



№ 18

ИСКУССТВО ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА



ВЫПУСК 2

ИСКУС-
СТВО
ЗВУЧА-
ЩЕГО
СЛОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
· СОВЕТСКАЯ РОССИЯ ·
МОСКВА · 1966

792.7
И86

Scan+DjVu: AlVaKo
14/07/2023

Составитель
О. М. ИТИНА

Второй сборник серии «Искусство звучащего слова» продолжает знакомить читателей с творческой лабораторией мастеров художественного чтения.

Открывают сборник страницы книги основоположника искусства художественного чтения А. Я. Закушняка «Вечера рассказа». В сборник включены также фрагменты из книг выдающегося чтеца нашего времени В. Н. Яхонтова «Театр одного актера» и блестящего мастера художественного чтения А. И. Шварца «В лаборатории чтеца».

Любители звучащего слова с большим интересом прикоснутся к этим страницам, к той напряженной мысли, к тем поискам, сомнениям, исканиям, к тем путям работы, которыми шли эти замечательные художники. «Как и все виды советского искусства, развивающиеся в едином русле социалистической культуры, искусство советских чтецов многообразно по характеру творческих направлений, путей, методов решения творческих задач. ...В своеобразии пути каждого чтеца есть своя закономерность, своя прелесть. Тем более, что каким бы путем ни шел каждый из нас, мы идем по общей дороге, к одной общей цели, и у всех у нас одна великая опора — литература, неотрывная от судеб, от жизни народа», — писал один из крупнейших мастеров звучащей литературы Д. Н. Журавлев.

Но, читая страницы книг Закушняка, Яхонтова, Шварца, мы не можем остаться только в пределах творческой лаборатории исполнителей. Мы соприкасаемся со становлением принципов искусства художественного чтения, с его живой историей. И мы ощущаем необходимость исторического осмысления событий, исторической перспективы, определения места каждого мастера в едином сложном процессе.

Этим вызвано появление краткой исторической справки, помещенной в начале сборника. Она может послужить историческим фундаментом, отправной точкой для размышлений.

Множество интересных вопросов общего и частного характера возникает перед теми, кто всерьез старается задуматься над путями развития, над особенностями этого молодого искусства. Ограниченность места пока не позволяет нам коснуться подробно очень многих вопросов. Но главы из книг ведущих мастеров дадут богатый материал уму и воображению читателей, заставят их о многом подумать, многое пересмотреть в своей исполнительской работе, к выступлениям многих чтецов подходить с иными, более высокими требованиями.

В наш сборник вошли работы не только тех, кто «увлеченно и увлекательно закладывал основы» искусства художественного чтения.

На важнейших вопросах исполнительского мастерства, на принципиальных вопросах специфики искусства чтеца заостряет внимание читателей большой мастер наших дней С. А. Кочарян, автор книги «В поисках живого слова» и

одноименной статьи, в которой он делится своим огромным практическим опытом, своими выводами-итогами плодотворной концертной деятельности многих лет.

Мастер художественного чтения Н. Г. Ефрон, автор многих интересных литературных полотен, затрагивает в своей статье важный вопрос о внутренней и внешней технике чтеца, о том, как велик, как серьезен должен быть труд каждого, кто берется за исполнение литературного произведения.

Мы снова обращаем внимание любителей искусства звучащего слова на то, как важно следовать в своем воображении за авторами, стремиться повторить по мере возможности путь их работы. Это поможет взглядеться, вдуматься в их метод, ярче ощутить его силу, поможет чтецам сделать более глубокие выводы для своих практических занятий.

В статьях встречаются указания на конкретные литературные произведения. Советуем обязательно прочитать их в процессе знакомства со сборником. Это поможет еще глубже понять мысли авторов, полнее охватить материал.

Перед чтением главы «Анюта» из «Записок чтеца» Антона Шварца настоятельно рекомендуем внимательно вчитаться в рассказ А. П. Чехова, чтобы живее ощутить необычайное проникновение исполнителя в текст. Знаменательно, что глубина, точность литературных анализов А. Шварца дали основание литературоведам видеть в его работах образцы литературоведческих исследований.

Читая названную выше статью А. Шварца, советуем все время иметь перед глазами текст новеллы Чехова, чтобы тончайшие оттенки мысли исполнителя не ускользнули от внимания читающего, чтобы проникновение в творческую лабораторию мастера было максимальным.

Заканчивает сборник статья совершенно особого рода. Это — воспоминания «О чтецах» известного организатора исполнительской деятельности многих выдающихся музыкантов и чтецов П. П. Когана.

Много лет работая с мастерами звучащего слова, он подметил интересные черты их человеческих и творческих индивидуальностей. Некоторая субъективность суждений, определяемая жанром воспоминаний, не мешает очерку, скорее, наоборот, сообщает своеобразную прелесть и помогает читателям более объемно и многогранно увидеть и понять известных исполнителей.

О. М. Итина

НЕМНОГО ИСТОРИИ

Художественное чтение — самое молодое из существующих в нашей стране искусств. Мы по праву можем гордиться, что это искусство как самостоятельное, отличное ото всех ранее существовавших, возникло и получило широкое развитие именно в нашей стране. Можно даже назвать дату его рождения. Это — 14 октября 1924 года. День, когда слушатели впервые собрались в Москве специально на литературный концерт чтеца-профессионала. «Александр Яковлевич Закушняк» — стояло на афише, извещавшей об этом концерте. Запомним эту дату, это имя и оглянемся назад: что же существовало в этой области раньше? Не был же А. Я. Закушняк первым человеком, прочитавшим перед публикой литературное произведение. Почему же именно его мы считаем основоположником нового искусства и от этого его концерта ведем летосчисление современного художественного чтения?

Истоки искусства звучащего слова уходят в глубь веков. Искать их следует в фольклоре, когда литература создавалась и жила лишь как литература устная и неотрывна была от исполнения. Народные сказители, переходя из деревни в деревню, от села к селу, собирая слушателей на базарах и народных празднествах, пользовались неизменной любовью самых демократических слоев. Они несли традицию искусства рассказывания и через века передали ее новому искусству художественного чтения. Не случайно А. Я. Закушняк, услышав в 1910 году, в пору своих напряженных творческих поисков, на ташкентском базаре сказителя-узбека, воскликнул: «Вот она, форма! Если узбек властно управляет вниманием сотен слушателей, то почему это может быть запрещено молодому, полному сил актеру, порывающему с театром? Жанр был найден!»

Современное художественное чтение имело и других очень близких предшественников. Это два вида литературного исполнительства, получившие свое развитие в XIX веке, — чтение писателями собственных сочинений и выступления на эстраде актеров театра с исполнением литературных произведений. Со второй четверти XIX века чтение ли-

тературных произведений становится неперенным спутником двух искусств — литературы и театра. Начиная с Пушкина чтение писателями своих произведений приобретает заметное общественное звучание. И это не случайно. Пушкин был основоположником великой литературы критического реализма. Чем большую роль играла литература в жизни страны, чем больше волновала она умы и сердца читателей, затрагивала интересы народа и поднималась на борьбу за его счастье, то есть чем большее общественное значение она обретала, тем сильнее возникала у писателей потребность непосредственного общения с читателями, а у читателей — жажда услышать литературные произведения в живом, звучащем воплощении. Ведь такое воплощение значительно усиливает воздействие литературного произведения: во-первых, оно предстает, раскрытое во всей глубине самим творцом-автором, во-вторых, чувства, им вызываемые, множатся от наличия аудитории.

Пушкин, великий реалист, привнес и в свое чтение глубокую художественную правду. По свидетельству современников, Пушкин был «удивительным чтецом» и исполнение его «отличалось полнотою простотою» и необыкновенной художественной силой.

Почти все великие писатели вслед за Пушкиным считали необходимым публичное чтение собственных произведений. Читал запрещенную цензурой комедию «Горе от ума» Грибоедов; читал в Москве, в кругу московских литераторов, перед ссылкой на Кавказ Лермонтов; поражал современников чтением своих комедий Гоголь; самые широкие круги слушателей познакомились с первой пьесой Островского «Банкрот» (впоследствии названной «Свои люди — сочтемся»), попавшей под опалу цензуры, в чтении самого драматурга; выступали перед аудиторией великие революционеры-демократы Некрасов и Чернышевский. А некоторые писатели прославились не только чтением собственных произведений — Достоевский восхищал вдохновенным исполнением пушкинского «Пророка», а Писемский занимался чтением настолько широко, что выезжал для выступлений в другие города, где наряду с отрывками из собственных романов с большим успе-

хом исполнял «Гусара» Пушкина. Однако авторы, если дело касалось прозы, читали с книгой в руках, и для них чтение было лишь в достаточной степени случайным добавлением к основному писательскому труду. Даже для тех, кто уделял чтению большое внимание, это дело ни в какой мере не было занятием профессиональным. И все же авторское чтение сыграло немалую роль в истории звучащего слова. Писатели своими выступлениями укрепляли интерес к звучащей литературе, давали правдивое воплощение образов в звуке литературного произведения.

Почти одновременно с развитием авторских чтений стали совмещать деятельность в театре с исполнением литературных произведений перед публикой известные актеры XIX века. Начинателем актерской литературной эстрады был первый русский реалистический актер, преобразователь русского театра Михаил Семенович Щепкин. Очень важно отметить, что развитие звучащей литературы шло рука об руку со становлением и развитием реалистического направления в искусстве. Щепкин начал с исполнения басен Крылова, затем стал читать стихотворения и поэмы Пушкина и своего друга, опального украинского поэта Тараса Шевченко. Эти выступления великого артиста пользовались огромным успехом, и начиная со Щепкина чуть ли не каждый известный актер считал для себя обязательным отдать дань литературной эстраде. С именем Щепкина связаны и первые литературные чтения — в 1843 году он организовал ряд вечеров, на которых читал, правда по книге, но с большим мастерством произведения Гоголя. На эти литературные чтения Гоголь откликнулся письмом: «Я рад, что наконец начались у нас публичные чтения наших писателей... Я думал всегда, что публичное чтение у нас необходимо... Искусные чтецы должны создаться у нас...»

Предвидение Гоголя осуществилось почти через восемьдесят лет.

Вершиной актерской литературной эстрады было чтение великой трагической артистки Марии Николаевны Ермоловой. Она читала только стихи. Самым любимым ее поэтом, особенно близким ей своим состраданием тяжелой доле народа, гневным

протестом против угнетения, был Некрасов. Но кого бы ни читала гениальная артистка — Некрасова, Пушкина, Лермонтова или иных, менее значительных поэтов, — она неизменно «глаголом жгла сердца людей».

Ермолова далеко опередила своих современников в органическом, силой гения постигнутом понимании особенностей искусства чтения. Она никогда не «обыгрывала» литературного произведения, а проникала в его смысл, и слушателям «казалось, что она не столько читает, сколько высказывает свои сокровенные, дорогие ей мысли».

Однако как бы ни был велик успех того или иного актера театра на литературной эстраде, ни один из них не сделал чтение своей профессией. Никто не читал больших литературных произведений. Актерская эстрада была заполнена либо стихами, либо короткими рассказами, в большинстве случаев юмористического содержания, причем предпочитались рассказы, имевшие возможно больше диалогов, разыгрываемых исполнителями по всем законам актерского перевоплощения. Актерская литературная эстрада вырывала, подминая за редкими исключениями под актерские театральные приемы воплощения, лишь отдельные и не всегда лучшие странички из той огромной сокровищницы, которую представляла собой русская классическая и мировая литература. Произведения, насыщенные описаниями, размышлениями, с большим количеством так называемого «авторского текста» остались вне поля зрения. Богатства прозы, драгоценные страницы Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова ждали своего воплощения в звуке. Слишком много волнующих и дорогих людям мыслей, образов, картин, нарисованных гениальными писателями, накопила литература. Ей уже было мало общения один на один с читателем, она требовала выхода к широкому слушателю. И именно актерская литературная эстрада выделила из своей среды человека, который нашел пути «передачи в художественном чтении с эстрады литературных произведений большого масштаба». Этим художником-первооткрывателем и был А. Я. Закушняк.

Однако от упомянутой выше встречи Закушняк с народным сказителем до окончательного оформ-

ления нового жанра в самостоятельное искусство прошло четырнадцать лет. Чтобы гениальное открытие Закушняка смогло стать новым искусством, завоевать постоянный и широкий контингент слушателей, последователей и продолжателей, нужны были условия, лежащие не только в сфере эстетической, но и в сфере социальной. Великая Октябрьская революция, пробудившая в народных массах тягу к знаниям, к искусству, открывшая народу доступ к культуре, открыла дорогу и новому виду искусства — художественному чтению. А. Я. Закушняк писал: «Новые и новые факты убеждали меня в могучем воздействии звучащего слова (не ораторского искусства, не театра, а именно литературы в живой речи) на массового слушателя». И именно тогда, когда Закушняк обратил свои открытия к массовому слушателю, эти открытия стали фактом рождения нового жанра. Поэтому первый после революции концерт А. Я. Закушняка, состоявшийся 14 октября 1924 года, и стал днем рождения нового вида искусства — художественного чтения.

Что же принципиально нового внес Закушняк в ранее существовавшие виды литературного исполнительства?

С эстрады зазвучали большие литературные полотна, произведения, ранее не исполнявшиеся: классическая проза в невиданном доколе качестве и объеме. Были открыты законы ее воплощения. По определению Закушняка, ему «...удалось найти для исполнения литературы с эстрады форму не случайного эпизодического характера, а форму вполне законченную, постоянную, способную разрешать стиль того или иного автора... форму, имеющую специальную технику». Другими словами, Закушняк заложил основы искусства рассказывания. Ему пришлось свой богатый актерский опыт подчинить искусству, в котором весь запас его актерских возможностей и красок стал на службу законам, вытекающим из жизненного рассказа. Он их направил не на игру, не на перевоплощение в образ действующего лица, а на рассказ о персонажах литературного произведения согласно позиции и оценке автора. Характерно, что в своей книге «Вечера рассказа» Закушняк никогда не употребляет, говоря об исполнении произведения, слова «прочел»,

а всегда — «рассказал»: «я рассказывал искромётные новеллы... Чехонте» или «я рассказывал «Дом с мезонином».

Великая Октябрьская революция, вызвав к жизни новое искусство художественного чтения, влила свежее содержание и в издавна существовавшие формы литературного исполнительства.

Невиданный прежде размах и значимость приобретает исполнение поэтами своих стихов. Во всю силу зазвучал голос поэта революции, ее трибуна — Владимира Маяковского. «Революцией мобилизованный и призванный» поэт открывает новую страницу поэзии — «поэзии слышимой». Своими выступлениями Маяковский приобщает к «слышимой поэзии» тысячи и тысячи слушателей. Поэт-агитатор, поэт-главарь, он читает свои стихи на площадях и в клубах, на палубах боевых кораблей и в цехах заводов:

На сотни эстрад бросает меня,
На тысячи глаз молодежи.

Могучее творчество Маяковского на литературной эстраде, как и сама его поэзия, оказали огромное влияние на искусство художественного чтения, определив его развитие как боевого, активно вмешивающегося в жизнь жанра.

Актерская литературная эстрада 20-х и 30-х годов также переживает полосу подъема и тесно взаимодействует с искусством художественного чтения. Многие актеры театра обращаются к чтению, для некоторых оно становится наряду с театром второй профессией. Актерская литературная эстрада впитывает законы искусства рассказывания, и деятельность многих ее представителей органически вливается в историю нового искусства.

Особенно велика в нем роль знаменитого актера Московского Художественного театра Василия Ивановича Качалова. Активный участник дореволюционной литературной эстрады, В. И. Качалов первый прочел в канун революции 1905 года «Песню о Соколе» и «Песню о Буревестнике» Горького, а после Октябрьской революции — поэму Блока «Двенадцать». Он был из тех читающих актеров, которые готовили почву для создания нового жанра, а в советское время Качалов-чтец достиг его вершин. Концерты Качалова всегда были огромным

событием, слушатели в переполненном зале стоя встречали замечательного артиста, выражая этим любовь, восхищение и благодарность за его великое искусство.

А. Я. Закушняк умер в 1930 году. К этому времени жанр, им созданный, имел уже целый отряд профессиональных представителей — чтецов. В 30-е годы искусство это выдвигает замечательных мастеров. И над всеми возвышается фигура выдающегося художника звучащего слова, воплотившего в себе и чтеца-трибуна, и чтеца-пропагандиста, и чтеца-лирика, и удивительного рассказчика — Владимира Николаевича Яхонтова.

