

Вырезка из журнала

ТЕАТР

№

1952

Нина ОЛЬХИНА

В разлуке с современницей

Почти пять лет работаю я в театре. За это время сыграно четырнадцать больших ролей. За участие в спектакле нашего Большого драматического театра имени А. М. Горького «Разлом» я удостоена почетной награды — Сталинской премии. Вся моя творческая биография — пример огромного внимания к артистической молодежи в нашей стране.

Множество страниц посвящено в мировой литературе мимолетности сценического создания актера. Но, мне кажется, любой художник, в том числе и актер, должен непременно сам уметь всегда видеть и самокритично оценивать созданные им сценические портреты.

После треволнений первых спектаклей от начинающего исполнителя трудно требовать спокойного и придирчивого анализа своей игры. Но последнее время я все чаще вижу перед собой вереницу девушек и женщин, игравших мною, и все больше испытываю чувство беспокойства, неудовлетворенности.

Сейчас я уже не закрываю глаза на природу успеха актера, только что вступившего на сцену. Она в большой мере — в обаянии его юности, непосредственности, простоты. Порой молодость сходит за образ. Некоторое время мы миримся с этим. Но вот проходят месяцы, может быть, даже годы, и начинаешь серьезно размышлять над своей творческой судьбой. Тогда нередко становится совестно и горько, что сегодня ты вышел на сцену, не принеся с собой ничего нового, и лишь повторил то немного, что когда-то понравилось зрителям и с тех пор стало для тебя знакомым и привычным.

В самом деле: чем и как объяснить, что молодой актер, по свидетельству режиссуры — способный актер, получая очередную роль, часто, по его собственному признанию, хорошую, интересную, иной раз не в состоянии сделать ее большим своим достижением, заметным успехом в творческой работе своей и театра? Почему критика отрицательно (и в некоторой мере справедливо) оценила мою игру в полюбившейся мне роли Нормы Фанси, героини пьесы Ярослава Галана «Под золотым орлом»? Почему такая, например, роль, как леди Гамильтон в спектакле «Флаг адмирала», оказалась явной неудачей? Почему, переиграв в сравнительно малый срок большое количество серьезных ролей, я все-таки еще затрудняюсь самостоятельно находить путь к образу?

Поставлено много вопросов. Мне хочется попытаться найти ответы на них.

Я была еще студенткой, когда меня вызвали в театр на читку новой пьесы. В пьесе К. Симонова «Под каштанами Праги» мне предстояло играть роль Божены.

Если сейчас попытаться разобраться во множестве противоречивых чувств, охвативших меня тогда, то, пожалуй, самым сильным из них окажется страх. Обычный страх дебютантки во много раз усиливался от того, что чешская женщина, которую мне предстояло играть, была мне совсем незнакома. Мне нравилось в Божене ее благородство, ее большое

мужество, но все же я почти не находила линий соприкосновения с образом, на которые можно было бы опереться. Все это и питало мой с каждым днем возраставший страх.

До сих пор я испытываю глубокое чувство признательности к постановщику этого спектакля режиссеру Л. Руднику. Поняв мое состояние, он очень много сделал для того, чтобы облегчить мне первое в жизни восхождение на сцену. Он организовывал лекции о Чехословакии, отыскивал пленку кинохроники о Праге, наконец, привел меня к старейшему мастеру нашего театра Е. М. Грановской. Он сказал ей:

— Я понимаю, Елена Маврикиевна, вы не можете в несколько дней научить ее играть, но помогите ей, чем можете...

Все было сделано. И все-таки, идя за режиссером, как слепая, и выйдя на сцену в день премьеры, действительно ничего не видя и не слыша, я произносила текст роли, двигалась, кажется, даже переживала что-то кроме страха, но, думаю теперь, что образ Божены был очень мало убедительным.

Едва я окончила студию и поступила в труппу театра, как в моей жизни произошло событие, значительность которого я тогда вряд ли могла оценить: мне поручили роль Ларисы в «Бесприданнице». Ликование мое было безгранично. Не дождавсь читки, я принялась тщательно вдумываться в каждое слово замечательной пьесы, искать и находить в нем глубокий, сокровенный его смысл. Я раскрыла и «Записки» Ю. Юрьева и перечла главу о постановке «Бесприданницы» в Александринском театре, о первом выступлении в ней Комиссаржевской.

