

500

КАК ПО-МОЕМУ НАДО
работать над ролью

ОКОНЧАНИЕ

В. ПАШЕННАЯ

Третий период работы над ролью — «на публике». Неопытный молодой актер может спросить меня: «Да ведь роль уже сработана, сдана, прошли и генеральные репетиции, и премьеры, и общественный просмотр. Какой же третий период? Какая же работа над сданной и законченной ролью?» Увы, так думают не только молодежь, но и опытные актеры.

Конечно, это глубокая ошибка. Когда роль вынесена на публику, когда актер чувствует зрителя, а зритель чувствует актера и реагирует на него, — тогда начинается самая тонкая, самая филигранная работа над ролью.

Кабинетный период работы над ролью идет под флагом «думать», репетиционный — «оформлять», а третий период — на публике — должен идти под флагом — «проверять и дорабатывать».

Первое общение со зрителем (первые спектакли, генеральные и общественные просмотры) всегда очень нервует, волнует актера. Почти всегда актер бывает неспокоен, чересчур взвинчен, или после усиленных волнений на генеральных, — настроение и нервы падают. И в том и в другом случае актер «недоносит» и «нажимает» — он неспокоен. Вот почему я считаю, что серьезные общественные просмотры надо делать не ранее десятого-пятнадцатого спектакля; только тогда и спектакль в целом и каждый актер в отдельности успокоились и обыгрались. От спектакля к спектаклю актер и весь спектакль в целом, что называется, «доходит»; это показывает, что и на публике идет какой-то процесс работы над ролью. Бывает (правда, очень редко), что роль так правильно сделана, что актер с первых же спектаклей успокаивается, все то, что он ожидал получить от зрительного зала, — он получает сразу. Но и в этом случае молодому актеру надо знать, как поступать в дальнейшем с такой совершенно удавшейся ролью.

Как же быть, если актер на первых спектаклях не совсем спокоен, не получает от зрителя той реакции, на которую он рассчитывал? Надо «проверять и дорабатывать». К каждому спектаклю актер должен готовить себя. Параллельно со сделанными спектаклями идет работа уже над новыми ролями, и «собирать» себя на спектакль актер должен уже в другом плане, чем на репетиции. Конечно, уже с утра (параллельно с новой работой) подсознательно, но неизбежно звучит вечерний спектакль, уже сделанная и сработанная роль. В зависимости от вечернего спектакля я как-то почти механически расставляю свои силы и расходую свои нервы. В день «Любови Яровой» я себя иначе чувствую, чем в день «Растеряевой улицы», «Мариин Стюарт», «Электры», «За океаном», «На бойком месте» дает с утра совершенно другую зарядку и т. д. и т. д. Все это происходит где-то в подсознании и не мешает мне отдаваться новой художественной работе, заниматься общественной работой и жить личной жизнью.

Идя вечером на спектакль, актер уже попадает в круг настроений роли. Гримируясь у себя в уборной, он уже целиком должен слиться со своей сегодняшней ролью. Вот почему нельзя никак учитывать часы нашей работы. Разве не напряженная, нервная работа «собрание» всего себя к спектаклю?

Но жизнь есть жизнь, и часто во время гримировки и даже во время спектакля актера, к сожалению, отрывают от его непосредственной главной работы. Актер должен научиться мгновенно замыкаться в привычном для данной роли состоянии; выйдя на сцену, он уже целиком должен быть в пьесе. Первая и главная задача актера, работающего над ролью «на публике», — всегда быть устремленным в пьесу и собранным внутренне.

Если публика не принимает смехом то, что по предвзвешенной работе казалось должно бы приниматься смехом, — актер отнюдь не должен выжимать смех из публики шутками, нажимом, т. е. отходить от своей задачи; надо проверить сделанное, и если актер играет по существу правильно, очевидно, он еще «не дошел», т. е. недостаточно овладел этим местом роли, — надо спокойно доработать его. Очень часто и на премьеры, и на гене-



В. Пашенная в роли Любови Яровой.

