк и чудака, даже со шкафом разговаривает, делает какие-то совершенно бессмысленные вещи... А можно играть и так, как Станиславский: милейший человек — мягкий, глубоко порядочный, беспомощный, который дожил до седых волос, а остался младенцем.

Никогда мне не забыть Константина Сергеевича в этой роли, его милое, искреннее, совершенно детское лицо, которое так гармонировало с верой в то, что еще не все потеряно, что еще все может устроиться: Аню отправят к богатой бабушке, та непременно даст денег, вишневый сад не продадут; и все мы выйдем из неожиданного, непривычно трудного положения. И когда Станиславский-Гаев начинал свое «Доро-

гой, многоуважаемый шкаф!», все понимали, что это не пошлое или неумное чудачество, а естественный выход одолевających его чувств и сомнений.

Надо понять человека: только что он встретил свою сестру, с которой долго не виделся. Он и сконфужен несколько ее видом (эти подкрашенные губы и рыжеватые волосы для вполне приличной женщины здесь, в России, где респектабельность исключает такую французскую косметику, выглядят непривычно и вызывающе) и понимает, как ей тяжело, какую ужасную жизнь она прожила, как груб ее любовник, обирающий и обманывающий ее... И, главное, любит Гаев свою сестру, привязан к ней очень, жалеет ее... А слов для выражения всего этого нет, да и не нужно человеку деликатному корить, или увещевать, или учить свою сестру. Она сестра, он ее любит, что бы там ни было, а то ему тяжело и обидно за нее сейчас, то, что он взволнован долгожданной встречей, рад ей, страшится за будущее — вот все это вместе: сконфуженность, волнение, страх — маскируется шутливой и торжественной речью к фамильному шкафу.

И опять, как у Прозоровых в «Трех сестрах», так и в «Вишневом саде» у Гаева и Раневской немало черт семейного сходства. И прежде всего ласковое, доброе отношение к людям. Я думаю, что сыграть доброжелательность нельзя. Она непременно должна быть свойством личности артиста. Непременно хорошее отношение к людям и к жизни надо нести в себе. И если есть эта доброжелательность к людям во мне, в моем человеческом «я», тогда она, безусловно, проявится в исполнении и Раневской и Гаева. Говоря широко, любовь к человеку — основа нашего искусства. А любовь к людям была неотъемлемым свойством Гаева, Ани, Раневской...

В самом деле, она ласкова необычайно; к Варе и Ане относится любовно, особенно к дочери, конечно. Аня ездила за ней в Париж, и мать видит в ней уже не только маленькую девочку, но и человека, в чем-то превосходящего ее, человека волевого, чистого, решительного.

Даже к развязному, нагловатому лакею Яше Раневская относится душевно. У нас в первом составе исполнителей «Вишневого сада» был блестящий интерпретатор роли Яши — Николай Григорьевич Александров. Он был комичен, очень смешон, но не только смешон. Он нашел нечто такое, что опозитизировало самую пошлость. Да, он пошляк, но только с прислугой. А со своей барыней он галантен и предупредителен — слуге таким и полагалось бы.

Правда, был (но единственный!) случай, когда Раневская изменила доброму отношению к людям, рассердившись на Петю Трофимова. Но, ей-богу, мне кажется, обругала она его поделом: вместо того чтобы быть к ней снисходительным (а она так нуждалась в этой снисходительности в тот трудный период своей жизни!), он все время бередил ее рану, все время трогад, и не очень бережно, живое больное место. Ну как тут было не выйти из себя?!

Измученная, но живучая женщина, мягкая, хорошая душа, Раневская была мне дорога и любима, как родной и близкий человек. И как бывает иногда особенно трудно что-то решить и сделать именно потому, что речь идет об отношении к самому родному существу, так было мне трудно с этой пленительной, безалаберной, растерявшейся женщиной.