Без конца перечитывая «Бесприданницу», я старалась увидеть образ Ларисы во всей полноте ее человеческого облика. И увидела ее, идущую высоким берегом Волги, трудным, но светлым своим путем, — с ясным взглядом и горячим сердцем. С таким представлением об образе отправилась я на первую репетицию.

Режиссер И. Шлепянов бесконечно обрадовал меня и укрепил так необходимую каждому человеку веру в свои силы, подхватив такое видение роли, приняв его в основе и развернув увлекательнейшие перспективы дальнейшего развития образа. Разумеется, это совсем не значит, что я сама дошла до глубокого раскрытия драмы Островского. Наоборот, сейчас очевидно, что режиссер в предварительных беседах подвел меня именно к такому восприятию пьесы, а потом, со своеобразной педагогической хитростью, делая вид, что доверчиво идет за моими ощущениями, в действительности вел меня своим путем, глубоко продуманным и выверенным. Шлепянов говорил, что Лариса видится ему земным, здоровым и сильным человеком с песней в сердце, не с той песней, полной тоски и отчаяния, которая звучит в третьем действии, а с песней радостной, светлой и солнечной, как просторы Волги.

Работа подвигалась плодотворно. Мне, правда, долго не давалось видение некоторых черт «темного царства», в котором жила и погибла Лариса, замкнутого круга враждебных ей сил, который все тесней сжимался вокруг нее. Зато я остро чувствовала волевое стремление Ларисы отстраниться от мелкого, уродующего душу мира мещан, куда тянул ее Карандышев; каждым кусочком кожи ощущалась омерзительность существования в ядовитом угаре торгашеского отношения к жизни, когда все можно купить, когда ничего святого не остается; все отчетливей становилась несовместимость чистоты этой девушки с окружающей ее грязью и пошлостью. И поэтому ключом к образу Ларисы явились для меня слова постановщика, сказанные на одной из репетиций:

— Никто из действующих лиц не должен прикасаться к Ларисе на протяжении всего спектакля.

В каждом своем указании режиссер стремился идти от меня, раскрыть и развивать те стороны моей актерской индивидуальности, которые он считал наиболее нужными для воплощения образа нашей Ларисы. И так — вплоть до мелочей. Он подхватил, например, и закрепил для спектакля позу, в которой я как-то сидела на репетиции — непринужденную, свободную, почти мужскую позу уставшего, облокотившегося на колено человека. Даже в тех случаях, когда моя, постоянно возбуждаемая им, инициатива шла совершенно вразрез с его замыслом, постановщик и тогда находил форму подсказа, которая не разрушала во мне ощущения раскрытия моих собственных качеств.

Мне трудно судить о том, в какой мере удалось воплотить в спектакле образ, созданный Островским. Идет время, и я нахожу в Ларисе все новые черты, вижу ее все отчетливей. Думается, что роль эта должна углубляться. Очевидно, что мне нехватало, да и не могло тогда хватить мастерства, чтобы правдиво и верно передать чувства Ларисы. Ведь в те дни я, строго говоря, еще только училась ходить по сцене. Мудрено ли, что и в этой работе пережито гораздо больше панического страха, нежели творческого удовлетворения.

Вскоре я получила роль Нади во «Врагах» Горького. В страстно-просительных интонациях этой девочки, в ее настойчивом стремлении постичь правду режиссеру Н. Рашевской и мне как будто бы удалось найти современное звучание этого светлого горьковского образа. Режиссер сумел возбудить и развить мою инициативу и фантазию в такой мере, что, участвуя в этом спектакле, я почти теряю ощущение игры и сознаю себя Надей. К тому же эта роль была мне ближе и понятнее ролей, иггранных прежде. Может быть, поэтому Надя стала, по общему признанию и по моему собственному ощущению, одной из лучших моих работ.