Не случайным, но удивительно знаменательным кажется, что первый концерт Яхонтова состоялся в том же 1924 году, что и «Вечер рассказов» Закушняка.

1924 год — смерть В. И. Ленина. «Постигшая утрата мобилизует, зовет к творчеству, требует выражения... В той области искусства, которой служишь». И если художник ощущает себя *советским артистом* (подчеркиваем это слово, как подчеркнул его в своей книге Яхонтов), то он ищет, а талант дает возможность найти новые формы выражения мыслей и чувств, одинаково волнующих и художника и народ, которому он служит и который ведет за собой. Отсюда и рождение литературного монтажа — сплава разнородного литературного материала — стихов и прозы, газетных заметок и поэтических строф, научных статей и стихов — сплава, подчиненного идее создателя монтажа.

Первый монтаж о Ленине открыл политическую линию творчества Яхонтова, линию, пронесенную им сквозь всю жизнь. Вслед за первой программой им были только в тридцатые годы созданы монтажи «1905 год», «Октябрь», «Война», «Хроника по истории партии» и другие.

Но и в классике Яхонтов продолжает свой «путь публициста на советской эстраде». Пушкину он посвятил много работ. Пушкин входил во многие его монтажи. Роман в стихах «Евгений Онегин» он читал целиком, два вечера подряд (публика, накануне покинувшая зал, на следующий день опять заполняла его, чтобы встретиться вновь с гениальным поэтом и замечательным его интерпретатором).

Следует обратить особое внимание на слова Яхонтова: «К Пушкину я шел в глубину лет, шел в девятнадцатый век, а потом, приблизившись к нему, посмотрев ему в глаза, где-то там прочтя его стихи, я возвращался с поэтом обратно — к нам в двадцатый век. И я знал, что именно такой Пушкин нужен нам».

Так же, «посмотрев в глаза» Лермонтову, Достоевскому, Гоголю, Грибоедову и другим классикам, произведения которых Яхонтов исполнял, он затем приносил их по-новому раскрытыми «в сегодня», «в сейчас» советскому слушателю.

Целая глава книги Яхонтова (почти полностью приведенная в сборнике) названа «С Маяковским». «Маяковский Яхонтову стал нужнее всех поэтов и великих прозаиков, он был необходим, как символ, воплотивший собою время». Маяковский — ведущий поэт программ Яхонтова. Том его «партийных книжек» Яхонтов пронес через все свое творчество, говоря: «Над Маяковским я никогда не перестану работать. Все сделанное мной до сих пор кажется мне только незначительной частью того, что еще можно и нужно сделать».

Книга В. Н. Яхонтова называется «Театр одного актера». Почему же книга замечательного чтеца, ярчайшего представителя нового искусства содержит два как бы противоречащих основам этого искусства термина — «театр» и «актер»? В том, что Яхонтов употребил эти слова, кроется его стремление к чтению такой яркости, такой впечатляющей силы, таких смелых в своем «непередаваемом очаровании» красок и возможностей, когда исполнитель один заставляет сидящих в зале увидеть, услышать, почувствовать и пережить то, на что в театральном искусстве затрачиваются усилия целого коллектива людей разнородных специальностей — актеров, костюмеров, декораторов, осветителей. Яхонтов сам понимал условность этого названия, оговаривал ее в своей книге, подчеркивая, что его «театр» связан со спецификой... искусства, которое служит прежде всего слову в его чистом виде, то есть звучащему слову, и называется оно художественным чтением, а не театром».

То же своеобразное, подчиненное искусству чтение содержание вкладывает Яхонтов и в слово

«актер». Он подразумевает под ним не актерскую игру, но мастерство, необходимое чтецу, чтобы слушатель увидел «сквозь» исполнителя и героев и события, о которых он повествует, «ибо слово зримо».

В. Н. Яхонтов говорил: «...мастера художественного слова — единицы солирующие. У каждого свой голос, свой репертуар, своя тема». В 30-е годы определились в основном «голоса» чтецов первого призыва. В художественное чтение пришли и завоевали известность И. В. Ильинский, начавший читать несколько раньше С. А. Кочарян, В. Н. Аксенов, Н. Ф. Першин, Л. Кайранская, Н. Эфрос и П. Ярославцев, Г. В. Артоболевский и многие другие.

В 1937 году был проведен первый значительный смотр нового искусства — Всесоюзный конкурс чтецов. Председательствовал на конкурсе В. И. Качалов. Первую премию разделили В. Н. Яхонтов и Д. Н. Орлов, вторую — Д. Н. Журавлев и А. И. Шварц, третья премия была присуждена С. М. Балашову, четвертая Э. И. Каминке.

Бурное развитие художественного чтения в 30-х годах диктовало потребность в его организационном оформлении: нужен был центр, объединявший чтецов в профессиональном, художественном и творческом смысле. Рождалась мысль о театре чтеца, о творческой мастерской, о таком театре литературы, в котором постоянно бы звучали «солирующие голоса» мастеров этого искусства, который бы систематически растил новую смену исполнителей и воспитывал слушателей. К сожалению, все усилия ведущих чтецов не привели в те годы к нужным результатам. Потом Великая Отечественная война отодвинула на время столь острую для чтецов проблему.

В войну чтецы, которым не нужно ни декораций, ни костюмов, которые могут мгновенно использовать самый актуальный, рожденный данным моментом литературный материал, несут живое пламенное слово на передовые, в окопы, в госпитали, в цехи заводов. Знаменательно, что большинство актеров театра в дни войны выступают главным образом с исполнением литературных произведений. Необычайно тесно связываются в это время с литературной эстрадой судьбы некоторых крупных

актеров, как например Н. Г. Ефрон. Именно это время отрывает ее от театра и приводит в художественное чтение. Деятельность чтецов в дни войны еще раз доказала насущную необходимость этого жанра в жизни страны.

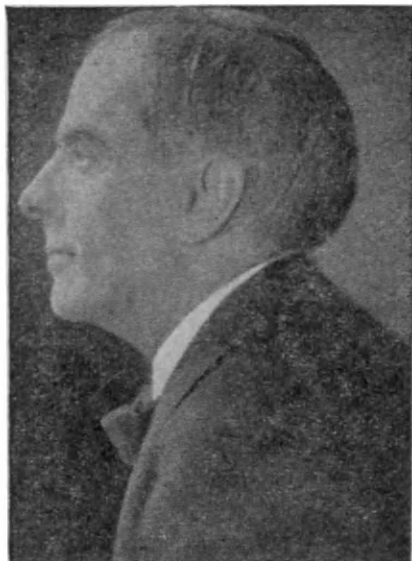
После войны, в 50-е годы, оформляется организационная сторона чтецкого искусства. Концертные организации Москвы и Ленинграда создают специальные отделы, группирующие вокруг себя чтецов. В клубах, учреждениях, научно-исследовательских институтах и, что особенно важно, в школах литературные концерты приобретают регулярный характер. Около двадцати лет проходят литературные среды и литературные пятницы в крупнейших дворцах культуры столицы. С 1958 года Большой зал Библиотеки имени Ленина становится постоянной афишной площадкой чтецов со своим контингентом слушателей. Центральный концертный зал Москвы — зал имени Чайковского предоставляет наиболее популярным работам чтецов свою эстраду.

В конце 40-х и в 50-х годах возобновились конкурсы чтецов, посвящаемые важнейшим темам современности или знаменательным литературным датам. Эти конкурсы отразили растущее значение жанра и выявили лучших его представителей среднего и младшего поколения.

Искусство художественного чтения продолжает свою славную жизнь. Грамзаписи, радио и телевидение значительно способствуют его росту и распространению. Чтецы пишут книги и статьи о своем искусстве, вырабатывая и развивая его методику.

Каждому, кто любит это искусство, кто хочет посвятить ему свое время и силы, опыт мастеров художественного чтения окажет неоценимую помощь.

Г. А. Щербакова



ВЕЧЕРА РАССКАЗА¹

(Фрагменты)

РОЖДЕНИЕ ЖАНРА

...В то время, о котором я говорю², русская сцена переживала переломное время. Рождались новые течения — импрессионизм и символизм. Новые задачи волновали умы режиссеров и актеров. Драматическая литература — от Метерлинка до Леонида Андреева — перевела театральное действие из реального мира в «потусторонние сферы». Голоса потускнели на сцене.

...Все, что в театре было отодвинуто на задний план и приглушено, в первую очередь слово, интонацию, мне хотелось сохранить, заставить жить полной жизнью, поставить на должную высоту.

Где же это можно было сделать? Быть может, на эстраде? Но известно, какова была в то время эстрада. Дивертисмент, благотворительный концерт или кафешантан — не больше. На эстраде тогда выступали актеры и — каждый в меру своих способностей — «по-актерски» читали стихи, декламировали монологи или разыгрывали бытовые юмористические сценки. Эстрада была для актера случайным, «отхожим промыслом» —

¹ М.—Л., «Искусство», 1940.

² 20-е годы.

только и всего. Правда, и среди эстрадных исполнителей выделялась особняком стоявшая группа высокоталантливых рассказчиков, в работе которых уже определялись кое-какие специфические черты литературной эстрады. Но никто еще не рассказывал цельной и законченной новеллы или повести, никто не пытался передать в художественном чтении с эстрады литературных произведений большого масштаба. Нигде, ни у кого не находил я тогда примера для подражания.

А между тем в сознании моем бродили всевозможные увлекательные идеи и образы, красочные и сочные описания природы, созданные моими любимыми авторами. Я мысленно награждал дорогие мне тексты самыми разнообразными звучаниями, раскрашивал их всеми красками своей голосовой палитры, я неистовствовал, но родить ничего не мог. Форма! У меня не было формы, и я не знал, что мне делать с огромными, скопившимися у меня запасами содержания.

...Случайное впечатление ташкентского базара взорвалось в моем сознании, как бомба, и толкнуло меня на тот путь, которым я иду до сих пор.

Тот день в Ташкенте был доведен до белого каления. Но густая и пестрая толпа на базарной площади как будто презирала отвесно лившееся жгучее солнце. Люди сидели на корточках молча и неподвижно. Я сразу не понял, в чем дело. Не торговцы ли это, ждущие разрешения разложить свой товар? Но нет, то были не торговцы, а зрители и слушатели. Перед ними на высокой и длинной повозке находился ярко одетый узбек, который громким и отчетливым голосом что-то рассказывал собравшимся. Я придвинулся ближе и повнимательнее вгляделся в оратора. Он рассказывал, видимо, интереснейшие вещи, этот великолепный узбек. Он с необычайной ловкостью драпировался иногда в цветистое покрывало, часто менял интонации и позы, то и дело показывая зрителям какие-то мелкие предметы, бывшие у него под руками. Я тихонько задал несколько вопросов соседям. Оказалось, что узбек — разъездной рассказчик и певец, исполнитель народного эпоса, исторических хроник, преданий и сказок. Он всегда выступает без партнера, но аудитория его всегда велика.

Неожиданное волнение охватило меня. Вот она — форма! Если узбек властно управляет вниманием сотен слушателей, то почему это может быть запрещено молодому, полному сил актеру, порывающему с театром?

Жанр был найден.

«ПРАВИЛА ВНУТРЕННЕГО РАСПОРЯДКА»

Когда я начал работать над звучащим словом, русской эстрады, собственно говоря, не существовало, ибо сборные благотворительные вечера были вполне самостоятельным, так сказать, филантропическим жанром, а на площадках летних садов подвизались почти без исключения заграничные гастролеры. Редкие русские эстрадники, если можно их так назвать, довольствовались в большинстве легкомысленными песенками и куплетами.

По правде говоря, эстрадное искусство было в то время совершенно чуждым русскому актерству. Актер, воспитанный на медлительных традициях русского классического театра, конечно, никак не мог воспринять и переварить в себе специфических требований эстрады — динамики, лаконичности, темперамента, концентрации всех исполнительских возможностей и выразительных средств в сжатой, ясной, абсолютно доступной зрителю форме. Понятно, что актеры, да и «широкая публика», смотрели на эстраду свысока, как на нечто ультраразвлекательное, пустячное, несерьезное, низкопробное.

Зачиная новый жанр, я выбрал площадкой моего искусства именно эстраду, рискуя нести все последствия этого выбора. Две труднейших победы должен был я одержать: мне нужно было «провести» свой жанр в смысле восприятия публикой этого жанра, и во-вторых, я должен был заставить и публику и актеров посмотреть на эстраду серьезно.

Я уж очень хорошо понимал в то время, убежден и сейчас, что зритель на неправильном внешнем оформлении может соскучиться, почувствовать себя неудобно и перенести свое неудовольствие на ни в чем не повинного исполнителя. Поэтому, в первую очередь, я должен был предугадать (опыта ведь у меня еще не было) те мероприятия, которые слили бы мое исполнение, площадку и слушателя в одно гармоническое целое. Прежде всего я хотел, чтобы все, пришедшие меня слушать, действительно могли это сделать без риска свернуть себе шею или пробить бок соседу. Следовательно, для тех «полутонов», какими я овладел и пользовался «на заре моего жанра», нужен был зал вместимостью не более чем на триста мест. Ничто в этом зале не должно было раздражать слушателя, ничто постороннее не должно было за эти два часа отвлекать от меня внимание публики. Я с драконовской строгостью заставлял устроителей вымеривать и высчитывать задние ряды, чтобы с каждого места было хорошо видно и слышно. Я установил свет очень яркий и радостный, но в то же время рассеянный и мягкий, чтобы глаза зрителя не на-

прягались и не слезились от случайно светящихся точек. Я выработал высоту эстрады, чтобы фигура исполнителя с каждого места была по возможности одинаково отчетливо видна и не усекалась бы передними рядами. Затем мне пришлось ловить и предугадывать самого страшного врага, который был и остался для меня подчас неуловимым, — это шум. Тут против меня выступили и вентилятор, и водопровод, и резонирующие фойе, и различные звуки, долетающие с улицы. Этот враг — самый опасный, ибо бороться с ним зачастую невозможно. Вряд ли все профессионалы, не говоря уже о слушателях, поймут всю серьезность моего страха перед шорохом, шумом и другими звуками. А между тем сколько «контактов» исполнителя и зрителя было сорвано именно вследствие неуместного вторжения постороннего шума. Вот пример. Когда в сложном трагическом рассказе случается психологическая пауза, особенно в конце новеллы, то я веду эмоциональное нарастание и у себя и у публики как раз к этому месту. Самый большой «захват» слушателя зачастую бывает именно в паузе, которую, кстати сказать, мне удавалось с приобретением опыта доводить до тридцати сценических секунд. И вот в то самое время, когда в зале напряженная и сладостная для меня тишина, вдруг раздается шум водопроводной трубы или крик с улицы... Мало ли какие бывают «сюрпризы», вплоть до неожиданного собачьего лая за кулисами. И что же? Отрицательный эффект такого вмешательства поразителен: я моментально «выключаюсь» из исполнения данного рассказа, превращаюсь в обыкновенного Александра Яковлевича — не более того. То же происходит с публикой: она стряхивает с себя мою волю, как и я, «выключается» из сферы моего повествования, становится сама собой... Эти несколько секунд смущенного покашливания — самый тяжелый момент для исполнителя... Нужно вновь собирать всю свою артистическую волю, чтобы опять перевести публику «в свою веру». Текст рассказа, да и темперамент не позволяют подчас проделать это все заново, и в результате — рассказ сорван, вечер испорчен. Вот что значит для моей работы эстрадного рассказчика тишина, удобное помещение, рассеянный свет, выверенная площадка.

ЛИТЕРАТУРА НА ЭСТРАДЕ

Теперь кое-что о «кухне» моей работы. Оговорюсь. Я буду изъясняться с максимальной краткостью. Ведь если начать разговор о технике искусства рассказывания, то материала хватит на громадный том.

