

ИСКРЕННОСТЬ И ФАНТАЗИЯ

НАСТОЯЩИЕ СЛЕЗЫ

В самом начале моей актерской деятельности передо мной возник вопрос, который меня и поныне волнует. Это вопрос о том — идти ли в работе над образом «от себя» или «от материала» роли, данного драматургом?

Моя первая роль — Климентина из «Гибели Надежды». У нас в свое время было какое-то «помешательство» на искренности. Мы старались из всех сил разбудить в себе самые настоящие чувства. Поэтому перед выходом на сцену садились в разные углы и, если должны были играть что-нибудь грустное, вспоминали всякие смерти, несчастья... Но лет нам было немного, смертей в памяти было мало, и мы выдумывали всякие небылицы, чтобы как-нибудь расстроить себя. Расстроившись, мы вылетали на сцену, плакали настоящими слезами. Это считалось пределом искусства. Играли мы плохо. Нас спасала молодость, темперамент. Сходило. Мы считали это искренностью.

Есть актеры, которые не только имеют право, но и обязаны играть себя. Вспомним Ермолову. Она всегда играла себя. Она приносила на сцену свое чувство, необычайно заразительное и страстное, и покоряла им зрительный зал, и это всегда было прекрасно.

Но есть актеры, для которых «играть себя» — не обязательно.

Возьмем Ленского. Он писал, что актер должен найти образ вне себя, притянуть его к себе и на себя надеть.

Моя игра идет только от фантазии. Я могу быть искренней в своей фантазии, но я не могу убедить себя, что я, Софья Владимировна, пережила в жизни то, что происходит на сцене. Мне это неприятно, я не могу и не хочу этого делать.

У актера должна быть очень большая и острая наблюдательность. В этом я убедилась, когда мне пришлось работать над ролью монашки в пьесе Мережковского «Будет радость». Мне была совершенно неизвестна жизнь монастыря. В то время на станции Хотьково был женский монастырь, куда я и поехала для наблюдений. Я увидела, что перед монашеской трапезой выходили послушницы в скуфейках и что-то монотонно читали из книги. Тут же сидела публика. Читая, монашки бросали взгляды на чужих, и этот взгляд дал мне самое существо образа. От этого мне стала необычайно ясна моя роль. Я как бы

С. В. Гиацинтова

РЕЖИССЕР

В пьесе «Будет радость» я впервые встретила с В. И. Немировичем-Данченко, и с той самой поры я поняла, до какой степени важна чуткость режиссера к актеру. У нас есть режиссеры с большой фантазией, с великолепным чувством стиля. Но режиссеров с тонкой чуткостью к актеру очень мало.

Я тогда была еще ученицей Художественного театра. Взята была в постановку неожиданно для себя. Не дышала от счастья и страха, потому что играла с большими актерами. И надо было видеть, как В. И. Немирович-Данченко умел ко мне подойти, как он хитрил со мной, будто я только читаю текст для Муратовой, которая тогда была большой актрисой, будто бы только для нее надо пройти текст. Таким образом он меня спас от волнения, которое могло погубить мою роль. Но когда роль у меня получалась, он устраивал мне настоящие бенедиксы для того, чтобы я чувствовала себя равноправным участником спектакля.

Со Станиславским я встретила в спектакле «Паллади» Словацкого. Что меня поразило в Станиславском? Полет его фантазии. Способность к фантазии он всячески развивал и в каждом из нас. У нас было, например, такое упражнение. Один из нас вслух читал отрывок из «Героя нашего времени». И мы все должны были представить себе, как Печорин сел в коляску, какие у него волосы, глаза, какого он роста. И мы живо представляли себе этого белокурого, офицера небольшого роста, который едет по степи в коляске, запряженной тройкой. Это очень нужное актерское упражнение. Нужно помолчать и оформить зрительно в своем сознании услышанную фразу. Упражнение Станиславского прекрасно развивало фантазию.

Каковы мои взаимоотношения с режиссерами? Это очень важный вопрос. С режиссерами я обращаюсь хитро. Эта хитрость заключается в том, что у меня есть свой запас наблюдений и мыслей о роли, но об этом запасе я режиссеру никогда до конца не скажу. Во-первых, потому, что, сказав, напорчу самой себе, а во-

вторых, с режиссером бывает так — если я ему скажу то, что ему понравится, он с меня будет потом спрашивать. А мне в дальнейшем может понравиться что-нибудь другое, и я оставляю себе на это право.