ральной репетиции, и на общественном просмотре публика как-то сухо и сдержанно реагирует на игру: актер овладевает ролью постепенно, шлифует ее уже на публике, и результат получается блестящий — зал смеется и реагирует на всякую деталь. Иногда видишь актера на первых спектаклях и не узнаешь его на 25—30-м спектакле — так он вырос, так засверкала роль; но это бывает только тогда, если актер, работая над ролью уже «на публике», не отходит от основных задач, от существа, от серьезности и глубины переживания.

Если же артист желает увеличить успех не путем дорабатывания и проверки, — то грош ему цена. Seriously работающий актер должен всячески избегать этого дешевого нехудожественного успеха. Иногда самого способного и правильно работающего актера не слушает публика — начинается кашель, шорох, почти неуловимое, но так неприятно знакомое актерам какое-то движение в зале. Это надо немедленно учитывать актеру и проверять себя в этом месте, дорабатывая то, что, очевидно, ни режиссер, ни автор, ни сам актер, никто, кроме публики, оценить не может. Отнюдь нельзя заставлять публику слушать себя, просто усиливая голос или темперамент, — вообще ни в каком случае нельзя, фальшивя, вести за собой внимание публики. Надо искать причину и, проверяя и дорабатывая, пробовать изменять внутреннюю задачу, свое личное отношение к этому месту, отнюдь не прибегая, однако, к внешним, чисто формальным приемам. Если публика уже живет

аниями актера, — ни в каком случае нельзя еще
ажимать на нее, т. е. еще больше выжимать смеха
ча, начиная повторять по два-три раза слова, дви-
нельзя, что называется, «переигрывать». Это не
не усиливает впечатления, а наоборот, расхолажи-
оставляет неприятный осадок. Актеру необходимо
ывать чувство меры. Иногда совершенно неожидан-
й-нибудь жест, какое-нибудь движение, слово, пра-
по существу, вызывают бурные реакции зрителя
до аплодисментов среди акта), — актер должен это
закрепить и включить в общий рисунок роли. Так
и эта проверка и доработка идет уже во время
и тот или иной кусок роли нельзя повторять
ике, то только от спектакля к спектаклю роль дора-
и проверяется. Я знаю многих актеров (да и
инадлежу к ним), которые только через много
ей успокаиваются в роли. Часто роль после дора-
проверки на публике так «дойдет», что и не уз-
исполнителя первых волнительных спектаклей и

о тогда, когда роль на публике доработана (иногда
приходит через много и много спектаклей), актер
считать, что роль у него сделана. Я имею в виду,
всякую роль, как я и говорила вначале. Так ра-
надо над всякой ролью; велика она или мала —
существенно. Над большой — больше работы, над
ой — меньше; в этом разница.

вся работа над ролью закончена, когда роль до-
и проверена на публике, когда и технически и
не доделаны и зафиксированы все детали, одним
когда роль «сработана», — только тогда свободно
но летится темперамент актера, только тогда может
ящему засверкать его талант. Чем талантливее ак-
и многограннее его дарование, чем ярче его темпе-
тем шире и свободнее его размах и его возможно-
сцене. Но без серьезной, длительной, всесторонней
над ролью нет настоящего творчества, закрыты все
ости не только для среднего, посредственного, но
самого талантливого актера. Есть роли, к которым
первых шагов отнесся не со всей серьезностью,
он не проработал. Как бы талантлив ни был ак-
и роли навсегда будут для него закрыты; никогда
удет испытывать творческого удовлетворения, играя
когда эти роли не войдут в список его сценических
ний.

ь я хочу сказать о том, как должен относиться
работе актер, уже сделавший свою роль. Сделанная,
анная и отшлифованная до конца роль никогда не
считаться чем-то закаменившим в своей форме и
о одинаково звучащим. Актер — живое, нервное
и, и каждый спектакль его роль наполняется его
его нервами и его огнем; немисливо предполагать
овать, чтобы каждый раз актер горел огромным
м и вибрировал всеми своими нервами. Я играла
пьесы сотни раз, а есть актеры, которые играли
рольные роли и тысячи раз. По-моему, в испол-
же сделанной роли актер никогда не должен себя
ать. Когда актер, что называется, в ударе, когда
напряжены, как струны, когда актер вдохновлен,
и горит, — тогда не о чем и говорить. А как быть,
актер не в ударе, когда нервы опущены, когда вдох-
нет, когда, наконец, актер по самым прозаическим
м (ведь он — живое существо, — недоспал, переел,
расстроен) никак не может загореться, вдохновить-
вызнуть. По-моему, надо совершенно спокойно, не
себя, чисто технически войти в роль: выполнять
работанное, идти от момента к моменту, делать
все, что накоплено работой, идти, так сказать, по
ленным вехам; так уж устроен актер, что, не па-
себя, спокойно идя правильным путем, он постепен-
вет и наполнит своим темпераментом и талантом
разумеется, если он не болен, — тогда уж, конечно
не следует).