Так вот. Я беру книгу. Рассказ, повесть, роман — это совершенно безразлично. Но выбор отнюдь не обуславливается одним только моим художественным вкусом. Я должен предварительно самым тщательным образом выяснить все свои намерения, связанные с данным произведением, непременно сочетав эти намерения и с моими исполнительскими данными, и с текущим моментом общественной жизни, и даже с материальными возможностями. Нигде так не опасно переоценить свои способности, как в моем искусстве. Не то, например, на театре с актером. Он берет подчас «не по чину» роль, но у него есть множество отговорок, которыми он себя утешает и защищает: плохая постановка, неудачный партнер, головоломный режиссер... Собрвав таким образом целую армию защитников, актер способен уверить себя, а подчас и публику в своей невинности. У эстрадника же, особенно у рассказчика, никакой защиты нет. Если он неудачно приготовил вещь, причиной неудачи никто не интересуется. Публика его просто-напросто «не принимает», пресса бранит, а близкие люди с жалкой улыбкой невыразительно утешают.

Виноват, я отклонился от своей темы. «Проверить свои данные» — на моем языке это значит — выяснить, соответствует ли мне выбранное произведение своей «художественной правдой», то есть могу ли я, в состоянии ли я при моем голосе, фигуре, дикции, темпераменте, соединившись с автором, рассказать намеченное произведение.

Беря, скажем, классика, я должен проверить, есть ли на моей палитре достаточные краски для того, чтобы классик стал в моем исполнении «живым».

Во всем этом я должен отдавать себе ясный отчет не только в момент выступления, а с самого начала работы над избранным автором.

Что я делаю, чтобы «сродниться» с автором? Выбрав произведение, я считаю себя обязанным разносторонне изучить биографию автора, прочесть все, им написанное, и все, написанное о нем. Мне важно социальное содержание творчества данного автора и социальная роль его творчества, мне важны любые мелочи, касающиеся автора, его жизни и творчества. Бывает иногда (и даже очень часто), что из прочитанных фолиантов я изымаю для непосредственного использования в своей работе лишь ничтожные по количеству страницы, но... именно такие требования к самому себе должны быть у рассказчика.

Пусть самая работа сделана мною в месяц, в то время как подготовка требовала полугода. Время это я не считаю по-

терянным: настоящая работа в искусстве всегда требует громадных издержек энергии.

Бывает и так, что после долгих месяцев предварительного знакомства с автором я, прочтя весь «прейскурант», вижу, что некоторых мест текста я не смогу разрешить своими выразительными средствами. Приходится все бросать, уходить от «заколдованного места». Снова издержки, на этот раз уже ничем не вознаграждаемые, но и на них должен идти взыскательный художник.

Но вот произведение выбрано, предварительная работа закончена, я приступаю к непосредственной творческой работе.

Прежде всего делается «манекен» (сценарий), предназначенный для последующего «одевания», которое начинается с наметки, так сказать, «психологического монтажа» данного произведения. Работая над каждым персонажем рассказа, я выясняю отношение автора к данному персонажу, пропускаю точку зрения автора сквозь фильтр моего собственного сознания, и там, где мы с автором сходимся в оценке людей и явлений, я веду рассказ с сугубым «пристрастием». Там же, где наши мнения расходятся, я с наивозможной объективностью «докладываю» слушателю повествование «по автору».

Вслед за наметкой «психологического монтажа» наступает работа над звучанием вещи (интонационная разработка). В последних моих работах я пользовался преимущественно музыкально-ритмическим разрешением текста. Подобно тому как оперный композитор дает определенную тему каждому персонажу, я, ритмически разрешив данный образ, даю ему «звуковую маску», которую он несет на протяжении всего произведения. Мадам Обель в «Восстании ангелов» Франса, например, говорит у меня все время в одном и том же ритме и темпе, неизменно пользуясь одним, ей присущим тембром голоса. Гоголевский Андрий от начала и до конца ведет свою теноровую партию и даже имеет вполне точный мелодический рисунок под своим текстом.

Несравненно более сложным является звуковое разрешение описаний природы и вообще обстановки, в которой происходит действие рассказа. Здесь, по моему глубокому убеждению, нельзя фантазировать и нужно по возможности иметь самое точное представление об обстановке действия рассказа. Беря степь, например, нужно знать ее вид, ее жизнь, ее звуки, все ее особенности, доступные восприятию наших органов чувств. Из детального знания степи должна родиться и симфония звуков степи, которая должна как бы пронизать описание степи и оказать существенное влияние на тонировку всех остальных текстовых кусков, так или иначе со степью связанных.

После «психологического монтажа» и звукового разрешения вещи начинается работа над движением (жест).

Жест эстрадного рассказчика резко отличен от жеста актера. Многие эстрадники оспаривают эту совершенно явную на мой взгляд истину, я же нахожу, что общее между жестом актера и эстрадника заключается в одной лишь «азбуке» выразительного движения, знакомой любому начинающему студийцу.

Актер с головы до ног погружается, входит в один определенный образ. Актеру важно решить и установить, в каком стиле, в каком режиссерском истолковании будет он, скажем, играть роль Гамлета. Решив и установив это, актер надевает костюм, гримируется и — освобождается от всех посторонних мыслей. Актер играет героя с присущими одному этому герою движениями.

Совершенно очевидно, что для того, кто по настоящему чувствует искусство рассказывания, принцип жеста в этом искусстве будет абсолютно иным. Рассказчик работает на эстраде в полном одиночестве, без аксессуаров, иногда в течение нескольких (одного-двух) часов подряд. Если и жест его будет монотонным, однообразным, то его одинокая фигура быстро примелькается зрителю, будет надоедать, раздражать. Главное же состоит в том, что у рассказчика не один герой, о котором он должен заботиться, а множество. Средств же для обрисовки этого множества героев мало. Поэтому жест рассказчика должен быть строг и скуп.

Имея в виду самого себя, могу сказать даже, что в большинстве случаев мне приходится делать не жест, а лишь намек на него. Если взять для сравнения живопись, то я позволю себе приравнять эстрадный жест к силуэтному изображению.

Расчет движений на эстраде для меня должен быть математически точным. Мне важна всякая мелочь на той площадке, где я работаю (устроители моих концертов называют это капризом). Я люблю точно знать величину эстрады, расстояние между рампой, столиком и роялем, на который я облокачиваюсь, расположение дверей, из которых я выхожу, степень отдаленности первого ряда публики от эстрады — словом, все, что может помочь или помешать мне координировать слово и движение. Если указанные «мелочи» оставлены без внимания — меня ждет на эстраде большая или меньшая творческая неудача.

Жест на эстраде должен быть теснейшим образом связан со стилем исполняемого автора и характером данного произведения. В «Восстании ангелов» Франса вся фигура и движе-

ния рассказчика несут на себе отпечаток особой легкости, «фрачной салонности», вкрадчивости и изящества; это, если угодно, сплошной полупоклон французского салонного говоруна, галантного и занимательного собеседника. Одновременно исполнителю отнюдь не следует скрывать от публики своего собственного, зачастую иронического или просто отрицательного отношения ко всей этой «франтичности».

Быстрый, «американизированный» темп речи при передаче рассказов Твена и им подобных связывается с жестом резковатым, подчас эксцентрическим. Для Гоголя («Тарас Бульба») я ищу широкого жеста, как бы охватывающего всю необъятность украинской степи и в то же время позволяющего применить танцевальные ритмы.

Но при всех допустимых нюансах эстрадной жестикуляции следует неукоснительно сохранять ее «силуэтность», беглость, эскизность.

Коротко о мимике. Опять-таки у актера и рассказчика «орудия производства» совершенно различны. У первого — мимика одного действующего лица, у второго — мимика всех действующих лиц, иногда более, а иногда менее отчетливая, в зависимости от внимания, которое уделяет рассказчик тому или иному образу. Мимика рассказчика теснейшим образом связана с его жестом, является как бы частью последнего, и почти все, что сказано здесь о жесте, может быть отнесено и к мимике.

Наконец, напомним о важнейшем правиле в искусстве рассказывания. Рассказывая литературное произведение, ни в коем случае нельзя увлекаться изображением действующих в нем персонажей, нужно именно рассказывать о них. Не изображать, говоря о женщине или от ее лица, женского голоса, а рассказывать об этой женщине и ее голосе, позволив себе иногда подчеркнуть и как бы проиллюстрировать характерные черты создаваемого образа выразительной интонацией.

МОЙ ЖАНР

...— Что это такое — ваш жанр? — иронически-настойчиво и неоднократно спрашивали и спрашивают меня.

Готов дать ответ.

Справка:

1. До меня никто не давал девяносто самостоятельных вечеров в сезон, ибо никто не читал целиком новеллы или романа с эстрады.

2. До меня никто не давал (я не считаю чтения по книге) вечеров, посвященных одному какому-либо автору — Пуш-

кину, Гоголю; Чехову, Короленко, Франсу, Мопассану.

Я позволяю себе называть «Вечера рассказа» жанром потому, что мне первому выпало на долю сделать профессией литературу на эстраде. Мне удалось найти для исполнения литературы с эстрады форму не случайного эпизодического характера, а форму вполне законченную, постоянную, способную разрешать стиль того или иного автора через комбинирование интонаций и композицию текста, форму, имеющую специальную технику, куда входит длинный ряд особых приемов.

Наглядным доказательством того, что «Вечера рассказа» являются самостоятельным жанром, может служить и то, что это искусство сделалось не только моим ремеслом, но и ремеслом многих других, имя которых за эти два последние года, к радости моей, почти «легион».



ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА¹ (Фрагменты)

Русская литература!.. Какое это глубокое, обширное и вдохновляющее понятие! Читать и читать русскую литературу, знать ее, помнить интонации авторов и тончайшие оттенки их многоголосой и разнообразной речи.

Достанет ли на мой век трех-четыре десятилетия, чтобы усвоить богатства русской литературы и вывести их на сцену?..

Проверить на голос, проверить на сердце, на мысль, сделать выводы — вот основное, главное, без чего не проживешь ни сегодня, ни завтра.

О русская литература! Я преклоняюсь перед тобой.

РОЖДЕНИЕ ЖАНРА

Я... постараюсь... рассказать, что такое созданный мною жанр и почему я много лет не мог уйти от него.

День утраты народного вождя Владимира Ильича Ленина навсегда вписан в историю человечества.

Воспитывает не только жизнь и деятельность великого человека. Его смерть является столь глубоким потрясением, что

¹ М., «Искусство», 1958.

кажется рубежом, пройдя который вновь ощущаешь все возрастающую силу его воздействия на умы.

Подытоживая жизнь, всматриваясь в прошлое, видишь, как величественна его деятельность, как драгоценна каждая его мысль. Он, идущий далеко впереди тебя, ведет тебя, и ты понимаешь, как велика сила его духа, мысли. Горестная утрата мобилизует, зовет к творчеству, требует выражения в слове, в живописи, в той области искусства, которой ты служишь.

Первая композиция — «На смерть Ленина» — получилась не сразу...

...Я изучил газетные статьи и пришел к выводу, что их можно читать с эстрады помимо выученных мной стихов. Так я подошел к монтажному сочетанию разнородных по форме литературных произведений. Я делал это в силу того обстоятельства, что монументального произведения на эту тему еще никто не написал. Были стихи и газетные статьи. Молчать же я не мог. Бывают события, когда художнику молчать трудно. И, не дожидаясь, когда напишут гениальные художественные произведения о Владимире Ильиче, я взял нужную мне сумму честных, искренних и волнующих о нем слов и сделал из них литературную композицию.

Произошло нечто невероятное и чудесное, какое-то удивительное преображение уже знакомого и уже исполняемого материала, читаемого обычно по частям, по элементам. Отдельные короткие тематические вещи (стихи и проза), прерываемые обычно аплодисментами, выросли в цельное и продолжительное повествование, в рассказ, в своего рода поэму. Сменялись ритмы — от стихов к прозе, и это придавало композиции особую симфоничность, живость и стремительность. Работа встала на тот путь, по которому строится музыкальное произведение. Первый же вечер показал результаты: работа неизмеримо выросла, рухнули «концертные номера», родилось сильное, волнующее произведение «На смерть Владимира Ильича Ленина»...

Что же я обрел, нашедши монтаж? Я стал хозяином своего репертуара в том отношении, что смог свободно строить тематические программы политического содержания. Я держал в своих руках тот раздел, который в театре находился обычно в руках драматурга, ибо, пользуя, казалось бы, готовую продукцию: стихи, прозу, — я подчинял этот материал своей идее, отбирая наиболее ценное, сильное по выражению. Так я стал своеобразным собирателем лучшего среди ежедневно выходящей на рынок печатной продукции.

Я отметил также, что сочетание стихов с прозой создает известную динамичность, вносит разнообразие и, ломая ритм, обычно обостряет внимание. С этого времени я увлечен новой работой: собиранием литературы и сочетанием элементов в целое. Я удовлетворен тем, что могу создавать большие полотна, актуальные и созвучные времени. Я создавал как бы новое произведение на свой голос, в полном соответствии с моим замыслом, я нашел драматургию своего жанра.

Две первые композиции — «На смерть Ленина» и «Октябрь» — были как бы разбегом к созданию основной и наиболее известной впоследствии работы «Ленин». В последнюю же вошли фрагменты из поэмы Маяковского, которая тогда только-только появилась в печати.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ЛЕНИН»

...Я был в плену своего открытия. Я перечитывал «Коммунистический манифест», «Что делать?» и вынашивал новую работу: «Ленин». Я играл в спектакле «Учитель Бубус». Я работал в театре, а в свободное от репетиций время изучал биографию Ленина...

«Коммунистический манифест» — мне тогда казалось, что именно я открыл это прекрасное произведение. Я был счастлив, что читаю его и что оно прозвучит в моем исполнении.

То, что я задумал, было необычно, ново; что меня ожидало, я не знал. Не дерзко ли полагать, что артист может исполнять «Коммунистический манифест»? Это ведь не стихи... Не зарвались ли вы, молодой человек? Я не был уверен, что такой серьезный текст будет слушать публика.

В те времена я не находил ответа, не представлял себе, как будет принято на подмостках одно из величайших произведений человеческого ума. Но бросить работу я не мог. Меня вдохновляла к тому только что напечатанная поэма Маяковского «Владимир Ильич Ленин». Многие страницы этой поэмы иллюстрируют «Манифест», в ней я словно находил подтверждение своему замыслу. Это и привело меня к мысли монтировать «Манифест» с поэмой Маяковского. Маяковского я взял, чтобы его стихи из поэмы «Ленин» создавали то, что я назвал бы потоком меж двух берегов. Прозу я ощущал как нечто массивное, как земной пласт, основу — и льющееся, стремительное биение стиха между этих пластов.

Меня могут спросить: почему же я не остановился на поэме в ее чистом виде? Потому, что «Манифест» меня порашил, увлек. Как же я мог оставить при себе эти гениальные стра-

ницы, не показать их моему народу? Я полагал, что не выполню гражданского долга советского артиста, если не сделаю то, что задумал, что я скупой рыцарь на сундуках золотого текста.

Работа моя росла и ширилась. Я много читал, монтировал, менял редакции, много раз попадал в затруднительное положение, но оставить свой труд на полдороге не мог.

Вторым не менее сильным моим увлечением была гениальная работа Владимира Ильича Ленина «Что делать?» — совершенно классическое произведение о задачах построения партии. Текст просился на язык. Я увлекся и чуть-чуть не выучил добрую половину.

Этот труд в сопоставлении с «Манифестом» поражал меня горячей и страстной полемической речью, обращенной к противникам. Меня взволновала мысль Ленина, что революционер должен быть профессионалом, «мастером» своего дела. Разговор о создании партии и о путях к организации ее — вот этот раздел я взял, на нем остановил свое внимание. Конечно, всю статью я взять не мог, но я ее полностью хорошо изучил.

Была для меня в этих формулировках особая ценность личного порядка. Мне нравилось, как серьезно Владимир Ильич говорит о профессионализации, какое придает этому огромное значение. Я думал о своей профессии и мечтал достичь тех высот, о которых говорит Ленин. Надо и нам, актерам, вот так же работать над собой, воспитывать себя в духе времени, понимать нужное, необходимейшее народу, отвечать его запросам и стремлениям.

Надо быть советским артистом, политически грамотным, чутким, серьезным, смелым, честным и большим мастером. К этому я стремился, этому научил меня Ленин. И если впоследствии меня и называли актером-трибуном, я обязан этим труду В. И. Ленина «Что делать?». Он сделался для меня документом огромного воспитательного значения, повлиял на мою дальнейшую судьбу, определил мой путь. С этих позиций я соразмерял все, что задумывал, к чему стремился, проверял свои творческие задачи.

Я не подозревал в то время, что строю фундамент для всего моего дальнейшего пути и роста, что композиция «В. И. Ленин» станет одной из значительнейших моих работ... К весне 1925 года я работу закончил. Показал же я ее в Ленинграде, когда выехал туда вместе с театром Мейерхольда на гастроли.