Все шире раскрывалась передо мной дорога сценического искусства. Но шла я по ней не сама: впереди шел верный и заботливый проводник, которому я полностью себя вверила, — режиссер. Да иначе и не могло быть: ведь дорога-то эта пролегалa до сих пор по незнакомым мне каштановым аллеям Праги, тянулась по глухим и жутким переулкам старого волжского городка, проходила через усадьбу Захара и Полины Бардиных. А путь моих сценических превращений уводил меня все дальше от моей желанной и несыгранной еще героини в глубь веков, за рубежи России. Мне предстояло отправиться в Андалузию, чтобы стать там «девушкой с кувшином».

В театре появились испанцы со смуглыми лицами и белозубыми улыбками. Но пока еще это были не мы, актеры, а настоящие испанцы, любезно согласившиеся помочь нам совершить трудный путь перевоплощения в образы незнакомой нам жизни. Они рассказывали о внешнем облике и ритме жизни Испании, об одеждах и привычках своих соотечественников, об их обычаях и нравах. К тому же я прочла почти все из имеющихся в русском переводе пьес Лопе де Вега и была во власти обаяния его замечательного стиха.

По мере того как шли репетиции, я чувствовала все большую потребность найти новые выразительные средства, чтобы верно передать атмосферу жизни Испании, ее конкретные черты. Не должны ли были во мне, как в актрисе, раскрыться теперь неиспользованные еще пружины темперамента? Может быть, их надо было специально развить, выработать в себе? Думаю, что да. В работе над ролью доньи Марии мне, повидимому, следовало, по выражению Станиславского, уйти от себя как можно дальше. Между тем, режиссер А. Соколов, с которым я тогда впервые столкнулась, очень правильно, стараясь идти от моей актерской индивидуальности, приходил, если можно так выразиться, обратно к ней же, в

7
196

то время, как ее надо было ломать, трансформировать. Мне долго не давалось видение образа, которое было у постановщика, несомненно, совершенно отчетливым.

Некоторые из моих товарищей стали поговаривать, что я становлюсь привередливой. Представляю себе, что именно такое впечатление могло сложиться со стороны, когда на каждой репетиции начинался наш трудный поединок с режиссером. Я тем больше удивлялась невозможности договориться с ним, что между нами не было никаких принципиальных разногласий и что в работе со многими исполнителями, особенно с опытными актерами, Соколов достигает отличных результатов. В данном же случае ему, видно, не удалось отыскать ключ, который отомкнул бы во мне необходимые качества для исполнения комедийной роли. Поэтому я и работала в спектакле далеко не в полную силу.

«Девушка с кувшином» прошла более ста раз. Однако в отзывах печати о спектакле не столько анализировалась постановка или игра артистов, сколько упрекалось руководство театра за нарочито «кассовое» отношение к своему репертуару. Как видно, мы, исполнители, в том числе и я, сделали далеко не все, чтобы превратить постановку комедии Лопе де Вега в произведение подлинного искусства.

Недавно я прочла книгу Н. Горчакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского». Очень много в ней интересного и полезного для любого актера. Меня же особенно заинтересовали высказывания Константина Сергеевича, приводимые автором книги в главе «Работа режиссера с актером». Мысли Станиславского о принципах творческого общения режиссера и актера живо напомнили мне процесс создания некоторых моих наиболее удачных ролей. Вот что говорил Станиславский своим ученикам — участникам спектакля «Горе от ума»:

«Режиссеру, как я понимаю эту фигуру, важнее всего раскрыть все возможности актера, пробудить в нем его личную инициативу... Режиссеру необходимо увлечь актера, увлечь и разжечь его воображение.

Как это можно сделать? — Очень близко сопоставляя сюжет пьесы, отдельные моменты в нем с живой, подлинной жизнью, сегодня развивающейся на ваших глазах.

Учитесь видеть, слышать, любить жизнь, учитесь переносить ее в искусство, наполнять ею ваши образы-роли.

Режиссер должен для этого процесса уметь создать на каждой репетиции творческую обстановку, чтобы у актера родился живой, полнокровный, ярко мыслящий, действующий и сильно переживающий события пьесы образ»¹.

Станиславский указывает совершенно конкретные пути «выманивания» чувств и фантазии актера. Одним из таких конкретных и, по моему, очень увлекательных путей может оказаться составление актером «черновики» текста, так, как это делали участники создававшегося Станиславским спектакля «Горе от ума»: исполнитель импровизирует на репетиции несколько вариантов рассказа — как бы развернутого черновика драматурга к одному из больших кусков текста в своей роли. Это великолепный способ глубоко проникнуть в мысли автора, в чувства и стремления своего героя.