хочется сказать еще об одном, очень важном фак-
о критике и самокритике. Не только молодому,
тому, но и опытному, старому актеру надо очень чув-
ситься к критике, спокойно выслушивать критиче-
сказания и делать для себя из них выводы. Конеч-
итный, большой актер нуждается в критике, очень
етной для него. Для больших мастеров есть только
пой круг ценных критиков, мнение которых он всег-
лагодарностью учитывает. Молодому актеру необо-
первых шагов своей работы остановиться на каком-
крупном для себя авторитете и базироваться на его
е. Это не значит, что всякое другое критическое
ие надо демонстративно пропускать мимо ушей. Ни-

чуть не бывало — все надо принимать с благодарностью,
запоминать, но проверять на авторитетном своем критике.

Что касается самокритики, то здесь дело гораздо слож-
нее. У большинства из нас чувство самокритики совершен-
но отсутствует. О больших актерах я буду говорить ниже,
а молодому актеру достаточно получить три-четыре ком-
плимента, достаточно справиться с одной-двумя ролями и
иметь успех у публики, как его мнение о себе поднимает-
ся необычайно высоко; он уже относится к себе все менее
и менее критически, начинает любоваться собой. Это само-
любование — самый серьезный, самый опасный враг моло-
дого талантливого актера. Он останавливается в своем
творческом развитии; он начинает не только терять то
прекрасное, что ему отпущено природой, но и приобретает
отвратительные навыки. Зачастую украшая свои роли крас-
ками своего личного, как ему кажется, обаяния, — он де-
лается скучным, однообразным, бесконечно повторяющимся.
Надо невероятно строго относиться к себе, надо всегда
стремиться к тому, чтобы развивать, укреплять свое даро-
вание, а не заниматься самолюбованием. Когда в итоге
большой и серьезной работы у актера является чувство
удовлетворения, сознания правильно выполненной задачи,
является какое-то радостное волнительное трепетание все-
го существа от проникновения в глубь образа, — тогда это
открывает, подымает актера, дает здоровую зарядку на но-
вую работу. Это удовлетворение, этот подъем не имеют
ничего общего с пустым самолюбованием, которое в огром-
ном большинстве случаев губит молодое дарование.

Мне кажется, что я все уже сказала о том, как по-моему
надо работать над ролью, — от момента, когда актер полу-
чает роль, и до совершенно законченного, сделанного и
проверенного спектакля.

Так работать, по-моему, надо всегда, при всяком ведении
театрального дела. Теперь уже выродились театральные
дела, где утром вручают актеру огромную роль, а вечером
он ее играет. Теперь почти по всему Союзу, я уже не гово-
рю о крупных областных городах, театры ставят только
несколько постановок в сезон, и актер всегда может серь-
езно работать, углублять и совершенствовать свое мастер-
ство.

Только работа, только подлинный, насто-
ящий труд в нашем искусстве могут дать
подлинное удовлетворение актеру и зри-
телю. Только такой театр — театр сознатель-
ной творческой культурной работы в соеди-
нении с талантом — может и должен воспиты-
вать и вести за собой массы.

Я считаю необходимым как иллюстрацию, как пояснение
к тому, что я написала о том, как по-моему надо работать
над ролью, рассказать, как я сама работала хотя бы над
двумя ролями¹. Я сознательно возьму две самые противоположные роли, чтобы был яснее и понятнее мой метод и
чтобы все то, о чем я написала, нашло подтверждение в
факте моей личной работы. Я беру героическую роль Лю-
бови Яровой в напущенней пьесе К. А. Тренева и коми-
чески-эпизодическую роль Маланьи в пьесе «Растеряева
улица», поставленной в Малом театре в 1930 г.