Я не знал, что покажу в Ленинграде свою новую работу. Я играл в театре, гулял по городу, восхищался набережными, рабочими окраинами, смотрел и думал: открыть свою тайну

или еще рано? Может быть, я еще не готов к показу? Может быть, я заблуждаюсь? Может быть, спокойнее играть барона Файервари — прохвоста и авантюриста, взламывать нескороаемый шкаф и получать спокойно свою зарплату?

Но гулять по городу, где совершалась Великая Октябрьская революция, и молча носить в себе трехчасовую программу — программу, которую я не раз повторял на просторных набережных и великолепных площадях этого красивейшего города, — было почти физически больно.

Мне захотелось самому раздвинуть занавес. И вот однажды так именно и произошло. Ноги сами занесли меня в одно из учреждений, где могли решить судьбу работы. Придя туда в конце рабочего дня, я невольно, сам того не желая, сделался настойчивым, требуя и умоляя послушать, невзирая на то что приняли меня утомленные люди недоверчиво и с большой неохотой.

Я раздвинул занавес в Политпросвете, в обычной комнате, в конце рабочего дня. Я был неизвестным и непрошеным гостем.

Чтобы скорее отвязаться от странного посетителя, меня решили прослушать с правом прекратить это занятие, как на экзамене. Усталые работники, недовольные тем, что их задерживает упрямый молодой человек, разрешили мне прочесть одну часть: «Посмотрим, мол, что такое вы нам принесли». Я начал. Я рискнул.

Прочтя первую часть своей композиции «Коммунистический манифест», я увидел, что они все как-то по-особенному затихли и ждали продолжения, не останавливая меня. Не дожидаясь приглашения, я прочел: «Что делать?». Лица оживились, глаза загорелись, и тут один из них произнес: «Это что-то совершенно необыкновенное, товарищи...» Все с изумлением переглянулись.

«Разрешите продолжать?» — спросил я. «Да-да, если не устали, то пожалуйста». Я прочел всю работу от начала до конца. Вряд ли я смогу рассказать, что испытал в тот день. Буря восторгов, вопросов, похвал пронеслась в маленькой прокуренной комнатке, где я читал, где только что так настойчиво просил меня прослушать. Три часа тому назад я, никому не известный, не нужный, пришел сюда, а сейчас уже сидел между ними, не менее чем они взволнованный, очень нужный, найденный, необходимый, сидел и не мог прийти в себя от прекрасного чувства победы.

Я унес с собой разные, очень лестные для меня слова, но по дороге половину забыл, ибо сам был не менее взволнован.

Какой я был щенок, когда ушел из Политпросвета и по дороге забыл половину добрых слов.

Как я не обратил в то время на них никакого внимания? Необходимо завести какой-нибудь особый чемодан или том для лестных слов. Они могут пригодиться в тяжелую минуту.

Отсюда я еще раз начал свой путь публициста и на советской эстраде.

Я был еще без точного названия; что я такое, было неизвестно: говорили, что оратор, говорили, что докладчик — художественный докладчик. Как назвать то, что я сделал? Я назвал работу «Ленин» художественным докладом. Позднее прибегали к определению: «Литературный монтаж». Эту форму нашли удобной для клубных тематических вечеров.

Мне начали подражать. Таким образом, я стал основоположником нового жанра. Я не заметил в то время, как именно это произошло, я спешил.

Я имею в виду то обстоятельство, что, будучи один, принадлежа самому себе, я создал фундамент, на котором мог бы стоять любой театр, если понимать театр в несколько ином разрезе. Хотя в моем театре нет труппы, декораций и сам я работаю без грима, играя множество ролей, однако мои работы занимают столько же времени, сколько и спектакль в театре, собирают то же количество зрителей, слушаются с неослабеваемым вниманием.

Я получал записки из публики: «Товарищ, кем вы в это время служили, в качестве рабочего или матроса, когда ранили Ленина? Нам интересно знать».

Видимо, что-то в манере моего исполнения было такое, что вводило слушателей в заблуждение. Видимо, это был основной стержень моего исполнения: я — очевидец событий, участник их. Вероятно, в этом заключается основной секрет — так я рассуждал, часто и сам-то недоумевая, отчего меня так слушают. Выше я сказал, имея в виду «Коммунистический манифест»: «Я открыл для себя великое и прекрасное произведение». Еще выше я говорил: «Как никогда еще, гражданская тема владела умами». И первое и второе определило успех и нужность работы «Ленин».

Это мое великое счастье, что мое личное перешло в гражданское, субъективное стало объективным, так как, повторяю, никогда еще гражданская тема так не владела умами, как в наше время.

Между мной и моими слушателями пробежал тот божественный пламень, который называют контактом с аудиторией.

Я покорял аудиторию, сделав гражданскую тему своей личной, так как для каждого из присутствующих эта тема была нужной, необходимейшей. Это означало, что я ответил требованиям моего народа, я прочел его заказ и выполнил задание.

На протяжении всей моей жизни и среди рабочих и среди студентов партшкол я слышал вопросы: «Как это у вас получается? Ведь мы это читали, изучали, а так не ощущали материал».

Я полагаю, что дело заключается в следующем: прочитывая и оценивая произведение, я восхищался не только содержанием его, мыслями, но и стилем. Исполнитель обязан, донося мысль, думать об особенностях стиля и здесь искать дополнительную красоту и силу для выражения содержания. Я всегда подходил к работам основоположников марксизма-ленинизма как к подлинным художественным произведениям: брал произведение в глубь его содержания, изучал ритмическую структуру произведения и выявлял ее при исполнении.

Изучая ритмическую структуру произведения, познаешь личность автора со всеми особенностями его характера, темперамента, образного строя его мышления. Возникает живой образ. Выявить его и является главной задачей исполнителя. За стилем автора я всегда видел живого человека. Пока я не увижу его сквозь строчки его трудов, до тех пор я не могу приступить к воплощению. И только после того как он становится зримым для меня, его видел и мой слушатель.

Подтекст такого исполнения: я восхищен автором — содержанием и стилем произведения, — и я вам сейчас его покажу, покажу его живую, трепещущую мысль.

Теперь, много лет спустя, я говорю с полным убеждением, но тогда мне самому трудно было охарактеризовать и объяснить доходчивость моей работы. Прежде всего она была подчинена той области, из которой рождается искусство: я имею в виду безотчетное волнение, мир ощущений и впечатлений сильных и требовательных. Если бы работа «Ленин» родилась в результате только логических выводов: в таком-то году Ленин высказал такую-то мысль — и все, работа не была бы в том особом качестве, в каком ее увидели. Она не получилась бы, не нашла своего дополнительного художественного воплощения — живого, страстного, горячего монолога, произнесенного непосредственно тут же, сейчас.

Я хочу подчеркнуть ту мысль, что литература, взятая мной в работу, была законным достоянием хорошего лектора. Взявши эту литературу, я вторгся в чужую область, копнул такое, чего еще не трогал никто из артистов, и доказал, что всякое слово, даже публицистического характера, имеет в себе нечто

чрезвычайно привлекательное для художника. Такое слово тоже есть искусство, в данном случае — высокое искусство. Эта литература «не сухих цифр столбцы», здесь бьются горячие человеческие сердца, и биение их пульса может и должно стать достоянием советского артиста...

...Нужно помнить, что примерно в это же время вышло издание Собрания сочинений В. И. Ленина. Это был факт чрезвычайной важности и для моей личной биографии работника искусства.

Я впервые читал сочинения Ленина. А первому впечатлению я привык с детства придавать большое значение, я очень хорошо проверил его силу...

...Доказать, что эта литература не только для чтения глазами, что она и великолепно звучит, сделалось моей очередной задачей. Я понимал, что сокровищницы золотого фонда открыты для всех граждан Советского Союза. Что многие миллионы советских граждан, так же как и я, впервые читают классиков марксизма. Что возможность свободного чтения такой литературы — большое событие для народа. И мне показалось, что хорошо бы ускорить чтение этой, превосходной и по языку, литературы на широких аудиториях исполнением вслух отдельных страниц, организовать как бы массовое чтение.

Задача была ответственная, но я не мог поступить иначе. Этого требовало от меня мое время — я понимал это как задачу, передо мной поставленную. Я нашел реально ощутимую, увлекавшую меня цель в жизни, и мне после моего детства впервые сделалось удобно ходить по земле. Я, к счастью своему, уже покончил со школой и был достаточно взрослым, чтобы делать то, что мне нравилось.

Я нашел воспитателей, авторитет которых не подвергался с моей стороны никаким сомнениям. Я беспрекословно верил. Я верил, а потому и охотно учился: меня воспитывали настоящие книги и верные мысли в книгах. Вот почему я не боялся ответственности. Вот почему я захотел, чтобы некоторые мысли из этих книг прозвучали в моем исполнении.

Как я исполнял работу «Ленин»? Читал или играл? Я решал ее актерски.

Я люблю приезд Ильича в Петербург и смену действия: он едет, а его ждут. Он подъезжает, а на вокзал стекаются матросы, рабочие — встречать Ильича. Читая это место, я всегда волнуясь. Я сам всегда с нетерпением жду появления Ленина на платформе Финляндского вокзала. Может быть, потому, что я его жду, я заражаю зал своим нетерпением. На-

конец-то «поезд забухал, запыхтел, остановился». Поезд остановился, но волнение нарастает: я как будто продолжаю нестись на курьерских. Я волнуясь. Я показываю Ильичу, какой порядок, какая великолепно организованная встреча. Я хвастаю, и я везу его на броневике дальше по взбудораженному городу.

Песня «Наш броневик летит вперед» прерывается стихами Маяковского из поэмы «Владимир Ильич Ленин»:

И снова
 ветер
 свежий, крепкий
валы
 революции
 поднял в пене.

Стихи перемежаются с песней, на этом заканчивается акт. Дальше: Ленин в Разливе. Что же делает здесь исполнитель? Он ищет состояние эпохи; оно может быть выражено в ритме, который надо услышать. Историческое время: затишье перед революционным взрывом. Ленин живет в Разливе, в шалаше. Время года — осень, «косари торопились с уборкой».

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...

Ленин спешит закончить свои статьи, в которых он говорит об искусстве вооруженного восстания. Он работает в шалаше. Перед его глазами — луга, работают косари.

Я взял из статьи Войтоловского «О солдатских песнях периода империалистической войны» народную песню, которая, возможно, долетала с полей до слуха Ленина.

Эх, пойду ли я,
Да сиротинушка,
В темный лес, как пойду
Я с винтовочкой...
Сам охотою пойду,
Три беды я сделаю.
Уж я первую беду —
Командира уведу...

Мысли Ленина я произносил с той стремительностью, с какой они как бы выливались из-под пера — быстро, взволнованно. А на фоне, где-то в отдалении, звучит эта угрожающая песня косарей. Все это давало ритм, пульс тех предгрозовых

дней. Чем ближе к Октябрю, тем пламенней, настойчивей становятся статьи Ленина. Ритм еще более ускоренный, торопливый. А затем резкая смена, динамический финал части — Ленин произносит «Речь о вооруженном восстании».

Актер я тут или не актер? Я тут актер, который держит в напряжении зрительный зал на сквозной идее — есть опасность, Ленина могут обнаружить. Тревога за Ленина лежит в подтексте всей этой части. Именно поэтому в ней нет рассказа. Рассказ статичен, потому что рассказчик обычно излагает, повествует: было так. А я читал: «Так есть», — здесь совсем другое состояние. Здесь вынужденная пауза, насыщенная нетерпением Ленина.

Весь массив текста пронизан этим нетерпением. Ленин чутко слушает и ждет приближения решающего дня. Он все время в действии, хотя и «нужно выждать», он предельно активен. Все направлено к взрыву: к речи о вооруженном восстании.

Слова как бы бегут к финалу. Это деловые слова, как в атаку идущие бойцы — все в серых шинелях. В них нет раскрашенности, то есть выразительной подачи. Пронзает эти деловые слова опять возникающая народная песня:

Ты, рассукин сын, начальник,
Будь ты проклят...—

которая напеваается мной, и она, как на плакате, одно яркое пятно, как красный флаг в фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин».

Я перехожу к следующей части — «Ранение Ленина». Внутренне я не в состоянии ни на одну секунду покинуть Владимира Ильича, и поэтому я делаюсь шофером Гилем, я читаю текст от его лица. В простых и ясных словах, без лишних подробностей сообщаю, как был ранен Владимир Ильич Ленин. Врачебный осмотр. Руки хирурга с тревогой всплескиваются — вот рана. Пауза. «Страшная тишина» — идет отрывок из книги Бонч-Бруевича «О покушении на Ленина». Есть ли надежда? Да, есть. Я читаю ежедневные бюллетени врачей о ходе болезни.

«Ленин будет жить!»

По окончании я получаю записки: «Кем вы были? Правда ли, что вы были шофером Ленина?»... Мне хочется сказать: «Правда», но я вспоминаю, что я артист...

Я по-прежнему работаю в театре, но, видимо, у меня свой путь. Меня слушают, и мне верят. Когда я выхожу, меня ок-

ружают и говорят такие слова, которые трогают до слез, и хочется провалиться сквозь землю от смущения. Мне говорят: «Приезжай к нам, береги себя» — ижимают руки. Я никогда не испытывал такого рукопожатия, путиловцы благодарили меня, много рукжимало мою руку. «Великое спасибо тебе, дорогой товарищ!» Я выступал на всех металлургических заводах Ленинграда — и удивительные это были выступления! Слово я говорил самое нужное. Это ведь видно, как они украдкой вытирают глаза рукавом и как молчат после «ранения», и не украдкой уж, а откровенно утирают слезы.

Это дорогие дни для нас...

Каждый вечер я легко выношу нагрузку в шесть частей, иногда я даже читаю по два раза в день.

Вот почему и этот пронизывающий до костей ветер, и непроглядная темь, и лужи ничего не значат. И все оттого, что на предложение высказаться — один ответ: «Все равно лучше не скажешь».

Я приезжаю в гостиницу счастливый, усталый и засыпаю, чтобы завтра снова звучал «Манифест Коммунистической партии», чтобы звучало «Что делать?» Ленина.

Следующая моя работа была посвящена революции пятого года.

В театре не мог пройти незамеченным успех моей работы «Ленин». Пресса одновременно обсуждала и оценивала и гастроли театра Мейерхольда и мою работу «Ленин» в пространственных статьях. К этому времени театру было дано задание отметить двадцатилетие революции 1905 года. Мейерхольд решил использовать мою композицию в своем театре. Я согласился. Начались репетиции. Привлекли хор. Искали, как и чем заполнить сценическую площадку, какими группами артистов, как создать массовое зрелище. Работа не ладилась, вступали в борьбу два искусства: театр и художественное чтение.

Театр пытался иллюстрировать мое чтение толпой, а также поющим за сценой хором. Так как в моем чтении было описание массовых сцен, я остро ощущал фальшь такого решения, считая, что слово зримо, что оно не нуждается в дополнительном зрелище. Это не связывалось, а наезжало одно на другое, ибо в действие вступали те особые «декорации», те картины, что возникают в воображении зрителя при чтении текста.

Дуб и лес вокруг дуба, как описывает Толстой в «Войне и мире», может исполнить только мастер художественного сло-

ва. Театр выбросит. Это не действие: такой дуб имеет отношение к фантазии художника, пусть он занимается дубом, а мы будем играть. А я эти страницы в исполнении Д. Н. Журавлева (выпустившего в годы войны «Андрея Болконского» по роману «Война и мир») считаю драгоценнейшим изделием нашего искусства. И неба такого, как у Толстого, неба, когда Болконский падает раненый,—такого неба в театре мы не увидим. Оно возможно только в описании Толстого,—значит, только в искусстве художественного чтения воплотимо. Наглядное развитие сцен с участием труппы будет мешать воображению моих слушателей. Иллюзия моего искусства разрушалась, мне нечего было делать. Я изнемогал от нелепости такого приема. Однажды я запротестовал, заупрямился, заявив, что получается безвкусица. Кончилось тем, что мне пришлось уйти из театра.

Я ушел, сообразив, что у меня есть свой дом, то есть свой театр.

Уже тогда я понимал, что путь найден. Работа же «1905 год» была лишь толчком, поводом к уходу из театра. Причем поводом в творческом отношении интересным: я ощутил воочию своеобразие того пути, на который я вступил, а также полную самостоятельность и независимость своего искусства.

