

**О**СОВЕЩЕНИЕ классического репертуара такова, что актер лишен возможности быть первопродцом в прямом смысле этого слова. Роль до него уже сыграла — в первый раз, и со мной. Для ее сыграла хуже — в лабыты; другие лучше; третьи превосходно, они сохранили традицию восприятия. Проще всего повторить этот действительно приносящий образцы, по сути с образца, да еще тотая, есть не что иное, как штамповка. А там, где начинается штая, кончается искусство. Ведь даже за гробом не ходят гуськом — ничего не найдешь...

Есть другой путь: попытаться разрушить это традиционное восприятие.

Какой путь приносит актеру больше удовлетворения, постараюсь рассказать на собственном опыте.

Первую роль на классике я с треском провалила: Нера в спектакле нашего Театра на Таганке «Герой нашего времени». Была я — только что закончившая театральную школу, и был Шеринтов — недостижимая вершина, на которую можно посмотреть, только задрвав голову. Но так ничего не увидела! Я старательно играла Шекуну безликую, несчастную женщину в длинном платье, авантюристку еще по уровню литературы. Наверное, были и искренность, и настоящие слезы, а вот как она все-таки, эта «несчастливая» женщина, не запомнил никто — ни я, ни артисты.

Поэтому, когда мне предложили сыграть в кино другую «несчастную» — Лизу из «Живого трупа», — я поначалу в страхе отказалась. Здесь и на традицию опереться было нельзя — роль не знала успеха. Но я получила: не только не так быть у Толстого — однозначный характер, ходячая добродетель — и стала читать и перечитывать внимательно: Ухватилась за детали: деньги, посмывающиеся Протасову. Ведь на зря следователь трижды задает этот вопрос, не ари Лиза и Наренин не отвечают — значит, видимо, посмывались? Я решила для себя этот вопрос однозначно, и точка отсчета для характера была найдена. Да, посмывались, и это была негласная сделка с совестью.

Некоторые артисты соглашались со мной, некоторые — нет, но об этом сейчас разговор. Просто должно быть ясно, что даже канонический текст роли, не говоря уже о режиссерском решении, дает актеру право выбора. Каждая классическая роль — это задача со многими неизвестными, и если на сегодняшний день из этих многих известных нам два или три — отнюдь не следует, что роль исчерпана.

Так же искали мы с Ю. Любимовым неградиционное решение образа Гергуды в «Гамлете». Гергуду всегда играли сообщницей Клавдия, жертвой порочной любви, хотя никаких директивных указаний у Шекспира на это нет. Для нас торжой отсчета стали слова: «Кто волеи слаб, страдает больше всех». Слабая женщина после смерти мужа растерялась. Но близкий ближе всех оказался брат мизан — Клавдий. Так что это скорее браться по расчету, если можно назвать расчетом страх одиночества. И когда Гергуду улоаает, что не волеи стала сообщницей убийцы, она выливает бокал, аяя, что там — ад. Не замедляет, а самоубийство.

Спорное решение? Возможно. Но бесспорных решений «Гамлет» нет. Классика там и классика, что ее можно играть бесконечно, но повторяясь.

Теперь о «Вишневом саду» на Таганке, вернее — о Раневской. Некоторые упреждали меня за излишнюю жесткость поведения героини, акадальство, резкие перепады настроений, излишность, словом, за болезненность ману-то-то. Это противоречит традиции, устойчивой с семидесятых годов назав прекрасным, как янчу и рассказывают, спектаклем МХАТ: Я не видела его, потому мне ничего не оставалось, как только вновь и вновь обратиться к тексту Чехова.

А по Чехову Раневская шесть лет не была в России. Жила во Франции, в Париже. Да как! Аня говорит про нее: «Мама являла на дятном этапе... (это для того времени то — А. Д.), икурено, неукотно». Гаев говорит про сестру: «...она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении». Раневская — про себя: «...он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, и пробовала отравиться...» И вот после такой бурной жизни женщина приезжает в Россию, чтобы продать последнее, что у нее есть — имущество. Для чего продать? Чтобы успокоиться, остепениться? Да нет, телеграммы идут по Парижу, и ясно, что с Парижем, вопреки заявлению самой Раневской, отсюда не

кончено... Прежняя жизнь с ней, как зуд, как демарш от болезни — под личиной безгипности.

Что это за болезнь? XX век, громкая поступь аспахиных, Эйфелева башня и всемирная выставка в Париже — это выше ритмы жизни, не миновавшие и последнего острона покая Раневской — видневого сада. Сад обречен погибнуть. Но можно ли ощущение обреченности, неминуемой гибели играть этически свободно?

Для меня в понимании пьесы немаловажно то, что Чехов писал «Вишневый сад», будучи сам смертельно болен. Туберкулез медики называют страшно: «веселой болезнью». Умлетают в полном сознании и в основном на рассвете. Весной.