Может быть, именно этот прием выручил бы меня из трудного положения, в котором я оказалась, получив в спектакле «Флаг адмирала» роль леди Гамильтон.

Казалось бы, заманчиво сыграть роль такой «демонической» женщины. Я же просила освободить меня от нее. Просила, потому что не пони-

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, 1950, стр. 207—208.

мала идейной устремленности леди Гамильтон, линии ее действия. Разумеется, мне было ясно, что леди Гамильтон — выразительница интересов правящих кругов Англии, что она призвана не только услаждать досуги знаменитого адмирала, но и влиять на его поступки. Но всего этого мало для того, чтобы создать живой, психологически правдивый образ. Я стремилась понять сокровенные душевные движения леди Эммы — и не могла. Тем не менее я решила, что постановщик поможет мне разобраться в трудной роли.

Работа над «Флагом адмирала» продвигалась вперед. Как всегда, тщательно была проведена подготовка к ней. Изучалась литература, иконография. Я подробно познакомилась с авантюристической биографией моей героини.

Леди Гамильтон впервые появляется в седьмой картине. Выход ее чрезвычайно эффектен: Нельсон у себя в салоне склонился над картой, передвигает на ней игрушечные кораблики. Он раздражен и приказал не впускать к нему никого, угрожая часовому вздернуть его заслушание на рею. И все-таки после продолжительного стука, на который Нельсон отвечает бранью, дверь распахивается, и в салон быстро входит дама.

Нельсон (*не оборачиваясь*). Кто смеет нарушить приказ Нельсона?

Дама. Леди Гамильтон! (*Туфелькой свирепо расцвиывает кораблики во все стороны*). Вы меня повесите за это на рее?

Я проделала все это, стараясь двигаться как можно изящнее и свободнее. Не знаю, что из этого получилось, но Соколов остался недоволен.

Да и могло ли быть иначе, когда мне не было понятно, с чем врывается в салон леди Гамильтон, чего она хочет от Нельсона. Ей зачем-то нужно, чтобы английский флот сразился с врагами неаполитанского королевства. Но как это играть?

Повторяю выход снова — и снова неудачно. Тогда Соколов идет на сцену и играет выход леди Гамильтон, играет ярко, темпераментно, искренно переживая. Но, напряженно всматриваясь в его лицо, я все-таки не понимаю: что он играет? Какие чувства наполняют его: злоба, ревность, страх, любовь? Опять прошу рассказать мне, с чем я вхожу, с какой задачей, — и все начинается сначала. Соколов очень терпелив со мной, он всей душой хочет, чтобы я поняла, но требует сразу конечного результата и снова избегает на сцену, и снова показывает. А я попрежнему не понимаю главного, нервничаю, прихожу в отчаяние.

В день премьеры я вышла на сцену, кое-где заменив вопросительную интонацию утвердительной, а утвердительную — вопросительной, но с единственной несложной заботой: на такой-то реплике красиво повернуть голову, в таком-то месте красиво встать. Так роль, с самого начала не увлекшая, а потом не вскрытая достаточно глубоко и тщательно, толкала к величайшему греху, какой только может совершить актер, к самодемонстрации.

Сдвиг в наших творческих взаимоотношениях с режиссером Соколовым произошел лишь в процессе третьей совместной работы, когда готовилась постановка пьесы Б. Лавренева «Разлом». Роль Ксении, которую мне предстояло играть, очень сложна. В Ксении сочетаются чистота, наивность и чистосердечность с внешней развязностью и позой. Мы с Соколовым много говорили об этом. Исходным моментом в роли явился для нас монолог Ксении из третьего акта. В ответ на вопрос Татьяны: «Откуда у тебя, Ксана, этот развязный тон?..», Ксения отвечает:

«Тебе интересно? Хорошо. Две минуты я говорю с тобой серьезно... Откуда? От войны. От этого кровавого сумбура. От всеобщего одичания. Ты успела повидать жизнь, а я... Я только начала входить в нее, как она

разломалась... у меня на глазах. Мне хотелось веселья, песен, цветов... чистоты. А жизнь меня встретила кровью, грязью, муками, отчаянием...».