В пьесе масса действующих лиц. Как относится Яровая
к каждому в отдельности — писать очень долго да и вряд
ли нужно. Мне было понятно, что все, кто против крас-
ных, все примазывающиеся, подличающие, бегущие от ре-
волюции за границу, все шкурники и вся белогвардейщина
ей были мерзки. Она вся в революции. Она уже созна-
тельно примыкает к движению, но забыть ребенка и мужа
она не может — она любит память мужа, она уверена, что
он погиб за революцию, за рабочий класс. Она гордится
мужем. Замкнутая в себе, необычайно скромная, сильная
женщина обрисовалась передо мной очень четко. Ее вну-
треннее «я», ее основа, ее существо — «все силы, вся жизнь
за угнетенный класс». Внешне я увидела Яровую сразу.
Мне не пришлось даже искать образа — до того ясно бы-
ло, что это не грубая, вульгарная баба. Моя задача была
всячески сделать Яровую приятной, женственной и доб-
рой женщиной. Говорит она мягко, но решительно, как-то
даже еще немного конфузится, говоря с комиссаром Кош-
киным, но она непреклонна в общении с врагами. Она в
начале пьесы еще новичок, еще не закаленный, 100-про-
центный революционер. Я находила нужным показать раз-
витие ее душевных сил и ее устремленности — показать
путь этой женщины к тому, чтобы стать уже подлинным
борцом революции. Я сразу полюбила роль, мне пришлось

¹ Эта часть работы В. Н. Пашенной печатается в сокращении.

даже вырабатывать, искать в себе отношения к роли Любови Яровой. Я еще в кабинетной работе слыхала с существом Яровой, и ее существо, ее стремления, ее чувства, ее радости и печали стали моими. Голос, движения, дикция совершенно сливались с моими, и работа шла легко и радостно. 19-й год был, казалось, еще совсем близко. У меня у самой были еще и платья, и башмаки, и кофточки того времени, — особенно искать и внешний образ не приходилось. Согласовав все с режиссурой, надо было работать над оформлением роли. Макеты, конструкции сразу понравились мне. Молодой художник Меньшутин очень интересно разрешил проблему постановки «Любови Яровой». Несмотря на полное отсутствие красок, вся конструкция очень ярко передавала ют. Все углы и повороты конструкции были, правда, условны, но условны реально, и сжиться с ними, «почувствовать» их было не трудно.

Я хочу по актам останавливаться и разбирать, как же я работала внешне, то-есть как моим внешним, видимым аппаратом — жестом, движением, мимикой — я выявляла и фиксировала то, что было найдено мною и сработано внутренне. Повторяю — Яровая простая, скромная, сдержанная женщина, так что никаких особенных поз, движений я и не искала, да и не могли они появиться из существа самой роли, но об отдельных моментах как о наиболее показательных в моей работе я хочу рассказать.

Яровая курит в сцене с Пановой, это уже от автора — и вот весь «процесс» курения мною точно сработан внешне. Найдя в узелке коробочку с папиросами и достав одну, — я ишу спички сначала в пальто, потом в карманах платья и даже встряхиваю узелок, чтобы убедиться, что и там их нет. И только после этого как бы вынужденно подхожу к столику Пановой, чтобы закурить. Закурив от зажженной Пановой для меня спички, не благодаря Панову даже кивком головы и опускаюсь около ее стола на стул, почти повернувшись к Пановой спиной. Всю сцену с ней веду, почти не глядя на нее, и только один раз — с фразой «Есть паразиты и похуже вшей» — я смотрю в упор ей в глаза и тотчас же, уйдя опять в себя, затягиваюсь папиросой, и после слов «Вот они моего мужа съели» я выпускаю дым, медленно стряхиваю с папиросы пепел и, совершенно уже не глядя на Панову, а целиком уйдя в себя и глядя прямо перед собой, после паузы добавляю — «И ребенком закусили». И всегда эта группа движений, эта чисто внешняя форма, вытекающая из переживаний, но точно сработанная и зафиксированная внешне, необыкновенно «доходит» до публики, и всегда в этом месте слышно «как муха пролетит».