Исполнитель, то есть единственный актер, не случайно остался без коллектива. Он составляет исключение по роду своего искусства — искусства, в те годы еще молодого, но уже живого, растущего и пополняющего свои ряды мастерами художественного слова, воплощающими художественный замысел, создающими большие полотна.

Это означает, что я должен держать все нити, все элементы художественного произведения в своих руках в силу того, что имею дело не с пьесой, а с романом, повестью, поэмой или литературной композицией. И в этом есть строгая экономия, ибо слово зримо. А если слово зримо, то не нужно театральных «лесов», не нужен художник-декоратор в обычном смысле, не нужны массовые сцены.

Магия этого искусства — воображение зрителя. Зритель, как и актер, наделен фантазией, он гримирует исполнителя под Татьяну, или Настасью Филипповну, или Нину из «Маскарада». Ему не нужна помощь гримера, чтобы увидеть в актере или сквозь него героиню романа.

Почему это происходит? Потому, что актер несет авторский текст, зримый, реальный мир, созданный автором.

Закон театра конфликтовали с тем искусством, которое я избрал. Этот конфликт был неизбежен.

• • • • •

Когда встречаешь в творчестве поэта-современника отголоски своих чувств и мыслей, когда писатель говорит за тебя и вместе с тобой, тогда рождается та искра общения, без которой не бывает настоящего и большого искусства. Умением говорить за всех нас, живущих вместе с ним, в высокой степени обладал Маяковский.

Маяковский — составное нашей эпохи. Всегда казалось, что пришел он в тот день, когда «над Петропавловской взвился фонарь, восстания условный знак...» — вот тут и зашагал Маяковский, прекрасный человек нашего времени.

«Левый марш» — новое слово в поэзии, но в те дни он звенел на улицах Москвы и Петрограда как народная песня, потому что пришли такие дни, чтобы «Левый марш» звенел. Я был новичком в Москве, но очень явственно ощутил, что поэзия Маяковского — неотъемлемая часть жизни всех, кто не намерен оставаться в плену школьных истин, обывательщины, старого, разрушенного мира.

Маяковский — это моя юность, мое становление, мое прозрение и мое приятие великих исторических дней Октябрьской революции.

Молодое поколение, никогда не видевшее Маяковского и не слышавшее его, вероятно, завидует нам, современникам поэта.

Безусловно, мое поколение — первые читатели гениальных произведений Маяковского: его стихи и поэмы рождались на наших глазах. Разворачивая утренние газеты, заходя в книжные магазины, мы встречались с его стихами и поэмами.

«Кто он и откуда?» — в те годы я не думал. Это пришло позднее. Важнее было другое — что он существует, присутствует среди нас.

Имя Маяковского мелькало всюду на больших листах — это означало, что он приглашает нас в гости в Политехнический музей. Гости съезжались со всей Москвы, очень довольные, что их пригласили.

Вечера Маяковского!

Дремать нельзя, надо спешить!

Политехнический музей раскачивает толпа. Сюда бегут, обгоняя лошадей, и протискиваются в открытые двери.

Крутой амфитеатр густо заполнен гостями Маяковского — хозяин гостеприимный и разговорчивый. Но у всех особое состояние ожидания: что-то будет?.. И какой он сегодня?.. У новичков замирает сердце. Должен выйти чудо-человек, или

гигант, или что-то вроде колокольни Ивана Великого — что-то несообразно огромное, разговаривающее с домами.

А выходит поэт — человек, в котором просторно располагаются все человеческие чувства. Он сообщает, что живет с нами в один день, в один час, на одной земле, в одной с нами стране, что он ходит только по солнечной стороне и всегда на виду, что все его мысли и поступки известны нам через его стихи, что он гостеприимный и общительный человек. И я понял отлично, что это его манера жить в большом обществе, что так он общается с друзьями...

...Мы, строители будущего, пришли сюда за напутствием его, за советом, за справедливым деловым стихом.

Собирает он нас в дорогу час, другой, третий... С кручи обрушиваются на него аплодисменты, а он продолжает нас оснащать, увлекать, растолковывать...

Он пьет чай, снимает пиджак, он работает засучив рукава.

Обработка и проработка нравятся: с кручи снова валяются аплодисменты. Они усиливаются, распирают стены. «Погода» крепчает, «погода» хороша. В самый раз тронуться в путь, попробовать силы. Ладони в рукоплесканье бьются в воздухе, как маленькие паруса на ветру. Это те самые руки, что создают все для человека и человеку, — это человеческие трудовые руки. Они сегодня ему отвечают, с ним говорят, звенят, трещат, ураганятся в вихре, в буре! А буря веселая и молодая. Уже за полночь, пора по домам. Круча рассыпается, люди скатываются по лестницам, и тогда тихо гаснут лампы.

Все идут и, конечно, еще вспоминают и говорят о нем.

Бывая на его вечерах, я стал, как я уже говорил, его негласным учеником. Смысловая сторона его творчества меня восхищала, стилистическая поражала новизной: своеобразный ритм, интонация, порой разговорная, порой пафосная, приводили и к желанию полнее познать структуру его стиха, а этому мог научить только автор.

Его авторские вечера сделались для меня своего рода университетом. Я научился любить не только современную литературу, но и современные искусства: музыку, живопись, театр. С тех пор я стал упиваться его ритмикой, я бы даже сказал, особой, свойственной только ему мелодикой, какая звучала в его произведениях. Это очень важное приобретение я сохранил навсегда от выступлений Маяковского.

Откуда у него такое просторное слово в смысле его произносимости и как это получается в его чтении — вот чему я удивлялся. Помню с детства, я качался на качелях.

Упоительны в этом были взлеты в небо и известная закономерность таких взлетов — упругость воздуха и звон в ушах, — такая в этом была сила, что дух захватывало. Есть в стихах Маяковского нечто такое же притягательное, задорное и молодое. Его стихотворная строка похожа на дугу, описанную брошенным камнем: камень летит, достигает кульминации, падает — таков строй его стиха.

Или так: лодка взбирается на гребень волны, она скользит с волны на волну, то исчезая, то вновь появляясь, пересекая порой линии горизонта. Подобна лодке его строка, она идет на волнах ритма. Я превосходно уяснил структуру его стихов...

Маяковского я не преодолевал, не завоевывал, как Пушкина. К Пушкину я шел как бы в глубину лет, шел в девятнадцатый век, а потом, приблизившись к нему, посмотрев ему в глаза, где-то там прочтя его стихи, я возвращался с поэтом обратно — к нам, в двадцатый век. И я знал, что вот именно такой Пушкин нужен нам. А за Маяковским не нужно было уходить в глубь веков, он был весь в двадцатом — наш современник. Учиться понимать Маяковского мне было незачем. В своей биографии поэт сказал, что у него не было вопроса «принимать или не принимать революцию. Моя революция!» Так и у меня не было вопроса, принимать или не принимать Маяковского. Революция — моя! Маяковский — мой! Существуют голоса, которым не только веришь, они не только убеждают, но и воспитывают. Таким поэтическим голосом обладал Маяковский.

Выше я говорил, что мое поколение — первые читатели Маяковского. Но это еще не всё: многие из нас — первые исполнители его стихов, той «слышимой» литературы, рождение которой отметил Маяковский.

Я хочу сказать, что стихи Маяковского с исключительной наглядностью несут в себе черты поэзии «слышимой». Его произведения написаны скорее звуком, нежели пером. И следует особо отметить, что перо это отнюдь не лишено тонких ритмических и трудно уловимых полутонов, которыми, как многие полагают, отмечена поэзия девятнадцатого века, а не двадцатого.

Я беру на себя смелость утверждать обратное. Я уже говорил о вокальности своего исполнения пушкинских стихов. В поэзии Маяковского вокальность еще явственнее, еще шире, свободнее, и, как я уже отмечал, просторнее строй его стиха. Разнообразие ритмов — безмерно; ритмическая структура стихов рождается из самой жизни — иногда из той обстановки, в которой находится поэт, а иногда из тех событий, о которых он пишет.

В статье «Как делать стихи» он говорит, что «ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова».

А ниже он говорит о рождении ритма: «Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежедневно хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки».

Из вышеприведенного признания поэта можно сделать интересные выводы: поэт, как тончайше вибрирующий инструмент, отзывается на среду, в которой он находится. На мой взгляд, это интересно не только поэтам, но и исполнителям. Услышав его стихи, можно сразу сказать: это написано Маяковским, до того его поэзия своеобразна. Попробуем взять два его стиха и поставить рядом, например, стихотворение «Мелкая философия на глубоких местах» и стихотворение «Тропики».

Первое:

Превращусь
 не в Толстого, так в толстого,—
ем,
пишу,
 от жары балда.
Кто над морем не философствовал?
Вода.

Второе:

Смотрю:
 вот это —
 тропики.
Всю жизнь
 вдыхаю наново я.
А поезд
 прет торопкий
сквозь пальмы
 сквозь банановые.

Явственно слышно, что ритмы этих двух стихов очень различны. В первом случае поэт находится на океанском пароходе. Огромное водное пространство, не видно берегов: небо и вода, куда ни глянь. Пароход тихо колышется на зеркаль-

ной глади океана. Возникает ритм, соответствующий той обстановке, в которой сейчас находится поэт. Слова медленно ворочаются: «Прев-ра-щусь» — и медленно ложатся друг за другом в цепи строчки.

В них словно слышится медленное покачивание большого океанского парохода.

Во втором примере — Маяковский в экспрессе. Поезд мчит его сквозь тропический лес. В ритме стихов слышится стук колес.

А в первом примере строчка почти прозаическая, повествовательная, плавная:

Превращусь
не в Толстого, так в толстого,—
ем,
пишу,
от жары балда —

медленное покачивание вправо и влево.

Вот характер ритма двух строк из различных стихов Маяковского.

Но и внутри стиха, в соответствии с развитием содержания и характером повествования, ритмический рисунок меняется.

Например, в первом еще более замедляется:

Годы — чайки.
И в воду — брюшко рыбешкой пичкать.
Скрылись чайки.
В сущности говоря,
где птички?

Здесь слышится раздумчивая, неторопливая мысль, состояние покоя (поэт засмотрелся).

«Годы (даже самое тире говорит о паузе). — чайки. Вылетят в ряд — (снова пауза)

и в воду —
брюшко рыбешкой пичкать.

Скрылись чайки (молчите сколько вам угодно; будет правильное состояние).

В сущности говоря,
где птички?

Океан смирный, он усыпляет поэта своим покоем. Недаром
выше поэт сообщает:

Вчера
океан был злой,
как черт,
сегодня
смиренней
голубицы на яйцах.

Вот этот присмиривший океан и породил своеобразный и ни с чем не сравнимый ритм.

Правдивостью, точностью состояний и оформлением их в точный ритм стиха поразительно впечатляет поэзия Маяковского.

Это качество «слышимой поэзии» очень ценно для исполнителя его произведений.

В другом стихотворении («Тропики»):

Но прежде чем
осмыслил лес,
и бред,
и жар,
и день я —
и день
и лес исчез
без вечера
и без
предупреждения.
Где горизонта борозда?
Все линии
потеряны.
Скажи,
которая звезда
и где
глаза пантерины?

Поезд явно убыстряет свой бег, перестуки колес учащаются, вырисовывается новая мелодия. Она определяет ритм приведенных выше строчек.

Все это и называет Маяковский — организовать движение, организовать звуки вокруг себя, «находя ихний характер, ихние особенности». Организует поэт окружающий его мир точным ритмом. У него ритм — это природа явлений. И у каждого стихотворения Маяковского свой, особый, единственный ритм.

Дальше Маяковский пишет в той же статье: «Ритм — это основная сила, основная энергия стиха».

Каждая идея, каждая мысль, каждое событие, любое чувство обладают присущим им ритмом.

В каждом стихотворении Маяковского правда мысли и чувства соответствует правде ритма. В этом, можно сказать, единство формы и содержания его поэзии.

Он берет картины, сюжеты из жизни в их неповторимом

естестве, с точным, только им присущим ритмом. Об этом поэт предельно ясно сказал в своем замечательном исследовании «Как делать стихи». И я уверен, что под этими положениями могли бы подписаться все великие поэты мира.

«Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики: ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих — это ритм, приспособленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся», — пишет Маяковский.

Я много говорил о зримости слова. Применительно к поэзии Маяковского можно сказать, что в его стихе живут зримые образы такой силы, что они как бы навсегда фиксируют тот день и тот час, о которых рассказывает поэт.

Зримость слова можно найти в каждом его произведении. Оно требует особой приглядки: как зримое переходит в звучащее слово? Мы, исполнители, прежде всего слышим стихи, а уже после видим. Мне приходилось специально развивать в себе чувство видения, только тогда появлялась так называемая выразительность чтения. Живописать надо звуком. Никуда от этого не денешься. Звук — это плацдарм нашего искусства. Звуком рисуешь видимое слово, звуком чувствуешь, страдаешь, восхищаешься и звуком же рассказываешь о месте действия, о мире, природе, небе, морях и реках. И конечно же, о людях.

Мы много раз, применительно к творчеству Маяковского, говорим: «У него разговорная интонация». А откуда она берется? На мой взгляд, все оттуда же — из ритмических характеристик разворачивающихся вокруг него событий и его отношения к этим событиям.

Отметим: не только ритм, но и отношение, то есть глаз советского художника.

Таким образом, ритм входит в систему мировоззрения поэта. Ритм подчеркивает отношение поэта к явлениям. Идейный смысл стиха оформляется ритмом. Одно дело прочесть стихи глазами. А совсем другое — попробовать исполнять. У нас особое отношение к звучащему слову. Мы знаем, проверив на практике, что звучащее слово обладает огромной дополнительной силой. Оно как бы проявляет негатив. Вступают в силу все компоненты стиха в их неразрывном единстве: и содержание, и система образов, и ритм.

Тщательная подготовка стиха к чтению, так называемый застольный период — процесс, чрезвычайно обогащающий исполнителя. В этом процессе есть особое, очень близкое общение с автором: если стих увлекает, производит большое впечатление.

чатление, то сквозь него всегда начинает просвечивать живой человек — автор. И чем больше увлекаешься стихом, тем он явственнее входит в твоё сознание, потому что в стихе прочитываются мысли автора, его чувства. Они обычно — ключ к исполнению.

Чуть вздыхает волна
и, вторя ей,
ветерок
над Евпаторией.

Я постарался пронизать эти стихи солнечными лучами и весельем, таким весельем, которое охватывает человека при виде моря: солнце — и море блестит, играет и трепещет в солнечных бликах, — и вот эти блики, эту игру солнца и воды мне нужно положить на слова, нарисовать каждый предмет до его видимости. Здесь может быть разговор о подаче детали. Вы читаете:

Всюду розы
на ножках тонких.

На первый взгляд, что особенного? Однако обработка детали играет очень важную роль в подаче стиха. Именно это применительно к такого рода задаче, как работать над штрихом, можно сказать, что тут-то и возникают так называемые чувство слова и высокое мастерство его подачи. Из таких деталей, собственно, и складывается гармоническая палитра художника-исполнителя. Отсюда, из этой чрезвычайно тонкой палитры, и возникает раскрытие поэтического образа.

Я лично решал эту задачу так: Маяковский, как мне казалось, с какой-то веселой и нежной гордостью ставит розу на тонкую ножку. У меня эта роза ассоциировалась с онегинскими строчками:

Блистательна, полувоздушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
летит, как пух от уст Эола.

Почему же именно эти строки приходили в голову?

Упругость движения балетной ножки, легкость ее связывались с интонацией Маяковского.

Конечно, трудно передать словами звучание и его рисунок, но слово «розы» я произносил, как бы подбрасывая вверх и разворачивая все ее лепестки, от этого раскатистое «р» в со-

четании с затянутым «о», и затем пауза, как всегда бывает после взлета гимнаста или балерины, то есть полет и приземление. И затем очень насыщенное гордостью «на ножках тонких» — посмотрите, мол, как она хороша, стройна, эта роза!

Отработанная деталь дает яркий штрих, сверкает поверх стиха, запоминается и придает блеск исполнению.