Когда я начинала ее играть, я была еще слишком молода для этой роли. Меня сковывало, затрудняло и то, что тот, кто должен бы быть основным объектом общения, средоточием всех помыслов Раневской — любовник, — был «вынесен» за рамки пьесы, жила за тридевять земель, и я — исполнительница — даже не могла себе нафантазировать достаточно широкую и ясную картину моих взаимоотношений с как бы не существующим человеком, который играет такую определяющую роль в поведении, во всем существовании Раневской.

Но, может быть, именно потому, что этого дурного, безнравственного человека не было рядом, я сумела в какой-то мере освободить Раневскую от нечистого его влияния. Многие меня укоряли в том, что я очищаю, идеализирую Раневскую. Я всегда отводила эти упреки и отпаривала ссылками на высший для исполнителя авторитет — авторитет автора. Да, я шла по Чехову. Я старалась быть терпимой к слабостям моей героини, ибо человек не бывает безгрешен. Слабость не порок, а страсть, даже несчастная, даже не совсем чистая неизбежно сильна и хотя бы поэтому, если и не достойна похвалы, то, во всяком случае, и не заслуживает безоговорочного порицания.

«Вишневый сад» прошел на сцене Художественного театра 1 209 раз, больше, чем какой бы то ни было другой чеховский спектакль. Я думаю, что секрет столь многолетнего цветения в тех эмоциях, которые вызывала эта пьеса у всех, кто ее видел и читал. 20 октября 1903 года Станиславский, впервые прочитав «Вишневый сад», телеграфировал в Ялту Чехову:

«Сейчас только прочел пьесу. Потрясен, не могу опомниться. Нахожусь в небывалом восторге. Считаю пьесу лучшей из всего прекрасного, Вами написанного. Сердечно поздравляю гениального автора. Чувствую, ценю каждое слово. Благодарю за доставленное уже и предстоящее большое наслаждение. Будьте здоровы.

Алексеев».

Кто из артистов не испытал наслаждения, играя в этой пьесе! Не случайно одна из лучших учениц Станиславского, его жена — Мария Петровна Лилина — прекрасная актриса и умный педагог, — выбрала для работы с молодежью именно «Вишневый сад», мечтая поставить совсем по-новому, в новых мизансценах, и, я уверена, по-новому зазвучал бы этот спектакль, исполненный теми, кто в нашей стране, на наших глазах взращивает новый сад...

В ПЕРВОЙ ПЬЕСЕ ЧЕХОВА

Случилось так, что первую драму Антона Павловича — «Иванов», — написанную им еще в восьмидесятых годах, мы поставили в Художественном театре в октябре 1904 года, уже после смерти Чехова. При жизни он не разрешал нам ставить «Иванова», считая эту вещь слабой, незавершенной, неудачной по финалу и намереваясь всю ее переписать наново.

Не знаю, какой была бы эта работа: так же ли использовал бы автор для новой вещи старого «Иванова», как он использовал свою пьесу «Леший» для создания «Дяди Вани», или появилось бы совершенно новое произведение, сказать трудно. Но в том, что произведение это было бы совершенно, я не сомневаюсь. Ведь чем больше жил и работал Чехов, тем выше становились его требования к своему творчеству. В последнее время он писал по несколько строк в день и с такой тщательностью отбирал слова, работал над мыслью и фразой, что они выходили из-под его пера безупречно отточенными, отшлифованными, как бриллиант чистой воды. Можно себе представить, как чудесна была бы его новая пьеса!

Но ей не суждено было появиться. И «Иванов» в осиротевшем Художественном театре, потерявшем своего любимого драматурга, «Иванов» с его скорбным колоритом незадачливости, непереходящей боли почти всех персонажей пьесы был для нас, для меня лично последней встречей с Чеховым, нашим последним прощаньем...

Грустна и тяжела драма Иванова, Сарры, да и большинства окружающих их людей. Но, может быть, если бы мы воплощали эту пьесу не в столь печальные дни, спектакль вышел бы менее мрачным, не такой удручающе беспросветной представляла бы в нем жизнь и прятался бы какой-нибудь другой выход вопреки самоубийству героя.