Второй момент, — это когда Колосов говорит мне — «А у вас в глазах что-то нехорошо». Я говорю медленно, не меняя физического положения: «Да, пойдемте отсюда» — затем встаю и очень и очень медленно протягиваю руку к лежащему на перилах шарфу и какую-то секунду не беру даже его, вся уйдя в свои мысли о муже, а затем как бы машинально снимаю его с перил и, держа его немного на весу, каким-то непривычным жестом, — я уже продолжаю говорить. Этим внешним приемом я показываю, как сильно и глубоко мое внутреннее устремление к мужу, как я полна внутренне и как я все внешнее проделываю в этот момент почти механически. Я проверяла этот мой внешний технический прием и, всегда применяя его в данной сцене, я чувствовала, как буквально замирает зал, ожидая моих слов.

В сцене встречи с Яровым технически, внешне я закрепляю мое внутреннее переживание, а именно — чтобы ярче довести до публики мое счастье, мой трепет, мой почти страх от встречи с тем, кого я, любя больше всего на свете, считаю умершим, я чисто технически проделываю следующее: я почти вплотную подбегаю к Яровому и как вкопанная останавливаюсь, затем отступаю от него, как от привидения, вплоть до заборчика и, почти падая, опираюсь об этот заборчик. Это занимает несколько секунд, но эта группа движений держит в напряжении зрителя и слова: «Ой, что это?» уже только дополняют этот момент. Затем, в конце акта, когда я узнаю, что Яровой с белыми, фразу: «Миша! Ты?! Неправда!» — я сопровождаю определенными, зафиксированными внешне приемами. После слов: «Миша! Ты?!» — я делаю жест, указывая вверх, где стоят офицеры, казаки, дамы и пр., — а затем перевожу этот жест, указывая на самого Ярового, и уже после этого жеста я вскрикиваю: «Неправда!» Когда я, проверяя правильность своей работы, пробовала не делать этого жеста, — всегда конец акта и звучал слабее и принимался публикой не так, как обычно. Внешнее помогает внутреннему.

Я останавливаюсь еще на четырех моментах. Первое: сцена с полковником Малининым во втором акте, когда Яровую,

захваченную врасплох, допрашивает Малинин. Внутреннее мое состояние в этой сцене ясно. Презрение и ненависть к Малинину наполняют все мое существо. Но я еще и внешне подчеркиваю и довожу это до зрителя: на вопрос Малинина: «Ну-с, что же вам собственно угодно, говорите на чистоту» — я сначала делаю к нему несколько шагов и как будто собираюсь ему ответить. Но потом, вся напрягаясь, сдерживаю себя и отворачиваюсь, и только, проделав эту группу движений, я говорю: «Я вам ничего не скажу». А на его следующий вопрос: «Так вы поручику Яровому действительно не родственница?» — я опять поворачиваюсь к нему и уже готова ответить, но, увидев его тупое, самодовольное лицо, я опять вся замыкаюсь и молча отворачиваюсь. Здесь даже нет слов, а только движения доводят мое состояние до зрителя.

Второе: в ночной сцене третьего акта я останавливаюсь на одном моменте, который считаю характерным в работе над внешним рисунком, — когда Яровой не может уйти от меня и вновь возвращается ко мне с цветами в руках и говорит: «Возьми», — я отвечаю: «Это лишнее». Так вот прежде чем ответить, в моей душе проносится чуть ли не вся жизнь, чуть ли не вся моя молодость; чтобы довести это внешне до зрителя, мне надо показать ему и мое лицо и глаза, которыми я гляжу на мужа. Так я становлюсь почти спиной к Яровому, и когда он протягивает мне цветы, — я поворачиваю к нему только голову, а не всю фигуру и медленно поднимаю на него глаза, потом опускаю их на левком, затем опять отвожу их и от цветов, и от мужа и уже только после этого говорю: «Это лишнее». И всегда эта группа жестов и мимика держат зрителя и острее доводят мое переживание до зала. Внешнее помогает внутреннему.