Может быть, в работе над образами Божены, Нади и особенно Ларисы во мне выработалась легко возникающая способность передавать чувства тоски и боли. Может быть, эти чувства, много раз пережитые на сцене, снова отозвались во мне — Ксении? Не знаю. Во всяком случае с этого момента образ у нас стал быстро проясняться и нарастать. Разумеется, и в нем можно было кое-что сделать лучше, совершеннее, но меня радовало уже одно то, что известный успех достигнут в работе с режиссером, с которым до тех пор существовала досадная, угнетающая меня, да, наверно, и его, недоговоренность.

А. Соколов — штатный режиссер нашего театра. Поэтому, бывая с ним настойчивой и придирчивой, рискуя, что в конце концов он просто махнет на меня рукой, я всеми силами стараюсь приноровиться к приемам и методам его постановочной работы. Но что делать, когда на постановку приходит новый, незнакомый режиссер, от которого многого ждешь, и потом не находишь с ним общего языка?! Разочарование это бывает тем более горьким, когда возникает оно в работе над хорошей, интересной ролью.

Мне была поручена роль Нормы Фанси в пьесе «Под золотым орлом», ставить которую был приглашен Б. Дмоховский. Норма — молодая американская журналистка, оказавшаяся в Западной Германии, в городке, ставшем местом заключения «перемещенных лиц» — русских, украинцев, поляков. Перед глазами Нормы раскрываются черные намерения и грязные дела ее соотечественников, среди которых — и самый близкий ей человек. И тогда эта честная девушка решает противопоставить свою волю замыслам насильников и убийц. Она смело идет в лагерь тех, кто борется за справедливость, демократию, мир. Роль Нормы сразу же понравилась мне, увлекла заложенным в ней большим и благородным чувством.

Как же протекала моя работа над образом? Довольно скоро я обратила внимание, что моя фамилия редко встречается на доске объявлений о репетициях. Поначалу это не очень беспокоило, тем более, что репетировать мне приходилось в двух разных пьесах одновременно. Однако скоро обнаружилось, что на мою долю выпадает лишь одиннадцать репетиций. Я обратилась к режиссеру с просьбой уделить мне особое время. Четыре часа мы занимались специально образом Нормы. Режиссер был удовлетворен достигнутыми результатами, я же в глубине души понимала, что сделано очень мало. Сегодня, когда я выхожу на сцену в военном костюме Нормы и лишь в отдельные моменты роли ощущаю правду своего сценического существования, я расплачиваюсь за свое несколько компромиссное отношение к этой работе. Оказавшись в чрезвычайно трудных условиях подготовки одновременно двух разных спектаклей, я своевременно не настояла на том, чтобы работа была сделана тщательно и доведена до конца.

Беда некоторых режиссеров, с которыми мне приходилось сталкиваться, в отсутствии высокой требовательности, которая непременно должна стимулировать накопление мастерства, умение работать по строгой системе. А о каком стимулировании может идти речь, когда, показав на одной из первых репетиций первичные результаты самой начальной работы над ролью, тут же слышишь реплику режиссера:

— Пожалуйста, оставьте все так, как есть сейчас. Ничего не меняйте, а то еще потеряете найденное!

Такое отношение к репетиции тем более неоправдано, что дело здесь, разумеется, не в выдающемся таланте исполнителя, не в том, что режиссер потрясен совершенством игры. Наоборот: и я и мои товарищи далеко

еще не овладели искусством самостоятельно находить верный и прямой путь к образу. Подобная «снисходительность» в корне противоречит заветам Станиславского, всегда заставлявшего самых одаренных актеров кропотливо, творчески искать путь к образу, путь к перевоплощению. Предостерегая от самопоказа, Станиславский умел своей фантазией зажечь фантазию актера.

За то мы и благодарны режиссеру нашего театра И. Зонне, опытному и знающему педагогу, что он умеет и стремится раскрыть все, что в нас заложено, причем достигает он этого не предоставлением возможности самопоказа, а, наоборот, бесконечно ломая или развивая различные свойства актерской индивидуальности, заставляя проделывать огромную, напряженнейшую, но тем не менее радостную работу.