И первый акт «Вишневый сад» Чехов начинает рассветом. Весна. Морозный утренник, хоть зима уже в цвету. Ожидание приезда. В доме няню не сонит. Лихорадочный, тревожный ритм врывается в спектакль с самого начала и готовит такое же лихорадочное, смятенное состояние Раневской. Да, дым отечества сладок, но здесь умер ее муж, здесь утонул семилетний сын, отсюда «бежали, себя не помня», Раневская... Вот откуда эти слезы и перепады, вот откуда поведение, граничащее с неестественностью.

Чехов назвал «Вишневый сад» комедией, хотя это трагедия. Есть много толкований этого несоответствия,

**Алла ДЕМИДОВА,**  
искусствовед, артистка РСФСР

## БОЛЬШАЯ МЕДВЕДИЦА И ЗВЕЗДНОЕ НЕБО

хоту привести еще одно. Как никто, Чехов знал законы драматургии, и, в частности, такой: чтобы показать тишину, ее нужно нарушить. Трагедия, в которой от начала до конца плачет, рискует обратиться в комедию. И в то же время несоответствие поведения людей ситуации бывает трагично. Герои «Вишневый сад» шутят и льют шампанское — а болезнь прогрессирует и гибель предопределена. Об этом знают, но еще никто пытается обмануть себя. «Милый мой, — смеясь говорит Раневская Лопухину, — ...я ничего не понимаю» — это в первом акте пьесы.

Со скрупулезностью врача Чехов ведет историю болезни. Во втором акте в болезнь уже поверели, ищут средства спасения, некто обращаются к нелюбимому доктору — Лопухину.

Третий акт — ожидание результата, как ожидание исхода тяжелой операции. Тут несоответствие ситуации и поведения достигает вершины: стремится приоткрыть смертельный страх музыкой, танцами, фокусами. И вот монолог Лопухина — операция кончилась смертью. После клоунады, после эрициальной напряженности ожидание разряжается истерией Раневской...

И, наконец, четвертый акт — все позади: и беда, и болезнь, и смерть. Деловитая суэта похорон, сквозь которую вдруг в финале прорывается полный настоящий, как будто только что осознанной боли крик: «О мой милый, мой милый, умирающий сад...»

Говоря о своем, понимаешь роль Раневской, и вольно говорю и о спелых, и в целом: только в театре спектакль может существовать такая Раневская. И грешная и оправдываемая, и эгоцентризм, и бескорыстия, и беспечная, и непрелжная, как струна, обстреленная, как обнаженный мерз, в ожидании неминуемого трагического исхода.

В этом смысле всего отяжи собственной работы, напротив — результат, который мне, хотелось бы в ней видеть, есть результат расставания сил и акцент во всем спектакле: А в

спектакле мне крутятся вокруг болезни и гибели именно этого сада. Как в детском хоронде — он в середине. На этой клубе-пирог, вся жизнь героев — от детских игрушек и мебели до крестов на могилках. И белый цвет. Цвет цветущей мяши — символ жизни и цвет белых платяев, как саванов, — символ смерти. Круг замыкается.

Пожок ли наш «Вишневый сад» на другие постановки этой пьесы? Нет. Протипрент ли наша трактовка Чехову? Тоже нет. Если бы у меня или у моих партнеров по спектаклю хоть на секунду возникли сомнения в этом, если бы идея была на самом деле «художественно не мотивированная» (статья Н. Вележко),

«ЛС», № 30, если бы на самом деле «фильмский Петля» без «на вершину всеобщего клязбидца... с бутылкой в руках» — уверлю, режиссер не нашел бы в нас единомышленников.

Нарезания у критиков вызывает Петь Трофимов (В. Золотухин), вернее, его монологи. Со времени первой постановки их понимают говорить чуть ли не с авансцены. Но сегодня прямо, публицистическое значение монологов Трофимова для нас снято временем. Однако, помимо публицистическо-полемичности, в них есть личное, психологическое. Обращаюсь опять к Чехову. «Я... боюсь серьезных разговоров», — признается Петь. Но все же «завадаться», говорит, говорит, знает, чувствуя, что обращаясь к важным слушателям его слова не что иное, как потрясающее выдуха. Не хочет, а говорит — отсюда и скороговорка, и «пробалтывание», ирония. Не и высоким словом, а к себе.

Я считаю, что самое высокое творческое удовлетворение приносит актеру те роли классического репертуара, в которых ему удается докопаться минимум до второго, третьего, а еще лучше — до пятого, десятого планов роли. Невооруженным глазом мы видим всего несколько звезд, они составляют привлекательные очертания Большой Медведицы. Но в телескоп нам удается различить уже больше звезд и тем больше, чем телескоп мощнее; а уж на фотопластинке с высокой разрешающей способностью мы видим их сотни тысячи. Среди них очертания Большой Медведицы — но ведь это все, там же участки неба! Прибе же чувствил его полнее глубже. Вот в этой высокой разрешающей способности и должен стремиться актер, играя классику. Классика — шир, у нее тысячи точек сопереживания с современностью.

Художник в шестое время не только имеет право, но и обязан видеть в достоянии мировой театральной культуры больше, чем его предшественники, и может быть больше, чем видел сам актер.