Слово — это бесконечно просторное и емкое явление. Со словом надо уметь обращаться, заставлять его работать на свою актерскую задачу. Поэтому понятие «выразительное чтение» как будто ничего и не открывает, оно уже примелькалось и потеряло свою весомость, а на самом деле оно содержит в себе всю гамму мастерства и умения произносить, и чем выше это умение, тем выше мастерство исполнителя. Слово — это земля, на которой мастер художественного чтения растит все, что считает нужным, подача деталей играет огромную роль в нашем искусстве. Она тесным образом связана с проблемой интерпретации, то есть с вопросом отношения исполнителя к произведению.

Но в какой же степени художник волен в своих намерениях, в какой мере он имеет право привносить в художественное произведение свое «я»?

Поговорим об этом подробно.

Я работаю над произведением, читаю его и получаю первое впечатление от автора. Некоторые места меня больше волнуют, а некоторые я как бы опускаю, то есть я их недоглядел. Потом я оставляю произведение. Я еще не знаю его наизусть, у меня лишь общее представление о нем. Но вот я спустя некоторое время снова к нему возвращаюсь, вторично его читаю, и вдруг те места, которые я недоглядел, которые казались мне второстепенными, — они-то и приводят меня к целому ряду новых соображений.

И все-таки существует ли главное и основное, от чего следует отталкиваться? Есть ли общий ключ к решению задачи? Несомненно, идея произведения является тем солнечным светом, который должен засиять в исполнении художника.

Но путь, которым идешь, когда несешь и растишь в себе идею, — не прост: по дороге встречается очень много препятствий. Задача в том, чтобы найти наикратчайшую дорогу. Что же такое наикратчайшая дорога и что такое окольные пути в работе над произведением?

Допустим, что идея художественного произведения — «читайте, завидуйте: я гражданин Советского Союза».

Это Маяковский говорит о себе. Вместе с тем — это и обо всех советских людях. Поэт действует в определенной обста-

новке. Исполнитель, читая произведение, рассказывает о Маяковском, что он делает:

...и я
сдаю
мою
пурпурную книжицу.

Поэт гордится своим высоким званием советского гражданина. Он счастлив, он высоко поднимает свой «молоткастый, серпастый, советский паспорт».

С огромным достоинством ведет себя Маяковский в международном вагоне, где хозяйничают грубые руки жандармов и сыщиков. Исполнитель гордится им, ему нравится, как поэт действует и как он разговаривает. Можно и так исполнять, но это я назову окольным путем.

Наикратчайший же путь будет: я гражданин Советского Союза и хочу действовать, как действует поэт. Мне кажется, тогда загорится та искра, появится тот трепет, в котором сливаются сердца: сердце поэта и сердце советского исполнителя. И свет идеи засияет, быть может, еще более ярко, потому что сливаются в единый образ поэт и исполнитель. И тогда стихи Маяковского прозвучат с особой силой, ибо это будет согласное биение двух сердец, а когда сердца бьются созвучно, это не может не отозваться в зрительном зале биением сотен и сотен сердец.

В статье Маяковского «Как делать стихи» есть такое место: «Из размеров я не знаю ни одного. Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с девяти) вся первая группа ассоциируется у меня с

Вы жертвою пали в борьбе роковой...—
а вторая — с

Отречемся от старого мира...

Курьезно. Но честное слово, это так».

Маяковский, как видите, по-рабочему, с большой деловитостью, кратко говорит об этом, но все же этот секрет его творческой лаборатории чрезвычайно интересен. Я лично много раз улавливал в ритме и как бы вторым планом звучание разных песен; при углубленной работе над стихом это просвечивало. Так, например, исполняя главы из поэмы «В. И. Ленин», в которых поэт описывает смерть вождя и всенародное горе, я чувствовал в их ритме присутствие печальных траурных мелодий. Привыкнув к оптимистическим нотам Маяковского, мы, исполнители, даже здесь, в этих главах, боимся

отдаться большому чувству народной скорби, боимся отражать в поступи стиха ту медлительность и скорбность движения народных масс, идущих за гробом Ленина. И порой не слышишь в исполнении этих глав простой, сдержанной, но все же большой печали, а без этого разве можно прочесть эти главы Маяковского?

Большая простота нужна, ненаигранность в горе. Надо ронять слова медленно, как слезы, сдержанно и искренне. Конечно, к каждой главе надо найти свой ключ. Тем и замечательно искусство Маяковского, что он всюду своим ухом поэта вылавливал характер событий и даже его звуковой фон.

Разве вы не чувствуете порыв ветра в стихах, описывающих взятие Зимнего? Например:

Дул,
как всегда,
 октябрь
 ветра́ми,
как дуют
 при капитализме.
За Троицкий
 дули
 авто и трамы,
обычные
 рельсы
 вызменв.

Здесь фонетический ряд упирается в мощные звуки как бы завывающего ветра:

дул
дули
дуют.

Буква «у» во всех трех случаях работает великолепно. Дело исполнителя развернуть их до органной звучности.

Маяковский любит паузу. Его разбитая строчка — своеобразный руководитель для исполнителя. Просто читателя она сбивает с толку. Маяковскому нужен воздух между словами. Знаки препинания его не устраивали, ему их не хватало.

Разбивая строчку, Маяковский хочет дать понять, что существует известная протяженность самого слова — исполнительская протяженность, то есть он, будучи прекрасным исполнителем своих стихов, слышит свое слово звучащим. И существует известная пауза между словами. Иногда пауза длиннее, иногда — короче, но всегда его слова живут просторно.

Если сравнивать поэтов с музыкальными инструментами, то ближе всего голос Маяковского (на мой субъективный взгляд) к органному звучанию. Учиться читать стихи можно даже у такого архаического инструмента, как орган. Я учил-

ся и у органа, и у скрипки, и у паровых гудков. Скажут: это дело субъективное, а на мой взгляд, слушать склянки на пароходе — дело полезное и для поэта и для артиста. Маяковский слушал, я в этом уверен.

Маяковский, как мне кажется, был не только великим поэтом, но и гениальным актером-трибуном, талантливо пропагандировавшим свои очень новые и оригинальные по форме произведения. После смерти поэта я почувствовал внутреннюю потребность и обязанность не дать замолчать его оборвавшегося голоса, который должен звучать и жить по-прежнему с той же силой, что и при его жизни.

В чем своеобразие моего исполнения, в чем я отхожу от Маяковского и где я к нему близок? Родственность — в сохранении мной стиха Маяковского, его поэтических интонаций, лишенных бытовой окраски, в сохранении своеобразного, свойственного одному Маяковскому ритма стихов и того органного звучания его поэзии, которым не так легко овладеть (достаточно сказать, что только теперь, в результате почти двадцатилетней работы над стихом Маяковского, мы, может быть, начинаем приближаться к этой изумительной по красоте и торжественности органной звучности его поэзии). Поэтический голос Маяковского необычен по своей торжественной силе и полон величия. Если сопоставить силу поэтического звучания различных русских поэтов (я имею в виду своеобразие их поэтических голосов, благодаря которому мы отличаем, например, Пушкина от Державина), то стих Маяковского по своему звучанию ближе всего к державинскому. Недаром по какой-то неизвестной нам ассоциации Маяковский однажды вспоминает в своих стихах Державина:

Хожу меж извозчиков.
Шляпу на нос.
Торжественней, чем строчка державинских од.
День еще —
и один останусь
я —
медлительный и вдумчивый пешеход.

В лирических произведениях Маяковского мы несколько отходим от манеры исполнения самого поэта. Мы ищем здесь большой мягкости и нежности, потому что у этого «горлана-главаря» было большое и очень нежное человеческое сердце. Исполняя лирические стихи Маяковского, я пытаюсь показать своей аудитории, что читать этого поэта вовсе не следует громко и крикливо. Гораздо важнее донести до слушателей его

мысли и чувства. Аудитория должна, например, почувствовать, как часто Маяковский в своих стихах задумывается, иногда предается глубоким лирическим размышлениям. И поэтому бешеный темп исполнения стихов Маяковского (о, этот пресловутый темперамент) совсем не обязателен. Исполнителю следует искать краски для всех оттенков чувств и эмоций, заложенных в стихах поэта, а не громыхать и греметь от начала до конца.

Иногда перед исполнителем произведений Маяковского встает вопрос: что именно исполнять из его многообразного поэтического наследства? Нам кажется, что это зависит прежде всего от индивидуальности исполнителя, его отношения к тому или иному произведению Маяковского. Нельзя правильно исполнять стихи Маяковского и уж совершенно невозможно создать композицию из его произведений, не осмыслив всего богатейшего наследства поэта.

Над Маяковским я лично никогда не перестану работать. Все сделанное мной до сих пор кажется только незначительной частью того, что еще можно и нужно сделать.

ТЕАТР «СОВРЕМЕННОК»

В 1924—1927 годы мы сделали программы: «На смерть Ленина», «Октябрь», «Ленин», «Пушкин», «Петербург».

Пробным камнем в 1927 году возник «Современник», самый маленький в мире театр, как называли его в прессе, а подчас и наши зрители. «Современник» был организован А. В. Луначарским при Главнауке.

Это был воистину пробный камень — творческая разведка в область почти не исследованную. Я искал некую новую синтетическую форму, слагаемую из многих элементов: чтения книги, актерской игры на концертной площадке, требующей экономии оформительских средств и большой актерской техники, того, что я условно назвал бы многообразностью. Название театра родилось от привлекавшего нас журнала Пушкина «Современник». Как журнал, так и наш театр, мечтали мы, ставят своей целью слушать свое время, его смысл, содержание и идеи.

После премьеры «Петербурга» я полагал, что найдены основные элементы — все слагаемые такого рода театра. Сейчас, казалось мне, я держу в руках ключи этого театра — портативного, способного жить в условиях, какие диктует обычно концертная площадка.

Однако червь сомнения стал точить меня по ходу развития этого как будто найденного уже принципа.

Это происходило не потому, что пресса, говоря о «Петербурге», раскололась на два лагеря.

Одни говорили о спорности моего метода, другие поощряли, встречали мои работы очень восторженно, спорили страстно. Но я сам еще не проверил гибкость этого принципа и всеобъемлемость его в применении к целому ряду художественных произведений в том разрезе, как я до сих пор делал.

Сделавшись значительно выразительней и богаче, как мне казалось, я в то же время видел, что далеко не все можно решать только игрой. Далеко не все произведения художественной литературы, казалось мне, я смогу воплотить в такой несколько усложненной форме, с таким обилием режиссерских находок. Насыщенные действием, изобилующие образами спектакли мои, я опасался, будут трудны для восприятия. Воспримется ли целое — вот что я должен был решить.

Все показывать стало мне казаться неправильным, все изображать — громоздким...

...Мои неудачи тесным образом связаны прежде всего с попыткой создать коллектив. Я долго шел на поводу своего тайного желания создать труппу, я все еще нес в себе потребность не быть одиноким на сценической площадке. Я все мечтал, например, поставить в своем театре «Горе от ума», после того как я сделал с Поповой партитуру текста, и вместе с тем я хорошо понимал, что я тем самым рискую уйти от художественного чтения. Я двоился, троился, множился, обрastaл соратниками, административным аппаратом, долгами, неудачами, реквизитом, и все еще не терял надежды, что создам свой театр. Повторяю, я смутно понимал, что нарушаются те основы, на которых я уже утвердился. Этот период с 1929 по 1935 год был в некотором роде «смутным периодом», успех перемежался с неудачами. Но отказаться от соратников, коллектива мне не хотелось. Мне все еще верилось в здравый смысл моих намерений.

В заключение, подводя итоги, можно сказать: я потерпел поражение, изменив специфике искусства художественного чтения. Я вышел из круга тех законов и тех ограничений, о которых я уже писал выше.

...Искусство художественного чтения хотя и молодое, позволяющее искать и пробовать, однако работать в этой области так же трудно, как и писать книги...

...В нашем деле нужна известная изобретательность, под-

крепленная чувством времени. Нужно уловить то, что носится в воздухе, является неотложной задачей сегодняшнего дня. А главное, нужно найти свой самостоятельный путь, развернуть, придать блеск своим артистическим данным. Мы, мастера художественного слова,— единицы солирующие. У каждого должен быть свой голос, свой репертуар, своя тема...

Мастера художественного чтения несут полную ответственность за произведение, представляют от автора, отвечают за искажение его замысла...

...Часто, когда хотят похвалить, слышишь: «Вы очень просто читаете». Хочется сказать, что такое «простое чтение», видимо, доступное и убеждающее, складывается из очень многих элементов. Это итог сложного творческого процесса, ведущего к одной цели: воплощению художественного произведения в звучащей речи.

Искусству художественного чтения предстоит большое будущее. Оно будет расти и развиваться уже в силу такого вошедшего в нашу жизнь серьезного фактора, как радио. С открытием радио литература начинает звучать.

Стихи, проза, газета приобретают новое качество, звучащее слово входит в обиход. Меня могут слушать в один и тот же час в Москве и на Сахалине, то есть по всей стране.

В оценке «вы просто читаете», которую нам часто пришлось слышать, видимо, скрывается полное удовлетворение исполнением. Но что подразумевается под этим? Вероятно, слияние формы и содержания, удовлетворение именно этой стороной дела. Почему же высшей оценкой является «простое чтение»? В данном случае, надо полагать, подразумевается и техническое совершенство, при котором не видно труда, пота, утомления, когда кажется, что так может каждый, даже профессионально не подготовленный человек.

Достигнуть такой «простоты», об этом знают все мои коллеги, не так просто. Это дается нелегко. К такому результату приходишь с годами, порой десятилетиями практической работы. Оценке «вы просто читаете» можно дать более точное определение: мастерство, то есть некая сумма профессиональных качеств.

Ускорить процесс становления можно правильно налаженной и непрерываемой работой. Чем больше усилия, тем скорее приходит умение. Общее развитие аппарата: техника речи, сознательная работа над звуком, отшлифовка и трени-

ровка голосовых данных — все это приводит к мастерству. Шлифует речь не чтение текста вслух, а те творческие задачи, какие попутно решает исполнитель, работая над художественным произведением. В процессе практической работы я понял, что подойти к текущей литературе можно только через классику — это та школа, без которой нельзя достигнуть мастерства. Стиль автора воспитывает речь, облагораживает ее, обогащает интонационные краски, повышает исполнительскую технику. Большие писатели — Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов — каждый по-своему учат исполнителя, обогащая его интонационную, речевую палитру. Разнообразя репертуар, обзревая стили, пробуя на звук, исполнитель расширяет свой диапазон, повышает свое мастерство. Таким образом, школа не прекращается, она продолжается на протяжении всего творческого пути. Это представляется мне необходимым, ибо, не преодолевая новых, более сложных задач, останавливаешься, отстаешь.



ЗАПИСКИ ЧТЕЦА¹
(Фрагменты).

«АНЮТА» ЧЕХОВА

Во всех предшествующих разборах литературных произведений я, пользуясь четырьмя основными категориями; необходимыми чтецу для решения основных идейно-художественных задач в жанре звучащего слова, шел от готовых результатов и самых широких обобщений к детальному разбору отдельных кусков вещи, отдельных фраз и даже слов. Сейчас я хочу попытаться показать самый процесс работы, то есть, идя от слова, как непосредственной данности, на основе которой я должен построить произведение чтецкого искусства, показать, как из этого материала возникают все основные категории, составляющие эстетическую природу искусства художественного чтения. Категории эти... следующие:

- 1) Положительный идеал.
- 2) Основная мысль.
- 3) Образ рассказывающего.
- 4) Отношение рассказывающего к отдельным элементам сюжета.

У большого писателя нет случайностей ни в отборе слов, ни в синтаксических особенностях речи. Стилль, который со-

¹ Глава из книги Антона Шварца «В лаборатории чтеца». М., «Искусство», 1960.

ставляется из этих двух основных элементов, представляет собой воплощение в словесном материале всей идейной концепции вещи. Поэтому, разбирая вещь, я исхожу из предположения, что имею дело с совершенным произведением искусства, в котором каждая его составная часть целесообразно направлена на реализацию этой концепции. Если какая-то его часть покажется мне неорганичной, случайной, то, прежде чем заговорить о недостатках вещи, я обязан продумать соответствующее место с точки зрения той функции, какую оно может нести в решении упомянутых четырех задач. И только исчерпав все возможные пути истолкования, исполнитель вправе признать соответствующее место неточностью, неудачей или ошибкой автора. У Пушкина или у Чехова зрелого периода ошибок не бывает, и поэтому ответственность за «тесные» места всегда ложится на исполнителя.

