

"Я — ПОЭТ. Этим и интересен" — так начинается автобиография Маяковского. Он мог с беспредельной искренностью разговаривать с миллионами и не хотел, чтобы обыватели бесцеремонно заглядывали «за кулисы» его личной жизни...

«Я — ПОЭТ. Этим и интересен» — так начинается автобиография Маяковского. Он мог с беспредельной искренностью разговаривать с миллионами и не хотел, чтобы обыватели бесцеремонно заглядывали «за кулисы» его личной жизни...

Непросто понять личность артиста, его мир и то, как личность эта выражает себя в стихах, в картинах, в музыке, на сцене. Как сам художник, со всем большим и малым, что в нем есть, словом, вся жизнь его связаны с его искусством?

Я вспоминаю сейчас громадную актрису Малого театра Веру Николаевну Пашенную, с которой мне однажды посчастливилось встретиться как режиссеру. Пашенную увлекали характеры мощные, трагедийные, таившие в себе возможность бесстрашных социальных исследований и обобщений.

Для моего поколения эта актриса была легендой: мальчишками мы видели ее в знаменитой «Любови Яровой» К. Тренева. Помню, как сон, увиденный в детстве, город, захваченный белыми. Этот город вращался по кругу на сцене, и в мелькающем, как карусель, волшебном мире, наполненном — выстрелами, флагами, вальсами, офицерами, нарядными дамами, мужиками, солдатами, рядом с веселым, как солнце, матросом Швандей, рядом с бородастым профессором, который кричал «Пустите Дуньку в Европу!», рядом со смешной и трогательной старухой-крестьянкой, ищущей в этой лавине своего сына, навеки врезался в память образ женщины, очень похожей на наших учительниц в школе, — Любви Яровой — Пашенной.

Но вот в книге ее записок «Ступени творчества» я прочел, что Пашенная мечтала сыграть толстовскую графиню Ростову, жалкую старушку, почти впавшую в детство. Поначалу удивило меня это необычайно. Так не вязалось с взрывчатым, динамичным характером Пашенной, было полярно ей. Может ли вообще актер, воплощая характер, столь далекий от своей человеческой сути, выразить на сцене свою личность, свои убеждения, свою позицию?

Пашенная ответила на этот вопрос в своей книге: может, безусловно! «Идя от противоположного, от решительного отрицания «старухи» Ростовой, я и показала бы, как чудовищно это преждевременное одряхление человека: горестный и плачевный результат пустоты жизни». В этой смерти ей чудилось умирание целого века! Пашенная оставалась Пашенной. Чтобы «быть жалкой», надо было обладать душевным величием, чтобы обнажить в роли горькую пустоту, надо было обладать величайшей наполненностью, испытать в полной мере неугасимую радость создавать!

НУ, А КОГДА перед артистом встает задача раскрыть душу героическую, ввести нас в мир страстей и мыслей незаурядных? Может ли тогда он рассчитывать только на свое мастерство? Как скажется в роли его собственная жизнь, в каком соотношении с создаваемым на сцене

не будет находиться его собственный характер?

Когда Александр Остужев играл в Малом театре Отелло, все мы переживали этот спектакль, как праздничную встречу с действительно прекрасным человеком. Не сыгранным, не сочиненным! Существующим! Его красавец-голос был гибок и тренирован, тело — пластично. Чувствовалось, что актер долго искал и оттачивал каждое движение своего Отелло, каждую его мысль... И все-таки в его игре оставалось еще нечто такое, что только мастерством было объяснить нельзя, да и не игра это уже была, а судьба. «И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба...», почва его человеческой личности, его остужевская судьба...

Известно, что в расцвете артистических сил Остужев потерял слух. Сначала еще была надежда. Потом и она исчезла. Наступило десятилетие бездеятельности, пустоты, вы-

ОДНИМ из решающих свойств актера, бесспорно, является обаяние. Всем может быть он хорош — умен, эмоционален, наблюдателен, — а нет обаяния, и не найдет актер пути к зрительскому сердцу.