И роль Сарры не могу я отнести к своим излюбленным, и в «Иванове» я любила только первый и второй акты; особенно первый за очень хорошую экспозицию пьесы.

Этот мрачный дом, сумеречное небо, сова кричит, во всем какая-то заброшенность и мрак; мрак не оттого, что вечерет, а потому, что надломлены силы душевные и физические бедной Анны Петровны, презревшей родительский дом и веру отцов своих, силы Сарры, пожертвовавшей всем ради любви к Иванову.

Ах, какой это был сильный, яркий, настоящий человек! И как же трудно артисту такую роль сыграть! Зритель знакомится с ним, когда он на спаде, на ущербе, а должен-понимать, за что его полюбила Сарра, верить, что Иванов еще должен проснуться, развернуться и показать, каким он был некогда, еще совсем недавно, этот прежний Иванов! Был орел, царь по смелости и дерзанию мысли, мечтал, что сделает то-то и то-то, эдакая широкая, добрая, честная русская натура... За ним нельзя было не пойти, он не мог не увлечь импульсивную девушку, которая полюбила его с первого взгляда...

А он, как тот персонаж из поэмы Некрасова «Бому на Руси жить хорошо», кото-

рый, не рассчитав свои силы, взвалил себе на спину бог знает сколько пудов и не выдержал, надорвался. Но и тогда, когда он сдал, когда поиссякла в Николае Алексеевиче сила его, осталась верна своей любви жена — Сарра, Анна Петровна Иванова. И кроме этой любви, ничегошеньки в ее жизни не было, и потому так трагически жизнь ее кончилась.

Верно писал об Анне и обо всем этом спектакле наш художник В. Симов: «Жизнь теплится лишь внутри, где, дорогая, никнет неудачная жизнь и ненужная любовь; режиссер упирал на то, что здесь все обречено на гибель, что здесь агония без проблеска надежды».

Трудно, невысказанно было жить в образе «без проблеска надежды», видя и зная, что даже любовь уже не озаряет Сарру, не светит ей и не греет...

А ведь она так по-хорошему любила мужа, в котором был для нее сосредоточен весь мир; она так любила людей вокруг; так хотелось ей, чтоб всем лучше, светлее жилось... Помню, какую нежность, любовь, жалость вызывал во мне каждый раз, на каждом представлении «Иванова» граф Шабельский-Станиславский. Так было обидно, что всеми он заброшен, что никто не обращает на него внимания, что только одна мечта у него сохранилась — поехать в Париж, где похоронена жена, и плакать на ее могиле... И так были понятны его тоска и вспышки злобы: люди пошлы — и я буду пошлым! Уж раз все равно все люди несчастны, и чем лучше человек, тем он несчастней, так, может быть, действительно стоит «устроить себе эту гнусность», продать свое имя и честь, жениться на богатой дуре и хоть не нуждаться, не испытывать этого вседневного унижения бедности?.. Ох, до чего ж все это было страшно, как противна была эта жизнь, бррр...

Я очень любила и сцену с Ивановым, когда он уезжает к Лебедевым, а Сарра умоляет его остаться: «Останься, будем смеяться, пить наливку и твою тоску разгоним в одну минуту. Хочешь, я буду петь? Или пойдем, сядем у тебя в кабинете, в потемках, как прежде, и ты мне про свою тоску расскажешь... У тебя такие страдальческие глаза! Я буду глядеть в них и плакать, и нам обоим станет легче... (Смеется и плачет.) Или, Коля, как? Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет? Да? Ну, поезжай, поезжай...»

Опущение страшного одиночества, боязнь неизлечимой болезни овладевали мною так полно, что теперь вряд ли и поймут эти чувства: другая эпоха, другие человеческие взаимоотношения, для нормальной советской женщины невысказанность, удрученность, сознание своей ненужности...