Я не раз наблюдала, как работают с не слишком требовательным постановщиком актеры-мастера. Их он не застанет врасплох, не собьет с пути. Чутко прислушиваясь к принципиальным замечаниям режиссера, они при этом в большой мере умеют быть сами себе режиссерами и критиками, исследователями и судьями. Мастерство, только оно, может застраховать актера от растерянности и провала при встречах с режиссерами различных школ и направлений.

По-настоящему счастлива я была в тот день, когда получила роль Лены Трубниковой в пьесе К. Симонова «Чужая тень». Сбывалась моя мечта, передо мной открылась возможность создать образ моей современницы и сверстницы, образ, в котором я могла бы сказать многое от своего собственного имени.

К. Симонов, выступая перед труппой, говорил о роли Лены, как о «проходной». Я не могла согласиться с ним. Меня привлекали влюбленность Лены в жизнь, ее чувство национальной гордости, высокая принципиальность. Но именно потому, что я очень давно ждала этой встречи с современницей и возлагала на нее большие надежды, мне показалось, что автор мог бы несколько обогатить эту роль, сделать свою героиню активнее, крепче связав ее с основными линиями действия. И я обратилась к драматургу с просьбой дописать хотя бы несколько реплик, которые сделали бы Лену более действенной и зоркой. Так, например, мне хотелось, чтобы Лена первая высказала мысль о необходимости ехать в Москву и немедленно вернуть ценнейшую рукопись ее отца, попавшую в руки подозрительного Окунева. Драматург выполнил мое пожелание и написал в 4-й картине такую реплику: «Если странное молчание Окунева сегодня не кончится, завтра надо принимать меры. Может быть, ехать». Как только новые реплики были включены в текст, образ начал быстро вырастать. Теперь я твердо знала, за что борется Лена, чувствовала, что моя героиня, как и сотни тысяч ее прообразов — советских девушек, словом и делом защищает мир. И именно потому, что так все ясно и близко было для меня в Лене, мне удалось во многом самостоятельно сделать роль, ставшую одной из моих любимых и, мне кажется, удачных работ.

Общезвестно, что режиссер, ставящий спектакль, обязан думать не только о нуждах данного спектакля, но и о воспитании актеров, в особенности о том, что даст участие в нем молодому актеру, видеть и учитывать перспективы его роста. Но могу ли я винить режиссеров в том, что по отношению ко мне этого почти никогда не делалось? Ведь за эти годы я имела дело... с двенадцатью различными режиссерами, большинство из которых было приглашено в театр на одну постановку. Они не только не могли думать о далеких перспективах моего роста, им, если это были добросовестные люди и подлинными художники, надо было тратить немало

времени только для того, чтобы познакомиться с молодежью и понять, как работать с нами.

Слов нет — разнообразие режиссуры вносит с собой немало положительного в жизнь театра. Однако приглашение режиссеров на постановку спектакля обуславливается зачастую случайными причинами. Каждый из них применяет в работе совершенно различные методы, даже различную терминологию. Это не представляет «опасности» для мастеров, но чрезвычайно затрудняет работу и рост молодежи. И тут уж нужен внимательный и заботливый глаз главного режиссера, которому, очевидно, следует активно направлять постановочную работу в театре с учетом творческого роста молодежи. Разумеется, для нас было бы высшим наслаждением, если бы методы и принципы, почерпнутые в институте или студии, находили естественное, постоянное продолжение и развитие в театре. Но пока, повидимому, это — несбыточная мечта.

Мне не хотелось бы, чтобы создалось впечатление, будто всю вину за недостатки в нашей, в частности в моей, работе я намерена свалить на режиссуру. Конечно, во многом дело и в нас самих, и прежде всего в том, что мало мы еще знаем жизнь, мало изучаем ее великую науку правды. А ведь без этого путь вперед окажется для нас закрытым, какие бы гениальные режиссеры ни руководили нами.

Как-то я спросила одного из моих товарищей, в чем видит он причину своего неуспеха в той или иной хорошей роли. Минуту подумав, он ответил:

— Так ведь мы же не знаем жизни, ничего не видим, варимся в собственном соку, с утра до вечера — в театре, а если бываем где-нибудь, так главным образом в Доме работников искусств.