Одним из самых обаятельных актеров нашего театра был, бесспорно, Василий Иванович Качалов. «Качаловское обаяние» — для нас, его современников, это понятие стало нарицательным. Сюда входило все: и изумительный, колдовской качаловский голос, и его высокая, стройная фигура, оставлявшая ощущение силы, соединенной с какой-то естественной, артистической грацией, и мягкая лукавая полуулыбка, и манера близорукую щуриться из-за пенсне, когда он беседовал с вами, и то, что сам он по скромности своей меньше всего придавал значения своим пленительным «качаловским» данным.

Но главным было то, что за всем

просто и хорошо, — наставляет своего друга Хадсон.

— А если я сам неправдив, непрост и нехорош? Смогу ли я так писать? — спрашивает его писатель.

В этом — суть дела! Великая русская литература властно, как народная совесть, которую она воплощала, ставила перед писателем вопрос о единстве его искусства, убеждений и жизни. Когда у Толстого это единство распалось, когда он проповедовал одно, а жил в Ясной Поляне по-иному, — родилась трагедия, из которой он вырвался в бегство и смерть, ибо знал, что компромисс и ложь несомнимы с искусством. Нравственность и талант есть понятия взаимосвязанные, а не автономные.

Если вспомнить, что актер объединяет в самом себе и творца и материал своих творений и создает каждую роль из «себя самого», своих данных, своего опыта, своей жизни, — важность разбираемой проблемы станет особенно очевидной. Однако жизнь сложнее всяческих схем. Признаюсь, что за мою долгую театральную жизнь мне приходилось не раз видеть, как явно плохой человек в жизни казался хорошим на сцене, глупый — умным, мелкий — значительным... В чем же дело?

Иногда мы обманываемся в человеке, принимая его поверхностные черты за его суть. Иногда он обманывает нас, и мы попадаем в плен его «ложного обаяния». Порой человек в жизни может быть замкнут, колюч, а на сцене умеет поднять со дна своей души «неприкосновенный запас» доброты и силы. Всякое бывает. И однако, сколько бы разочарований в этом плане ни довелось мне испытать, я продолжаю верить, что между личностью художника и его творением существует непосредственная и очень важная связь. Талант подразумевается, но развивает его не только профессиональное мастерство, но и непрерывное обогащение внутреннего мира артиста, благородство и эмоциональность его позиции, его идеалы и его поступки.

Ну, знаете ли, хороший человек — это не профессия! Как часто слышим мы этот аргумент слишком трезвых деловых людей. Таким образом, знаете ли, клянутся они, придется собрать всех святых, чтобы... создать такой театр, о котором вы изволите говорить!

«А как же вы думали. Вы хотите... за кулисами жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену сразу сравняться с Шекспиром... Сцена и ваш текущий день не могут иметь разрыва. Сцена — это вы весь».

Так отвечает на этот вопрос Станиславский. Хороший человек, конечно, не профессия, но профессия, о которой идет речь, как воздух необходимы хорошие люди. Впрочем, как и другим профессиям, наверное...

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

НРАВСТВЕННОСТЬ И ТАЛАНТ

нужденного молчания. Остужев не сдался. В безмолвии своей глухоты он работал над Отелло. Один, без режиссера, без партнеров, вне реальной возможности сыграть он готовил себя для этой великой роли. Наконец случилось так, что Малый театр приступил к работе над Шекспиром. Остужев подал заявку. Ему дали роль в третьем составе, не веря в него, просто для того, чтобы не обидеть старого артиста. Два месяца он сидел на репетициях и смотрел, как работают другие. Какая мука бездействовать, когда ты переполнен ролью!

Наконец и Остужев вышел на сцену. Потрясенный режиссер, увидев его, переосмыслил замысел всей постановки. Началась титаническая работа. Я не оговорился — титаническая. Для того чтобы играть в спектакле Отелло, глухой Остужев, не слышавший ни одного слова партнеров, должен был знать наизусть текст всех ролей. Мало этого — он должен был держать в себе ритмы этих ролей, их рисунок, их партитуры... И когда все это было проделано, родился новый Остужев. Ему было шестьдесят четыре года, когда он сыграл Отелло. Так он еще не играл никогда!