А я — Сарра — любила свою несчастную любовь к Иванову и счастливо, восторженно любила те немногие минуты, в которые она еще не хочет, еще может позволить себе не верить в то, что муж (пусть мысленно — для нее это неважно) изменяет ей, что он более не верен чувству, которое казалось вечным. Доктор открывает ей глаза, а она еще пытается оправдать Иванова, вспоминая о том, каким он был... И от этого воспоминания прежнего Иванова — сильного и настоящего, — от воспоминания начала своей юной и доверчивой любви возникают рыдания и стремление к нему, единственному, кто может утишить ее боль, необходимому, как дыхание... И отсюда же возникновение решения, неразумного, но непреклонного: поеду, поеду, туда, где он!

Когда во втором акте Сарра, приехав к Лебедевым, видит мужа, целующего Шурочку, я сама испытывала неимоверный ужас: я чувствовала, как отливает кровь от моего лица, и падала как подкошенная личным, непоправимым горем — так полно я сливалась с Саррой, до такой степени проникалась сознанием ее несчастья, которое стало моим собственным.

В том же втором акте восхитительны были гости в доме Лебедевых, хозяйка дома — Зинаида Саввична — скупая и прижимистая Эюзюшка с ее крыжовенным вареньем (ее исполняла М. Самарова) и управляющий именем Иванова — «душа общества» Михаил Михайлович Боркин в исполнении Л. Леонидова.

Гениально играл Леонид Михайлович! Его Боркин жуликоват, оборотист и в этом неприятен. Но «зато» жизнерадостен, деятелен, энергичен. Удивительно цельный и психологически заверченный образ создавал артист! Только огромный талант мог объяснить психологию такого проходимца: ведь не родился же он таким! А как, почему он таким стал? — «вот в чем вопрос». И Леонидов всем своим сценическим поведе-

нием на этот вопрос отвечал с несомненной достоверностью. Не от хорошей жизни появляются люди, беззастенчиво пользующиеся всем, что под руку попадается, всяким способом улучшить свое, весьма незавидное, в сущности, положение...

Наступал третий акт, начиналось самое драматическое объяснение Сарры с Ивановым, но... я не любила этой сцены. Этот раздраженный тон: «Я тебя спрашиваю: зачем она сюда приехала?», — это сердитое: «А, так вот ты какой!», — все последующие упреки в низости, измене, лжи; то, что Сарра ругает Иванова, было мне самой глубоко чуждо, несимпатично и потому, наверно, не находило отклика в моей душе актрисы и человека, хотя и нельзя было по гуманности не жалеть Сарру. Ведь, наверно, после этого резкого разговора — погас единственный «свет в окошке» — Сарра вскоре и умерла...

...Так решались чеховские роли в каждой из пяти его пьес.

Отчетливо понимаю, что мой рассказ не исчерпывает и малой доли сложности работы над образами Чехова, не раскрывает и незначительной части наших замыслов и способов их воплощения на сцене. Но это происходит не от желания сохранить в тайне какие-то «секреты мастерства». Отнюдь. Просто, говоря вполне откровенно, я не думаю, чтобы можно было пересказать процесс творчества артиста в каждом отдельном случае, над каждой конкретной ролью.

Но я льщу себя надеждой, что мой рассказ послужит артистической молодежи в поисках хотя бы частных и деталей, возбудителем творческой фантазии, пусть даже источником для споров, но и открытий своих собственных решений.

Каковы бы они ни были, пусть всегда исходят они от Чехова, от его текста, где «все написано».

Так он сам не раз повторял нам, когда мы — молодые художественники — одолевали его просьбами объяснить слова и поступки героев своих пьес. «Послушайте, я же все там написал», — говорил Антон Павлович.

И это правда. В пьесы Чехова надо только вчитаться. Надо понять, что написал автор, вдуматься в каждое слово и его подтекст и только тогда браться их ставить. И ставить так, чтобы не играть, а жить на сцене большой и святой правдой человеческих судеб и чувств.

Литературная запись Анны Илупиной.