Третье. В четвертом акте, в сцене, когда я требую от Ярового, чтобы он освободил арестованных, и когда он мне в этом отказывает, — я выхватываю револьвер и хочу его застрелить, но сил не хватает, и я пытаюсь выстрелить в себя, но Яровой выхватывает револьвер и отдает приказ арестовать меня, желая этим остановить меня от безумных, с его точки зрения, поступков. Так вот эту сцену с револьвером я проделываю внешне, технически всегда одинаково, проработав и зафиксировав это в репетиционной работе. После моих слов: «Так ты не спасешь их» — я выхватываю из кармана быстрым движением револьвер и направляю его в Ярового, несколько секунд держу его так и затем медленно, дрожащим движением опускаю руку, которая под конец тяжело падает вниз. И так стою, пока Яровой говорит: «Умница, ну что же, хорони всерьез». После этих слов я отворачиваю глаза и всю фигуру от Ярового и, глядя перед собой, говорю: «Нет, твоя казнь впереди» — и опять не сразу, а после каких-то секунд колебания очень быстро подношу револьвер себе к виску, и Яровой вырывает револьвер. Эта последовательность движений и поз очень четко и ярко оформляет внутреннее мое состояние и, расширяя и углубляя его, полнее доводит его до зрителя. И здесь внешне помогает внутреннему.

Четвертое. Самая последняя сцена Яровой, самая трудная и самая яркая. И внутреннее ее содержание и внешняя форма весьма сложны и требовали от меня глубокой всесторонней и серьезной продуманности. Надо в течение короткой сцены довести до зрителя целую гамму переживаний, через которые проходит Яровая, своими руками выдавая Ярового Кошкину. В этой сцене я долго искала в себе самой существа этой сцены — я брала живые, более близкие мне задачи, чтобы ярче переключить себя на эту сцену. Невероятно трудно было мне «зажить» в этой сцене, отдавая на смерть некогда страстно любимого мужа. Я искала, я работала над внешней, технической стороной этой сцены. Мне было ясно, что не только внутренне, но и внешне Яровая не сможет сразу отвернуться от мужа. Какой-то «рубикон», какой-то барьер берет она, какое-то отчаянное последнее усилие производит она над собой. Но ни содержание, ни форма этого сценического момента долго не давались мне, и только на одной из самых последних репетиций я вдруг слыхала сама вплотную с Яровой, и уже я сама, почти теряя сознание от неизбежности вечной разлуки с самым дорогим мне человеком — отцом моего умершего ребенка, я сама дико закричала, потом, чуть не прокусив себе руку, сдержалась и как подкошенная упала на какой-то приступочек и несколько секунд не могла сказать ни одного слова. Затем с нечеловеческим трудом собрала все силы, стряхнула с себя окончательно все прошлое и, как бы заново родившись, обратилась к Кошкину с заключительной своей фразой. Последняя фраза у автора не была достаточно сильная, и я попросила разрешения его зафиксировать то, что как итог всего пути Яровой просилось у меня самой на язык. К. А. Тренев с самым

теплым чувством разрешил мне это, и заключительная моя фраза следующая: на слова Кошкина: «Спасибо, товарищ Яровая, я всегда знал, что вы наш верный товарищ» — я отвечаю: «Нет, только теперь, только с этой минуты я по-настоящему и навсегда ваш верный товарищ». Я помню, когда на этой репетиции упал занавес, я долго не могла притти в себя, и слезы градом текли по моему лицу. Мне было мучительно радостно, что нашла. Но работа есть работа, и тут же я все это уже технически закрепила, и всегда технически, внешне я проделываю всю эту найденную на той репетиции группу движений, то-есть, когда выбегает на сцену Яровой и идущие сзади него рабочие говорят: «Вот офицер», я стою как вкопанная, положив руку на перила лестницы, не спуская глаз с Ярового, и, после того как он обращается ко мне — «Люба!», я меняю положение, опуская руку с перил лестницы, и чуть-чуть отшатываюсь от Ярового. Затем, когда его уводят, — я, после нескольких секунд молчания, вскрикиваю, делаю за ним несколько шагов и опускаюсь на какой-то камень, затем медленно поднимаюсь, поворачиваюсь к Кошкину, но физические силы как бы оставляют меня, и я опираюсь на близстоящую женщину, и, только собравшись с силами, я решительно делаю несколько шагов по направлению к Кошкину и говорю ему свою последнюю фразу. Все эти движения, позы, мимика и чисто технически сработанные и зафиксированные внешние моменты необычайно верно оформляют существо данной сцены и ярко доводят ее до зрителя. Играю я Яровую сотни раз — не могу же я всегда разрывать свою душу и свои нервы, обливаясь слезами, и не могу рассчитывать только на вдохновение. Нет, я фиксирую правильно найденное в работе и ежесекундно технически довожу до зрителя все этапы переживания этого сложного момента. Но уже так устроен человек-актер; я уже об этом говорила, что, выполняя правильно сработанную внешнюю форму, всегда и внутренне загораясь, и я не помню ни одного спектакля «Любови Яровой», чтобы я не переживала по мере своих сил этого страшного для женщины момента и не отдавала всех своих нервов и части своей души в этой сцене. Я могла бы написать подробнее о моей работе над Яровой, я могла бы, идя по тексту, от слова к слову описывать все движения, позы и мимику — они у меня сработаны все, но я не нахожу это нужным. Это было бы повторением одного и того же начала в моей работе над ролью. Я хочу только, чтобы был ясен мой план работы, мой метод — все от существа, от правды, от жизни.