«Через каждое встающее препятствие надо непременно пройти, чтобы очистить в себе силы для творчества», — говорил Станиславский. Победа приходит тогда, учил он, когда вы «отыскали в своем сердце героическое напряжение и научились проявлять его в простых днях жизни... поняли, что ваша обывательская жизнь кончилась, потому что вы сами выбрали себе жизнь подвига в искусстве...». Этика Станиславского настойчиво подчеркивает свою неразрывную связь с эстетикой. Требуя на сцене перевоплощения, Станиславский всегда рассматривал роль в неразрывной связи с человеческой сущностью артиста.

этим, освещая все, что он делал на сцене, — от знаменитого Барона в «На дне» и милых чеховских интеллигентов до столь неожиданного для него бородастого таежного мужика-партизана Вершинина из «Бронепоезда 14-69» — за всем этим вставало его жадное и мудрое отношение к жизни, бесконечное любопытство и любовь к ней, с ее зелеными, клейкими листочками, которые славил его Карамазов, с ее торжествующей весной, с ее героизмом, с ее битвами и поражениями и снова побеждающей животельной силой.

«Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита!» Эти любимые строки Блока были его, Качалова, девизом. В них в сущности ключ к его обаянию. Оно было «настойное» на всем лучшем, что несла в себе русская и мировая культура его века. Его определяло и то, как он прятал, рискуя всем, у себя на квартире в самые тяжелые дни реакции Николая Баумана, например. Его шлифовали роли, их мир, необходимость «меняться вверх», чтобы постигнуть Гамлета, Чацкого или Брандта и иметь нравственное право говорить от их имени.

Я глубоко убежден в том, что богатство личности является решающим началом творчества. Что касается актера, то я уж не говорю, что ему необходимо быть в просвещении «с веком наравне». Ему просто «производственно выгодно» быть порядочным человеком. Даже тогда, когда он играет человека плохого и мелкого, все равно на сцене видно, что у него за душой.

В посмертно опубликованном недавно, не до конца доработанном романе Э. Хемингуэя «Острова в океане» есть глубоко примечательный разговор между художником Хадсоном и писателем Роджером.

— Ты будешь писать правдиво,

«Я — ПОЭТ. Этим и интересен» — так начинается автобиография Маяковского. Он мог с беспредельной искренностью разговаривать с миллионами и не хотел, чтобы обыватели бесцеремонно заглядывали «за кулисы» его личной жизни...

Непросто понять личность артиста, его мир и то, как личность эта выражает себя в стихах, в картинах, в музыке, на сцене. Как сам художник, со всем большим и малым, что в нем есть, словом, вся жизнь его связаны с его искусством?

Я вспоминаю сейчас громадную актрису Малого театра Веру Николаевну Пашенную, с которой мне однажды посчастливилось встретиться как режиссеру. Пашенную увлекали характеры мощные, трагедийные, таившие в себе возможность бесстрашных социальных исследований и обобщений.

Для моего поколения эта актриса была легендой: мальчишками мы видели ее в знаменитой «Любови Яровой» К. Тренева. Помню, как сон, увиденный в детстве, город, захваченный белыми. Этот город вращался по кругу на сцене, и в мелькающем, как карусель, волшебном мире, наполненном выстрелами, флагами, вальсами, офицерами, нарядными дамами, мужиками, солдатами, рядом с веселым, как солнце, матросом Швандей, рядом с бородастым профессором, который кричал «Пустите Дуньку в Европу!», рядом со смешной и трогательной старухой-крестьянкой, ищущей в этой лавине своего сына, навеки врезался в память образ женщины, очень похожей на наших учительниц в школе, — Любви Яровой — Пашенной.

Но вот в книге ее записок «Ступени творчества» я прочел, что Пашенная мечтала сыграть толстовскую графиню Ростову, жалкую старушку, почти впащую в детство. Поначалу удивило меня это необычайно. Так не вязалось с взрывчатым, динамичным характером Пашенной, было полярно ей. Может ли вообще актер, воплощая характер, столь далекий от своей человеческой сути, выразить на сцене свою личность, свои убеждения, свою позицию?