— Ну, а как же все-таки мы могли бы изучать жизнь?

— Вот если бы была возможность подольше путешествовать — вот тогда бы мы повидали новых людей, побывали на великих стройках и тем самым получили бы прямой доступ к познанию жизни в самой ее гуще. А так — что... — И он безнадежно махнул рукой.

Слов нет — путешествовать полезно. Побывать на грандиозных стройках — мечта любого из нас. Но ведь, путешествуя, можно познакомиться с десятками, сотнями форм проявления нового в нашей действительности, а без глубокого понимания существа происходящих вокруг перемен, без умения обобщать черты жизни художник мало что вынесет из поездки. Он лишь обогатится дополнительным количеством фактов, которые, будучи воплощены в искусстве без их осмысления и обобщения, не смогут правильно отразить действительность. Мне кажется, что самое главное — изучение закономерностей жизни, законов диалектического развития нового, борьбы нового со старым — вот что должно быть основой нашего познания жизни.

Я не спросила моего товарища, мечтающего о поездке на великие стройки, читает ли он регулярно в газетах и журналах очерки и корреспонденции об этих стройках, о людях, воздвигающих невиданные сооружения. Боюсь, что такой вопрос смутил бы его...

Загрузка молодежи в нашем театре чрезвычайно велика. Большинству из нас, ежедневно репетируя, приходится играть ежемесячно до тридцати спектаклей. И все-таки изучать жизнь повседневно и всюду — наша прямая и святая обязанность.

Надо откровенно сознаться: мы, молодежь советского театра, немножко избалованы реальными творческими возможностями, открывающимися перед любым из нас. И мало еще в нас пылкости к новому в искусстве, беспощадности к себе. Это относится и ко мне. Ленинградский Дом актера проводит лекции и семинары по изучению наследия

Станиславского. Как-то, придя на лекцию, я не застала в зале почти никого из моих товарищей. В другой раз почему-то не пошла сама.

Большую помощь в профессиональной учебе могут оказать нам ведущие мастера театра: Е. Грановская, Н. Никритина, В. Софронов, А. Лариков и др. Подлинное наслаждение — играть с актрисой нашего театра О. Казико, всегда живущей на сцене творчески, каждый раз раскрывающейся в роли по-новому, свежо и интересно. Игра Казико не может не увлечь внимательного партнера, не вдохновить его. У этой актрисы есть чему поучиться и на спектакле, и на репетиции, и просто в разговоре о жизни, работе. Очень помогла мне Ольга Георгиевна в моей работе над ролью Ксении в «Разломе», которую прежде играла и она. В то же время очевидно, что такая помощь не может ни заменить, ни полностью развить умение находить путь к образу самостоятельно.

Все эти годы мне приходится очень много работать. Напряженный творческий труд обычно приносит человеку удовлетворение и отвлекает от тревожных мыслей, если даже есть для них причины. Я же, все чаще и чаще оглядываясь на пройденный, короткий, но не всегда прямой путь и напряженно вглядываясь вперед, испытываю тревогу. Будущее в огромной мере — в настоящем, в том, что и как делает человек сегодня. Я не могу не отнести этого и к себе. И многое хочется сегодня изменить, чтобы завтра, выражаясь словами Николая Островского, «не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы».

Все то, о чем я рассказала в своих заметках, — это только одна из биографий молодых актеров. В творчестве моих товарищей по театру — М. Адашевской, Л. Овчаренко, В. Стржельчика, Е. Иванова, Е. Горюнова и многих других — тоже есть и свои радости и свои огорчения, о которых они могли бы рассказать. Но все мы мечтаем о том, чтобы с первых же месяцев работы и учебы в театре идти верным и прямым путем вперед — к вершинам мастерства. А для этого нужно, чтобы наше искусство воспитывалось на создании образов современников, сверстников — простых советских людей, нужно, чтобы вместе с нами они всходили на сцену, становясь для нас высшей школой мастерства.

Обо всем этом я часто думаю, снимая после спектакля костюм американской журналистки или платье испанской королевы и выходя на улицы родного города.