Первая фраза рассказа «Анюта» дает сразу множество указаний исполнителю-читателю на то, какого тона он должен придерживаться при чтении.

«В самом дешевом номерке мебелированных комнат «Лисабон» из угла в угол ходил студент-медик 3-го курса, Степан Клочков, и зубрил свою медицину».

Первое, что останавливает мое внимание,— это слово «номерок». Эпитет «самый дешевый», сообщенный ему автором, сам по себе уже указал на то, что студенческая среда, в которой развернется событие рассказа,— очень бедная среда, ведущая полуголодное существование. Зачем понадобилось при назывании комнаты дать слову «номер» еще уменьшительную форму: «номерок»? Сопоставляя это слово со всем содержанием рассказа, догадываюсь, что слово «номерок» указывает на камерный характер предстоящей драмы. То обстоятельство, что никакого «события» в рассказе не происходит, а даны только настроения, не влекущие за собой никакого сдвига для судеб двух основных действующих лиц, уже намеком заключено в этом уменьшительном слове «номерок». В «номере» еще, пожалуй, студент мог бы выгнать Анюту и расстаться с ней. В «номерке» такие решительные действия невозможны. И это, как увидим, будет иметь прямое отношение к главной мысли рассказа. «Меблированные комнаты «Лисабон». Это название «захолустной» столицы удивительно играет; оно сразу показывает, что и самые меблированные комнаты — предприятие очень третьеразрядное, и обстановка, в которой разыгрывается действие рассказа, бедна и примитивна.

«Студент-медик третьего курса Степан Клочков». Необычайно общая, почти нехудожественная, я бы сказал, анкетная

характеристика главного персонажа, включающая в себя только имя, фамилию и социальное положение, как увидим, несет на себе очень большую художественную нагрузку. Она говорит о серости, будничности, безликости человека, который так преподнесен автором. На всем протяжении рассказа мы ничего не узнаем о его внешности, а все, что мы узнаем о его внутренней жизни, будет вполне соответствовать этому нарочито примитивному анкетному способу подачи персонажа. Он такой, как многие из тех студентов, которые учатся без настоящей любви к делу, имея в виду, как это выясняется дальше в рассказе, добиться приличного положения, квартиры и порядочной жены.

«И усердно зубрил свою медицину». Фраза, которая своей примитивностью вызывает некоторое удивление.

Рассказ «Анюта» написан Чеховым в 1886 году, уже в расцвете его писательского дарования. В этом же году написан грандиозный по широте обобщающей мысли «Унтер Пришибев». Через два года написан такой шедевр стиля, как «Красавицы». И вдруг прямо от имени автора не вложенные ни в уста, ни в мысли персонажа: «зубрил свою медицину». Во-первых, медицина — это не отдельная наука, а совокупность наук. Ее можно изучать не «вообще», а только в форме отдельных наук: анатомии, физиологии, патологии, хирургии и т. д. Тем более ее нельзя «зубрить». Это стилистический нонсенс, крайне удивительный под пером такого тонкого писателя и притом врача по профессии, как Чехов. Таково первое недомоленное впечатление от этой фразы. Но, всматриваясь в другие места рассказа, мы замечаем, что авторской речи часто, и по-видимому сознательно, придается примитивный оттенок, с использованием бытового «студенческого» жаргона, например: «За все шесть-семь лет ее шатания по меблированным комнатам таких, как Клочков, знала она человек пять». Или: «Он точно бы провидел умственным оком то свое будущее...» Эти стилистические приемы в авторской речи наводят на мысль о том, что образ рассказчика в «Анюте» строится нарочито примитивно. Рассказчик здесь стоит как бы в одной плоскости со своими персонажами. Он несколько не возвышается над ними по своему интеллектуальному и культурному уровню. Конечно, это только искусная маскировка, прикрывающая и гуманное отношение к людям, и понимание их масштаба, и тоску от серости и примитивности быта молодых героев рассказа. Но все это глубоко запрятано автором, лежит где-то в соотношении отдельных частей рассказа и возникает только как обертон. Самая же тональность рассказа, самый образ рассказчика чуть грубоват, примитивен и вполне

укладывается в маску еще одного студента, обитателя меблированных комнат «Лисабон». Поэтому повествование ведется от его имени несколько сухо, монотонно, сдержанно, лишено всякого открытого лиризма, к которому потянут чтеца обстоятельства рассказа.

«От неустанной, напряженной зубрячки у него пересохло во рту и выступил на лбу пот». Эта фраза вполне соответствует описанному образу рассказчика. Его внимание направлено на физиологический процесс, сопровождающий подготовку к экзамену Клочкова.

Так как каждое высказывание характеризует одновременно и описываемый объект и описывающего человека, то из данной фразы мы извлекаем сведения, характеризующие и рассказывающего и самого Клочкова. Видно, что к умственной работе Клочков плохо приспособлен, что она дается ему с напряжением, доводящим до пота, обычно сопровождающего тяжелый физический труд. Значит, к серости и безликости Клочкова присоединяется еще и некоторая туповатость.

«У окна, подернутого у краев ледяными узорами» (видимо, в комнате не очень тепло), «сидела на табурете» (бедность обстановки подчеркивается) «его жилища Анята». Вот это слово «жилица» вызвало у меня много сомнений. Из всего рассказа явствует, что Анята — любовница студента, живущая с ним в одной комнате. Вместе с тем назвать ее любовницей рассказчик как будто не решает. Действительно, в отношениях Аняты и Клочкова нет никакого намека ни на любовь, ни даже на примитивную эротику. Это чета, живущая вместе и ведущая общее хозяйство. Он к ней, как выясняется позже, равнодушен, а для нее он очередное пристанище от нищеты и одиночества. Назвать ее правильным именем «сожительницы» рассказчик тоже не хочет, ибо это слово звучит грубо. А отношение рассказчика к Аняте, как выясняется из следующих слов, носит на себе отпечаток некоторой симпатии и содержит жалость. Все это в пределах его общего грубоватого облика и как будто малоподвижной эмоциональности. И вот выбрано слово неверное (ибо «жилица» — это человек, снимающий комнату или угол и только этим связанный с хозяином комнаты), не раскрывающее сразу подлинных взаимоотношений Аняты и студента, но нейтральное. Для того чтобы показать неточность слова, я делаю некоторую затяжку на слове «его», как будто подыскивая следующие слова, и произношу слово «жилица» с явным признанием условности этого термина для такого случая. («Ну, скажем, жилища».)

Любопытно отметить, что при характеристике Аняты продолжается анкетный метод изложения, с тою разницей, что у

Анюты нет даже фамилии. У нее нет и определенного социального положения, как у Клочкова. Она просто «Анюта», и этим подчеркивается не только ее безличность, но и бесправность. Так, только по имени, можно назвать собаку, кошку, любое живое существо.

Но, не имея ни фамилии, ни социального положения, Анюта имеет возраст и внешность, то есть физиологическую характеристику: «маленькая, худенькая брюнетка, лет двадцати пяти». Заметьте, «худенькая», а не «худая». Первый признак авторской симпатии. 25 лет — это уже в данном случае признак длинной биографии. Недаром Клочков ее шестой «квартирохозяин». Так как гимназию обычно кончают 18—19 лет, то на третьем курсе Клочкову может быть 21—22 года. Значит, Анюта еще и старше его. «...Очень бледная, с кроткими серыми глазами». Крен симпатии рассказчика становится более явным. «Согнувши спину, она вышивала... Работа была спешная». Согнутая спина у окна, покрытого ледяным узором, «на табуретке», — вот как будто объективное описание, в котором заложена жалость рассказчика. Но именно потому, что она облечена в подбор объективных описательных признаков, интонационные приемы тоже должны быть объективными, тон рассказчика продолжает быть грубовато-мужественным и сдержанным.

«Коридорные часы сипло пробили два пополудни». Это казенное, строгое «пополудни» вместо просто «два часа» в устах рассказчика звучит некоторым укором обитателям «номерка», у которых не убрана комната, полный хаос, и еще раз характеризует образ рассказчика как человека суховатого. «Коридор» упоминается в рассказе два раза, здесь и в самом конце: «А в коридоре кто-то кричал во все горло:

— Григорий, самовар!»

Оба раза он является местом, откуда идут неумолимые и равнодушные к жизни обитателей «номерка» звуки — сиплый бой часов, крик во все горло. Там идет своя суровая жизнь, не совпадающая по ритму с событиями внутри «номерка», но еще более неудобная. Поэтому фраза о бое часов должна прозвучать особенно строго, что совпадает с этим официальным «пополудни».

Описание беспорядка в комнате дано на нарастании отращения рассказчика. Начинается со скомканного одеяла и доходит до «грязного таза, наполненного мыльными помоями, в которых плавали окурки», и под конец фразы уже совершенно субъективный выпад рассказчика, единственный на протяжении всего рассказа, построенного на строго объективном описании: «все, казалось, было свалено в одну кучу, нарочно

перемешано, скомкано». Увлечшись и поддавшись чувству отвращения, рассказчик, словно опомнившись, обрывает передачу своего личного впечатления от безалаберной жизни. Фраза кончается на характерной интонации человека, уклонившегося от своего обычного спокойствия и после паузы продолжающего объективное повествование.

Зубрежка Клочкова начинается словами: «Правое легкое состоит из трех долей... Верхняя доля...» — и т. д. Фраза из учебника произносится стаккатированно, с ударением на каждом слове и с короткими паузами между каждым двумя словами. Последние слова: «назади до *spina scapulae*» — произносится растянуто, чтобы показать, как процесс бессмысленного произнесения слов сменяется вялой попыткой понять и представить себе написанное в учебнике.

Такая интонация подводит к последующей фразе: «Клочков, силясь представить себе только что прочитанное, поднял глаза к потолку». «Силясь». Еще раз показано, с каким трудом дается Клочкову усвоение учебника. Потолок свидетельствует о полной безнадежности студента. Отношение рассказчика становится явно ироническим: «Не получив ясного представления, он стал прощупывать у себя сквозь жилетку верхние ребра». «Не получив ясного представления», ибо его с потолка нельзя получить, подразумевает рассказчик, Клочков начинает изучать анатомию на собственной грудной клетке. Но мысль его далеко от изучаемого предмета. Перебирая пальцами ребра, он, по-видимому, от движения пальцев переходит к представлению о рояле. «Эти ребра похожи на рояльные клавиши». Фраза произносится вслух явно для Анюты. Под нею кроется желание импонировать Анюте: «Я привык к рояльным клавишам, то есть я обучался музыке». «Придется поштудировать на скелете и на живом человеке». Это «поштудировать» тоже носит в себе элемент желания блеснуть перед Анютой своим научным жаргоном и показать свое превосходство над нею. Все слова Клочкова направлены к тому, чтобы попросить Анюту дать ему возможность прощупать ее грудную клетку. Надо убедить ее в чрезвычайной важности этой просьбы. Поэтому самая просьба украшается таким роскошным иностранным словом — «ориентируюсь». Сначала довольно бесцеремонное: «А ну-ка, Анюта, дай-ка, я...», и вдруг «ориентируюсь».

Роскошная иностранная терминология при полном неумении запомнить, как устроена грудная клетка, показывает Клочкова не только как тугодума, но и как высоко мнящего о себе фанфарона. Раскрытие этого противоречия — новое доказательство иронического отношения к нему рассказчика.

«Анюта оставила вышиванье, сняла кофточку и выпрямилась».

Обращает на себя внимание, что Анюта не произносит ни слова и автоматически подчиняется просьбе. Эта ее молчаливость позднее отмечается рассказывающим как одно из основных свойств характера. Автоматизм ее поведения подчеркивается лаконичностью фразы. Никакой психологической реакции, ни принятия просьбы, ни сопротивления ей. Только движения.

«Клочков сел против нее, нахмурился и стал считать ее ребра». Полный параллелизм синтаксической структуры: там трехчленная фраза, перечисляющая движение, и здесь то же самое. И та и другая фраза должны быть разделены на три речевых такта. «Выпрямилась» — на незавершенной интонации. Тогда поведение Клочкова будет ответом на ее поведение. Причем на слове «ребра» глубокая точка. Обычно слова о ребрах вызывают реакцию смеха у слушателя. Этому содействует двусмысленность выражения «считать ребра» и эксцентричность самой ситуации. Но если не сделать глубокой точки, смеха не будет. Незавершенная интонация заставляет слушателя ждать, что будет дальше, и временно не оценивать положения в целом. Глубокая точка свидетельствует о том, что исполнитель сказал на данный момент все. И если в этом всем содержится элемент комического, то он дойдет до слушателя. Комическая реприза доходит лучше всего, если она полностью раскрывается на последних двух-трех словах и если эти слова идут на мелодическом снижении звука, соответствующем интонационной точке.

Слово «нахмурился» еще раз подчеркивает, как трудно дается Клочкову умственный процесс и в то же время какое преувеличенное значение он придает самым несложным процедурам.

Пальпация ребер с названием их последовательности: «1, 2, 3-е» — прерывается у Клочкова многозначительными междометиями: «Гм... Так-с...» На четырех ребрах два раза: «Гм...» и два раза «Так-с». Все-таки на четвертом ребре он запутывается.

«Что ты жмешься?» — спрашивает он Анюту недовольным тоном. За этим звучит: «Это ты виновата, что я сбился. Ты обязана помогать мне».

Резким бытовым контрастом с его ученой многозначительностью звучит наивный и жалостный ответ:

«У вас пальцы холодные!»

Контраст обычно тоже вызывает смех в зале. А обращение Анюты к Клочкову на «вы», в то время как он говорит ей

«ты», сразу вводит слушателей в характер их взаимоотношений. Это подкрепляется следующей фразой студента: «Ну, ну... не умрешь, не вертись». Полное пренебрежение и сознание своего права делать из Анюты учебное пособие. Снова идет перечисление ребер, но дальше четвертого медик не в состоянии добраться, все сбивается со счета. Виновата, конечно, опять Анюта: «Тошчая ты какая на вид, а ребра едва прощупываются». Все у Анюты не ладно. Даже худоба и та не такая, как надо. А самое слово «тошчая» в применении к Анюте, которая рассказчиком была названа «худенькая», — показатель все того же раздраженного и пренебрежительного отношения студента. И вот за невозможностью усвоить строение грудной клетки путем прощупывания, страшно деловым тоном и не спрашивая Анюты, студент громко провозглашает: «Придется нарисовать. Где мой уголек?»

Суховатым и слегка хмурым тоном, с протокольной точностью рассказчик сообщает:

«Клочков взял уголек и начертил им на груди у Анюты несколько параллельных линий, соответствующих ребрам».

Эта фраза вполне смыкается с началом рассказа: «От усталой, напряженной зубрячки у него пересохло во рту и выступил на лбу пот». Точно, сухо, хмуро, грубовато, без сочувствия и удивления. Таков рассказчик.

«— Превосходно. Все, как на ладони... Ну-с, а теперь и постучать можно».

В тоне Клочкова заметное облегчение. То, что он теперь перейдет к выстукиванию, он преподносит Анюте как особое удовольствие, которое он для нее приберет на самый конец. Он не сомневается, что Анюте должно нравиться все, что облегчит его работу. Слово «постучать» звучит радостно, с ощущением того, как приятно доставлять людям удовольствие.

Безразлично и делово после этого звучит: «Встань-ка!»

Клочков не замечает, что Анюта вся посинела от холода. Его вообще не интересуют ее ощущения. А она скрывает свое состояние из уважения к такому важному делу, как экзамен. Слова автора «Потом, пожалуй, дурно сдаст экзамен» передаю намеком, воспроизводя образ Анюты.

Апогея достигает бессознательный эгоизм Клочкова на словах: «Ты сиди так и не стирай угля, а я пока подзубрю еще немножко». Фраза произносится бодро, с уверенностью в своем праве требовать этого у Анюты. Ни тени подозрения, что Анюте это может быть неприятно. Обычно это проявление мужского самоуверенного эгоизма, сочетающегося с откровенно грубоватым «подзубрю», вызывает смех в публике. Этот финал куска обычно является и его кульминацией.

С юмором на этом временно покончено вплоть до появления художника Фетисова.