Пашенная ответила на этот вопрос в своей книге: может, безусловно! «Идя от противоположного, от решительного отрицания «старухи» Ростовой, я и показала бы, как чудовищно это преждевременное одряхление человека: горестный и плачевный результат пустоты жизни». В этой смерти ей чудилось умирание целого века! Пашенная оставалась Пашенной. Чтобы «быть жалкой», надо было обладать душевным величием, чтобы обнажать в роли горькую пустоту, надо было обладать величайшей наполненностью, испытать в полной мере неугасимую радость создавать!

НУ, А КОГДА перед артистом встает задача раскрыть душу героическую, ввести нас в мир страстей и мыслей незаурядных? Может ли тогда он рассчитывать только на свое мастерство? Как скажется в роли его собственная жизнь, в каком соотношении с создаваемым на сцене

не будет находиться его собственный характер?

Когда Александр Остужев играл в Малом театре Отелло, все мы переживали этот спектакль, как праздничную встречу с действительно прекрасным человеком. Не сыгранным, не сочиненным! Существующим! Его красавец-голос был гибок и тренирован, тело — пластично. Чувствовалось, что актер долго искал и оттачивал каждое движение своего Отелло, каждую его мысль... И все-таки в его игре оставалось еще нечто такое, что только мастерством было объяснить нельзя, да и не игра это уже была, а судьба. «И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба...», почва его человеческой личности, его остужевская судьба...

Известно, что в расцвете артистических сил Остужев потерял слух. Сначала еще была надежда. Потом и она исчезла. Наступило десятилетие бездеятельности, пустоты, вы-

ОДНИМ из решающих свойств актера, бесспорно, является обаяние. Всем может быть он хорош — умен, эмоционален, наблюдателен, — а нет обаяния, и не найдет актер пути к зрительскому сердцу.

Одним из самых обаятельных актеров нашего театра был, бесспорно, Василий Иванович Качалов. «Качаловское обаяние» — для нас, его современников, это понятие стало нарицательным. Сюда входило все: и изумительный, колдовской качаловский голос, и его высокая, стройная фигура, оставлявшая ощущение силы, соединенной с какой-то естественной, артистической грацией, и мягкая лукавая полуулыбка, и манера близоруко шуриться из-за пенсне, когда он беседовал с вами, и то, что сам он по скромности своей меньше всего придавал значения своим пленительным «качаловским» данным.

Но главным было то, что за всем

просто и хорошо, — наставляет своего друга Хадсон.

— А если я сам неправдив, непрост и нехорош? Смогу ли я так писать? — спрашивает его писатель.

В этом — суть дела! Великая русская литература властно, как народная совесть, которую она воплощала, ставила перед писателем вопрос о единстве его искусства, убеждений и жизни. Когда у Толстого это единство распалось, когда он проповедовал одно, а жил в Ясной Поляне по-иному, — родилась трагедия, из которой он вырвался в бегство и смерть, ибо знал, что компромисс и ложь несовместимы с искусством. Нравственность и талант есть понятия взаимосвязанные, а не автономные.

Если вспомнить, что актер объединяет в самом себе и творца и материал своих творений и создает каждую роль из «себя самого», своих

данных, своего опыта, своей жизни, — важность разбираемой проблемы станет особенно очевидной. Однако жизнь сложнее ваяческих схем. Признаюсь, что за мою долгую театральную жизнь мне приходилось не раз видеть, как явно плохой человек в жизни казался хорошим

на сцене, глупый — умным, мелкий — значительным... В чем же дело?

Иногда мы обманываемся в человеке, принимая его поверхностные черты за его суть. Иногда он обманывает нас, и мы попадаем в плен его «ложного обаяния». Порой человек в жизни может быть замкнут, колоч, а на сцене умеет поднять со дна своей души «неприкосновенный запас» доброты и силы. Всякое бывает. И однако, сколько бы разочарований в этом плане ни довелось мне испытать, я продолжаю верить, что между личностью художника и его творением существует непосредственная и очень важная связь. Талант подразумевается, но развивает его не только профессиональное мастерство, но и непрерывное обогащение внутреннего мира артиста, благородство и эмоциональность его позиции, его идеалы и его поступки.