Затем хитрость моя заключается в том, что я с удовольствием пробую все, предложенное режиссером. Я пробую потому, что чужая фантазия, чужой ум мне много помогают. Я хочу понять, что думает режиссер, как он себе представляет роль. Попробовать выполнить его задание я могу, но это не значит, что я буду делать так, как он сказал. Убеждать его словами я не собираюсь, а подвожу к своему решению актерской задачи и делаю так, как мне это представляется наиболее верным.

Режиссера нужно обокрасть. Вы должны полюбить то, что дает режиссер, чтобы казалась — все сделали вы, режиссер тут не при чем. Вы можете к режиссеру относиться замечательно, но в спектакле вы должны обмануть публику, доказать, что в вашей игре — все личное, собственное. Если этого не сделать, брать от режиссера ничего нельзя.

ДЕТИ НА СЦЕНЕ

Актер должен копить запас наблюдений — в горе, в радости, на улице, на репетициях, при встречах с знакомыми... Вот это называется памятью чувств, памятью мысли, памятью ощущений. Без этого запаса актер работать не может.

В «Униженных и оскорбленных» я играла роль Нелли. Работая над этой ролью, я обратилась к запасу моих наблюдений о детях. Нелли — ребенок, но чувства у нее взрослые. Как показать это на сцене? Я не двигала ни одним мускулом лица, а все настроения старалась передать глазами. Когда взрослый человек удивляется, плачет, сердится, у него все это выражается в лице. А вот когда ребенок плачет и удивляется, у него почти всегда лицо остается без морщин.

Ребенок много вбирает в себя и мало отдает. Дети необычайно хитры. Ребенок удивится чему-то и сидит спокойно. А через день он вам скажет: «Что ты сказала?» Он ничего не отдает из накопленного. Когда ребенок удивится, он не скажет: «Да что вы говорите». Он совершенно спокоен, но он много копит. Поэтому ребенок плачет только тогда, когда он не может не плакать, и это доходит до самого сердца.

У Нелли — болезнь сердца. Она носит в себе эту болезнь и умирает в конце пьесы. Если показывать болезнь с начала

до конца пьесы, это будет раздражать публику; если она будет ходить по сцене задыхаясь, это физиологически неприятно. Я нашла такую деталь образа — в каком-то месте, когда ей очень радостно или больно, когда она встречается с большим и непонятным, она не успевает чего-то сказать, у нее уходит дыхание. И потом, передохнув, она говорит. Это заставляет публику понять, что у Нелли больное сердце.

Актер в таких ролях ни в коем случае не должен жалеть себя. Если вы сами вдруг расчувствуетесь, играя такой образ, это будет сентиментальностью. Вы докажете, что у вас отсутствует фантазия. Вы будете уверять публику — «Я, милая, несчастная», «Меня все должны жалеть», и это будет очень плохо. Не жалеть себя — это главное в драматической роли. Пусть меня жалеет публика сколько угодно, но я сама себя не должна жалеть — это актерское преступление.

В сцене смерти Нелли от разрыва сердца я падала на пол с размаху. Нелли говорит: «Ма...» и не кончив слово «мама», падает. Я не видела смерти от разрыва сердца и думала, что человек умирает именно так.

Пришел к нам на спектакль В. Э. Мейерхольд. Он все одобрил, но сказал мне: «У меня есть одно замечание. Я видел, как умирают в балете. И тогда я подумал, как нужно показывать на сцене смерть. В балете крутятся, крутятся и со всего маху бац на землю. Я тогда подумал: нелепо, что в жизни так не бывает и что надо публику немного подготовить к смерти героини». Он предложил мне прежде упасть на колени. Публика будет уже этим подготовлена, она уже будет ждать смерти Нелли, а потом я должна медленно падать. Впечатление от смерти Нелли усиливается, потому что самая смерть выглядит более правдоподобно.

Играла я другую девочку в спектакле «В 1825 году». Девочка там тоже маленькая героиня, но это не драма. Главной моей задачей в этой роли было найти девическую любовь, что невероятно трудно — есть какие-то сценические штампы для подобных ролей, штампы, которые нужно забыть навсегда. Я недавно видела одну актрису, исполняющую роль девочек. Может быть, это милая женщина, — но как я ее ненавидела весь вечер! Потому что играть девочек пошло нельзя, а почти все актрисы, играющие подобные роли, изображают на сцене фальшивую молодость. Они играют «чистоту», а ведь в чем настоящая чистота? Девочка просто не понимает того, что не надо понимать. Поэтому она может сделать даже что-то неприятное. А если она моргает глазами и смущается, то это девочка, которая пони-

мает все. У Франчески Галль нужно учиться, как изображать чистоту девочки. Вот она сидит в ресторане и страшно важно пьет вино. Пошлая девочка показала бы, что она боится вина и что в нем таится ужас. Франческа Галль доверчиво его пьет, а потом пьянеет, и это получается дивно.