«Пофантазировав» над всей жизнью Маланьи, над ее взаимоотношениями, проследив все ее действия в пьесе, представив себе, как она и в дальнейшем устроит свою жизнь, я ясно поняла ее «сердцевину», ее «существо» — тупая, дебелая, лень и разврат. Мое отношение к роли было понятно какое — Маланья являлась для меня типом глубоко отрицательным, и подойти просто к Маланье как к бытовой обольстительной красавице я не считала достаточным. Маланья представлялась мне социально вред

ным элементом, неким символом алчности, паразитизма, разврата и тупости. Роль как я уже говорила, очень небольшая — в первом акте и в последнем, но материал яркий, сочный и красочный. Для того, чтобы довести до зрителя всю эссенцию существа Маланьи, для того, чтобы социальная характеристика ее врезалась в память зрителя, необходимо было найти достаточно густые и яркие краски. Поэтому каждое слово этой маленькой роли приобретало для меня большую ценность. Маланья ярко комическая и характерная фигура в пьесе — все ее слова, все положения, все действия, все, что говорят о ней другие, все это, конечно, показывает, что роль комическая. Поэтому мне было ясно, что не надо «сахарить сахар», т. е. нажимать на комедию — надо серьезно и правильно по существу передавать весь данный автором материал, четко выявив и обозначив все взаимотношения и действия, исходя уже из моего личного отношения к роли. И в итоге получается комическая и характерная фигура.

Передо мной ярко, как живая, выросла толстая, наряженная, с натертыми бодягой щеками, с заплывшими от жира глазками девка. То заспанная, еле-еле продирающая глаза, то лузгающая подсолнушки и высматривающая из-за спины своего содержателя новых себе любовников, то открыто продающая себя богатому купцу — растеряевская гетера.

Пьеса застает Маланью в самой повседневной спокойной обстановке, и поэтому наполнение роли, ее ритм были для меня ясны. На репетиции при оформлении роли, уже исходя из всего найденного, мне было ясно, что у такой Маланьи голос открытый, певучий, сочный, временами по-бабьи визгливый и наглый, что движения ее мягки, ленивы, округлы, похотливо вызывающие, что у нее «играющая» походка. Я не стану описывать, как в «Любови Яровой», детальную работу над жестом, движением и мимикой. Это было бы повторением. Я скажу только, что каждое движение Маланьи, рожденное самим существом роли уже на репетициях, мною сознательно зафиксировано. Каждое движение, каждый поворот головы, каждая поза — не случайны, как и неслучайны ее интонации и мимика. Серьезно переданное существо роли в целом и каждая сцена в отдельности принимаются публикой так, как казалось и намечалось в предварительной работе. Проверив это, я закрепила и доработала всю роль уже на публике, и маленькая характерная роль Маланьи сделалась одной из моих любимых ролей. Я «успокоилась» в ней — все доделано, отточено, все сработано.

Повторяю опять, что каждый актер работает, творит и создает по мере своих сил, умения и таланта, и не нам, актерам, судить о степени нашего таланта и дарования — пусть это делает зритель, а мы должны уметь и любить работать в нашем искусстве и помнить, что только серьезная, углубленная работа дает полное творческое удовлетворение художнику-артисту.

Памяти А. П. Ленского, учившего меня именно так работать, я и посвящаю свою попытку рассказать, как надо по-моему работать над ролью.