Ну, знаете ли, хороший человек — это не профессия! Как часто слышим мы этот аргумент слишком трезвых деловых людей. Таким образом, знаете ли, кипятятся они, придется собрать всех святых, чтобы... создать такой театр, о котором вы изволите говорить!

«А как же вы думали. Вы хотите... за кулисы жить маленькой жизнью мещанина, а выйдя на сцену сразу сравняться с Шекспиром... Сцена и ваш текущий день не могут иметь разрыва. Сцена — это вы весь».

Так отвечает на этот вопрос Станиславский. Хороший человек, конечно, не профессия, но профессии, о которой идет речь, как воздух необходимы хорошие люди. Впрочем, как и другим профессиям, наверное...

В. КОМИССАРЖЕВСКИЙ,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

НРАВСТВЕННОСТЬ И ТАЛАНТ

нужденного молчания. Остужев не сдался. В безмолвии своей глухоты он работал над Отелло. Один, без режиссера, без партнеров, вне реальной возможности сыграть он готовил себя для этой великой роли. Наконец случилось так, что Малый театр приступил к работе над Шекспиром. Остужев подал заявку. Ему дали роль в третьем составе, не веря в него, просто для того, чтобы не обидеть старого артиста. Два месяца он сидел на репетициях и смотрел, как работают другие. Какая мука бездеятельность, когда ты переполнен ролью!

Наконец и Остужев вышел на сцену. Потрясенный режиссер, увидев его, переосмыслил замысел всей постановки. Началась титаническая работа. Я не оговорился — титаническая. Для того чтобы играть в спектакле Отелло, глухой Остужев, не слышавший ни одного слова партнеров, должен был знать наизусть текст всех ролей. Мало этого — он должен был держать в себе ритмы этих ролей, их рисунок, их партитуры... И когда все это было проделано, родился новый Остужев. Ему было шестьдесят четыре года, когда он сыграл Отелло. Так он еще не играл никогда!

«Через каждое встающее препятствие надо непременно пройти, чтобы очистить в себе силы для творчества», — говорил Станиславский. Победа приходит тогда, учил он, когда вы «отыскивали в своем сердце героическое напряжение и научились проявлять его в простых днях жизни... поняли, что ваша обывательская жизнь кончилась, потому что вы сами выбрали себе жизнь подвига в искусстве...». Этика Станиславского настойчиво подчеркивает свою неразрывную связь с эстетикой. Требуя на сцене перевоплощения, Станиславский всегда рассматривал роль в неразрывной связи с человеческой сущностью артиста.

этим, освещая все, что он делал на сцене, — от знаменитого Барона в «На дне» и милых чеховских интеллигентов до столь неожиданного для него бородастого таежного мужика-партизана Вершинина из «Бронепоезда 14-69» — за всем этим вставало его жадное и мудрое отношение к жизни, бесконечное любопытство и любовь к ней, с ее зелеными, клейкими листочками, которые ставил его Карамазов, с ее торжествующей весной, с ее героизмом, с ее битвами и поражениями и снова побеждающей, живительной силой.

«Узнаю тебя, жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита!» Эти любимые строки Блока были его, Качалова, девизом. В них в сущности ключ к его обаянию. Оно было «настоящее» на всем лучшем, что несла в себе русская и мировая культура его века. Его определяло и то, как он прятал, рискуя всем, у себя на квартире в самые тяжелые дни реакции Николая Баумана, например. Его шлифовали роли, их мир, необходимость «меняться вверх», чтобы постигнуть Гамлета, Чацкого или Брандта и иметь нравственное право говорить от их имени.

Я глубоко убежден в том, что богатство личности является решающим началом творчества. Что касается актера, то я уж не говорю, что ему необходимо быть в просвещении «с веком наравне». Ему просто «производственно выгодно» быть порядочным человеком. Даже тогда, когда он играет человека плохого и мелкого, все равно на сцене видно, что у него за душой.

В посмертно опубликованном недавно, не до конца доработанном романе Э. Хемингуэя «Острова в океане» есть глубоко примечательный разговор между художником Хадсоном и писателем Роджером.

— Ты будешь писать правдиво,

Т Р У А
126 АВГ 1971
г. Москва