Девочка, которую я играла «В 1825 году», целуется с человеком, которого любит. Сначала, на репетициях, я играла этот эпизод так: долго не решалась, а потом целовала. Но я чувствовала, что это фальшь, что это поделуха взрослой женщины. Один раз я его чмокнула, а потом испугалась. И это получилось правдиво. Сначала поцеловала, а потом поняла, что сделала что-то неприличное... И у меня получилась настоящая детская невинность.

ВКУС

Что я люблю на сцене и что мало любят почему-то наши критики? В этой своей любви я чувствую себя очень одинокой. Я люблю вкус.

Что значит «вкус»? Это, в конце концов, ощущение целого. Есть большие актеры, которые, однако, делают безвкусные вещи. Но публика им многое прощает — она хочет, чтобы все было в спектакле благополучно. Вот актер засмеялся — получилось хорошо. Но он повторяет этот смех два, три, четыре раза. И образ распадается, исчезает «целое». Разорвалась канва действия. Может быть публика и не скажет, что получается нехорошо, но она это почувствует. Вкус подсказывает — когда, что сделать, когда во-время остановиться.

Есть безвкусные движения. Раньше считалось, например, «шлякарным», чтобы введенные в пьесе попы, подобрав ясы, приплясывали на сцене. Это должно было казаться смешным и антирелигиозным. Однако, получалось это обычно невыносимо безвкусно, неизобретательно и скучно. Когда актер играет с акцентом какую-то роль, как чудесно и приятно, если он это делает со вкусом! Можно показать какую-то напевность, но никак нельзя всю роль заполнить акцентом.

Меня в свое время поразила одна прием В. И. Немировича-Данченко, обнаруживший его вкус. В театре шла «Влокада». Еланская приходила откуда-то с мешком. Она говорила все время звонко и громко, а один раз — охрипшим голосом: «Я на фронте была». И опять продолжала говорить, как прежде. Эти слова, сказанные хриплым голосом, оставались в памяти надолго, потому что Еланская только в одном месте воспользовалась хорошим приемом. А если бы она все время говорила хриплым голосом, это получилось бы безвкусно.

Наконец, вкус — это понимание стиля эпохи. Когда я играла в «12-й ночи», я не могла понять, что такое стиль эпохи, как его воспроизвести на сцене. Я читала много книг, но фантазия мне ничего не подсказывала. И вот я однажды прочла о том, что при дворе Елизаветы острили необыкновенно часто и делали это так, как будто перебрасывались мячами: один бросит мяч, другой подхватит и бросит обратно. И вот это мне помогло понять стиль эпохи, стиль пьесы.

Стиль эпохи должен чувствоваться и в оформлении и в речи актера, и в мизансцене. Мы репетировали «Каменного гостя». Ставила пьесу С. Г. Бирман. Нам было непривычно и трудно играть пьесу, написанную в стихах. Стихи Пушкина особенно трудны для актера, потому что они очень лаконичны — ни у какого другого драматурга мы не найдем такой лаконичности. Как воссоздать стиль Пушкина в движении и мизансцене? Ведь это тоже вопрос о художественном вкусе.

С. Г. Бирман сказала очень хорошо о том, что наши движения должны «продолжать» стихи. Мы не имеем права двигаться, забыв, что играем в стихотворной драме. Тогда и появляется стиль движений. Ощувив всем существом, что я играю в стихотворной пьесе, я уже не могу двигаться, как в моей собственной комнате.

И затем — к вкусу относится ощущение ритма пьесы. Можно играть медленно и быстро одну и ту же пьесу — нужно прислушиваться к самой пьесе, к требованиям ее стиля. Нужно прислушиваться к тому, что подсказывает драматург — конечно, я имею в виду хорошего драматурга.

Недавно умер актер Азарин. Мы, его товарищи, хотим написать о нем книгу. У Азарина было замечательное свойство советского актера — он владел секретом жизнерадостного творчества. Определить логически точно это свойство очень трудно. Мы возьмем высказывания Азарина о своей работе, его мысли о театре, постараемся собрать их и показать, как работал этот замечательный актер. У него не текли из глаз «всамделишные» слезы. Он подходил радостно к каждой роли. И этому надо научиться. Нельзя забывать опыт Азарина. Надо внимательно следить за всеми актерами — и старыми и молодыми, потому что иногда у молодого художника появляется мысль, которая может всем многому научить.

Если мы, актеры, будем пренебрегать опытом своих товарищей, то кто же поможет нам совершенствовать свое мастерство? Кто научит нас работать завтра лучше и вернее, чем мы работаем сегодня? Мы должны учиться друг у друга.