Рассказчик своим суховатым тоном начинает повествовать об Анюте подробнее. Кусок этот делится на две части. Первая часть идет отчетливо от имени рассказчика. Здесь его терминология и просторечная манера выражаться, вроде «покончили курсы», идет на противоречии с сочувствием к Анюте. Собственно, даже не столько с сочувствием, сколько с осуждением той жизни, во власти которой находится Анюта. Поэтому слова «шатания по мебелированным комнатам» звучат на легкой горечи и участии к ее судьбе. А «порядочные люди», которые «давно уже забыли ее», произносятся с саркастической интонацией на слове «порядочные» и с ощущением бессилия что-либо переменить в этой жизни при словах «давно уже забыли ее». Это не протест, а скорее печальное признание установившегося порядка.

Фраза: «Один из них живет в Париже, два докторами, четвертый художник, а пятый даже, говорят, уже профессор» — является переломной. На словах «четвертый художник» еще говорит непосредственно рассказчик, а уже на словах «пятый, говорят, уже профессор» включается Анюта. Дальше речь окрашивается ее субъективной интонацией, которой свойственна мягкость и печаль. Толчком к этому перелому служит слово: «говорят». Авторская речь резко меняет свою характеристику. Совершенно ясно, что фраза «будущее прекрасно», и «из Ключкова, вероятно, выйдет большой человек» — это мысли Анюты, а отнюдь не рассказчика. И характеристика материального положения Ключкова: «Сахару осталось четыре кусочка». Это уменьшительное «кусочка» вместо «куска» показывает, что фраза протекает в сознании Анюты. Ее же мысли передаются словами: «Нужно как можно скорее оканчивать вышивание, нести к заказчице и потом купить... и чаю и табу».

Громкое и безразличное «Можно войти?» прерывает поток мыслей Анюты. «Вошел художник Фетисов». Опять профессия, фамилия и зверский взгляд «из-под нависших на лоб волос» — вот все, что мы узнаем о нем. Этот зверский взгляд очень сочетается с угрюмым, недовольным и брюзжащим характером: «Сделайте одолжение, одолжите мне вашу прекрасную девицу часика на два! Пишу, видите ли, картину, а без натурщицы никак нельзя!»

Тема отношения к Анюте как к вещи усиливается. Совершенно посторонний человек хочет, чтобы Анюта ему позировала. При этом он не считает нужным обратиться к самой Анюте. Просьба его направлена непосредственно к Ключко-

ву — хозяину Аниюты. Это «сделайте одолжение, одолжите» своим повторением подчёркивает, что не только Клочков, но и другие обитатели мебелированных комнат рассматривают Аnięту как вещь, судьба которой решается помимо нее. Унизительное «прекрасная девица» имеет целью не столько оскорбить Аnięту (в этом нет надобности), сколько показать, что Фетисов не считает нужным быть деликатным, даже пользуясь услугами Аниюты. Он вообще недоволен всем окружающим: ходом своей работы, зубрежкой Клочкова, его небрежным номером, и он высказывает это недовольство вслух, независимо от того, спрашивают его или нет. Основная причина его недовольства — это, конечно, собственная бездарность, но он приписывает свою неудачу в искусстве то отсутствию натурщицы, то частой смене натурщиц, то их внешнему виду: «Вчера писал одну с синими ногами»... Но мысль о бездарности не приходит ему в голову. Он слишком туп для этого. Напротив, в нем живет сознание своего превосходства и над натурщицами, и над Аняей, и над Клочковым. Он — «художник», человек искусства, и относится к зубрящему Клочкову со снисходительной усмешкой: «А вы все зубрите! Счастливый человек, терпение есть». Он, Фетисов, конечно, на это неспособен. Его удел — эстетика. «Пишу, видите ли, картину, а без натурщицы никак нельзя».

Итак, мрачная хамоватость, сознание своего превосходства и бездарность — его основные качества.

Клочков наивно признает превосходство Фетисова и старается подыгрывать ему. Просьба, обращенная к нему по поводу Аниюты, льстит ему. Он старается не ударить лицом в грязь перед Фетисовым.

«— Сделайте одолжение, одолжите...

— Ах, с удовольствием! Ступай, Аня».

Каждый испытывает чувство удовлетворения от умения быть светским. Мнение Аниюты не интересует ни Клочкова, ни Фетисова.

Когда Аняа начинает слабо протестовать: «Чего я там не видела!», Клочков считает необходимым показать еще раз свое превосходство над ней и свое равенство с художником.

«Ну, полно! Человек для искусства просит, а не для пустяков каких-нибудь».

Культурный человек делает выговор невежественному за недооценку культуры.

Пока Аняа одевается, Клочков считает нужным поинтересоваться работой художника:

«— А вы что пишете?»

Тот же тон светской беседы без особого интереса.

С досадой на свои неудачи Фетисов раздраженно произносит: «Психею». (Подтекст: будь она проклята!)

Контраст между поэтической темой картины и досадой Фетисова обычно вызывает смех в публике.

«Хороший сюжет, да все как-то не выходит...» После «как-то» пауза и с досадой: «не выходит». Здесь слушатель должен почувствовать за этим «как-то», что Фетисову нет дела ни до какой Психеи. Поэтический сюжет им взят только потому, что мифологические образы в 80-х годах были в ходу в академии. Но для академии, как известно, это было уже штампом, упадком, академичностью в дурном смысле слова. Это характеризует консервативность вкуса Фетисова, его отсталость, неоригинальность. Фетисов чувствует себя гораздо проще в быту, чем в искусстве.

«— Почему, спрашиваю, у тебя синие ноги? — рассказывает он о вчерашней натурщице.— Это, говорит, чулки лияют».

Произносится это с досадой, мрачно и озабоченно. В этом, по мнению Фетисова, подлинная причина его неудач с Психеей.

Он спешит переменить тему разговора и показать, что, несмотря на неудачи, он все-таки выше Клочкова и по культуре и по внутренней значительности.

«— А вы все зубрите!» — я, мол, вот не зубрю, хоть у меня и не выходит картина. Мы, художники, выше вас, обывателей.

Когда Клочков противопоставляет этому фразу о значительности медицины, в которой никак нельзя «без зубрячки», Фетисов решает утвердить свое превосходство над ним другим способом.

Секунда замешательства, выраженная покашливанием: «Гм...» И Фетисов наносит Клочкову уже неотразимый удар.

«— Извините, Клочков, но вы ужасно по-свински живете!»

И добивает Клочкова угрюмо и резко: «Черт знает, как живете!»

Клочков смущен. Тут уже не спрячешься за медицинскую мудрость. Он начинает оправдываться.

Его замешательство вложено в слова: «То есть как?» Потом он ссылается на недостаток средств. Тон оправдывающийся и неуверенный. Он подбирает слова: «на эти деньги» (пауза) «мудрено» (пауза) «жить порядочно».

Художник чувствует, что одержал победу и становится более снисходительным: «Так-то так... но можно все-таки лучше жить...» Можно уже не ругаться, а поучать с высоты

своего превосходства: «Развитый человек обязательно должен быть эстетиком. Не правда ли?»

В этом «не правда ли» уже нотка фатовской презрительности. Пусть Ключков сам судит, можно ли его назвать развитым человеком.

«— А у вас тут (уже более мягко) черт знает что!»

Кончается нотация презрительным «тьфу!».

Ключков, совершенно обезоруженный, пытается спасти свою репутацию ссылкой на то, что виноват не он, а Анюта. Ей некогда было сегодня убрать.

Состязание двух критически мыслящих личностей окончено. Победитель уводит Анюту. Студент остается один. Он несколько подавлен, и это выражается в том, что «Ключков лег на диван и стал зубрить лежа». Энергия его выдохлась. Он заснул. Проснувшись через час, он начинает мрачно обдумывать слова Фетисова о развитых людях. В свете этих слов он по-новому ощущает свою обстановку. Так как ему необходимо считать себя развитым человеком, то и обстановка теперь ощущается как противная и отталкивающая. До этого разговора его беспокоил предстоящий экзамен и совершенно не беспокоила обстановка. Он начинает мечтать о будущем... Ограниченность и мещанский характер его стремлений раскрываются рассказчиком с иронией. Тут рассказчик дает себя почувствовать на словах: «он точно бы провидел умственным оком» и т. д... Весь идеал Ключкова сводится к квартире с кабинетом, где он будет принимать «своих больных» (зачаток «Ионыча»), а в просторной столовой будет такая же «своя» жена, «порядочная женщина» (это ее единственная характеристика). И он с нею будет пить чай. Дальше его фантазия не идет. Растравивши себя картиной будущего благополучия, он воспринимает обстановку комнаты как «до невероятия» (опять бытовая манера рассказчика) «гадную». Анюта такая же, как и обстановка, некрасивая, неряшливая, жалкая. В нем возникает решение. Решение слабовольного и импульсивного человека, привыкшего искать в Анюте причину своих затруднений. Она была виновата, когда он пальпировал ее ребра и сбивался в счете, она была виновата в том, что номер не убран и в силу этого поставлено под сомнение его звание развитого человека, она виновата в том, что она не «порядочная», подобно его воображаемой будущей жене. Надо с нею немедленно расстаться.

Потерпев поражение в разговоре с Фетисовым, он берет реванш на Анюте. Над нею он ощущает свое превосходство, быть может, большее, чем превосходство Фетисова над ним.

Тон его в обращении к Анюте крайне недовольный и за-

трудненный сложностью предстоящего разговора. Он начинает с трудом и колебаниями. Но, произнеся слова «нам нужно расстаться», переходит на раздражительный крик: «Одним словом, жить с тобой я больше не желаю».

И на этом месте рассказчик вступает в повествование с предельной жалостью, какую можно ожидать от образа этого суховатого и мрачноватого человека.

«Анюта вернулась от художника такая утомленная, изнеможенная» — должно прозвучать как «прямо-таки изнеможенная». Дальше рассказчик овладевает своей жалостью и переходит к объективному описанию: «Лицо... осунулось, похудело, и подбородок стал острее, губы... задрожали».

Энергия раздражения у Клочкова постепенно падает. Неуверенный в своей правоте и в психологической осуществимости своего решения, он начинает подбирать аргументы. «...Рано или поздно нам все равно пришлось бы расстаться. Ты хорошая, добрая, и ты неглупая, ты поймешь». Слова подбираются все труднее, все больше пауз, сила звука падает.

Рассказчик снова объективно описывает поведение Анюты, ее короткие сборы. Анюта делает попытку спасти свое положение, совершая абсолютно нецелесообразный поступок.

«Сверток с четырьмя кусочками сахара нашла на окне и положила на столе возле книг». Сахар — это единственное жалкое имущество, которое может считаться общим у студента с Анютой.

«Это ваш... сахар», — говорит она.

За этим стоит: я ни на что не претендую, я абсолютно покорна. Я не умею прямо защищаться словами, но, даже уходя, я забочусь о вас, чтобы вы не искали этого сахара, затерянного в хаосе неубранной комнаты.

И так как это последний незначительный поступок, после которого надо уходить, Анюта отворачивается, чтобы скрыть слезы. Тихое, почти беззвучное: «Это ваш», пауза, и слово «сахар» звучит только до половины и затихает, прерванное спазмой на звуке «х».

«— Ну, что же ты плачешь?» — раздраженно и смущенно, с оттенком сознания своей вины и сострадания говорит Клочков.

И дальше опять на раздражении, хотя и мягче:

«— Странная ты, право»... (все реакции Анюты, как уже было указано, ему представляются неправильными). «Сама ведь знаешь, что нам необходимо расстаться». И опять на падении уверенности, в тоне уже чисто негативный аргумент: «не век же // нам // быть // вместе». В этой фразе опять паузы. Фразу можно разделить на четыре речевых такта, разделен-

ных тремя паузами, из которых каждая последующая чуть длиннее предыдущей.

У студента возникает жалость, которая борется с только что принятым решением о разрыве. В результате рождается компромисс.

«Разве пусть еще одну неделю поживет здесь». И решение не отменено, и исполнение его, связанное с необходимостью быть жестоким, отложено.

«А через неделю я велю ей уйти». Эта мысль мелькает в его сознании без всякой уверенности в ее осуществлении. Просто морально трудное решение отложено, а там видно будет.

Но проявленная слабость вызывает в нем новый прилив гнева по отношению к Анюте, причине этой слабости. Сначала он кричит:

«— Ну, что же стоишь? Уходить так уходить» (последнее слово на незаконченной интонации) и потом тише: «А не хочешь, так снимай шубу» (пауза, и с оттенком смущения) «и оставайся» (опять незаконченная интонация).

Он, вероятно, даже не смотрит на нее, произнося последние слова. И наконец колеблющееся, но просительное: «Оставайся!» В нем уже просьба о прощении за нелепую вспышку и сознание, что вообще трудно что-либо переменить в жизни.

И как бы в подтверждение этой последней мысли рассказчик сообщает, что Анята опять молчит на своем табурете у окна, а студент опять ходит по комнате из угла в угол и зубрит ту самую фразу, с которой начался рассказ:

«— Правое легкое состоит из трех долей...» и т. д.

Камерная драма в «номерке» кончилась на том же уровне, в тех же обстоятельствах, как началась, а грубая жизнь, не замечающая никаких камерных драм, по-прежнему бушует в коридоре. Оттуда несутся силовый бас часов. И оттуда доносится крик во все горло: «— Григорий, самовар!»

Необычайно, но поэтически выразительно это нагромождение взрывающихся семи «р» в последних двух фразах:

«А в коридоре кто-то кричал во все горло:

— Григорий, самовар!»

На крике надо показать, что коридор длинный. В нем много дверей. И за каждой дверью — отдельные, не похожие друг на друга, но одинаково примятые жизнью человеческие судьбы.

Главная мысль

Основной мыслью, проходящей через рассказ, является мерзость неуважения к человеческой личности. Носителями этого неуважения являются в равной степени и студент Ключ-

ков и художник Фетисов. Неуважение это не простое, а осложненное целым рядом отягчающих вину обстоятельств. Первое отягчающее вину Клочкова обстоятельство состоит в том, что Анюта — забитый жизнью, тихий и не способный на сопротивление человек. Второе, что усугубляет его вину, — это то, что Анюта по существу является его женой, от которой он считает себя вправе требовать всевозможной помощи — бытовой и материальной. Анюта, а не он, обязана убирать комнату. Анюта обязана заботиться об их совместном хозяйстве, делать закупки. Анюта обязана работать для восполнения их скудного бюджета, Анюта обязана оказывать ему содействие при подготовке к экзамену, и наконец, Анюта обязана помогать ему в установлении добрососедских отношений с художником Фетисовым, который подавляет его своим превосходством. Третье и, может быть, самое тяжелое в его взаимоотношениях с Анютой — это то, что он, как и Фетисов, считает себя представителем молодой интеллигенции. Они щеголяют в своей речи разными иностранными словами, они оба очень высокого мнения — один о своей науке, другой о своем искусстве, они считают себя носителями высоких культурных ценностей, и это несколько не мешает им рассматривать кроткую, безответную Анюту как вещь, которой можно пользоваться, не спрашивая ее мнения, не считаясь с ее желаниями. Для обоих Анюта безмолвное орудие, с помощью которого они осуществляют свои цели. Вещный характер положения Анюты в этой интеллигентной среде особенно подчеркнут тем, что оба пользуются ею как манекеном в своей работе. Один ее срисовывает, другой ее разрисовывает. Наибольшее невнимание к Анюте выступает именно там, где оба заняты своей подготовкой к научной и художественно-творческой деятельности. И здесь контраст между высокими, нужными и полезными людям целями и чудовищным пренебрежением к человеку проявляется с особой резкостью.

Чем же объясняется это несоответствие? Конечно, тем, что наукой и искусством в данном случае занимаются люди, мнящие себя развитыми, а по существу неодаренные, тупые, грубые и в умственном и в моральном отношении. Очень существенный момент в рассказе — это связь неуважительного отношения человека к ближнему с его умственной ограниченностью и повышенной самооценкой. Думаю, что это комплекс одного и того же явления, и установление этой связи — главное психологическое наблюдение автора.

Клочков не плохой человек. Он способен на вспышку и на грубости, но в нем есть элементарная человечность, не позволяющая ему в конечном счете выгнать Анюту на улицу. Но это

происходит вопреки всем его рассуждениям. Здесь кроется наибольшее обвинение как ему, так и в особенности той системе взглядов, которую он разделяет. И здесь уже неуважение к Анюте, как к человеку переходит в новое качество. Здесь начинается разоблачение автором двойной морали, характерной для мещанина чеховского времени. Женщины для него делятся на «порядочных» и «непорядочных». Уважение оказывается «порядочным» женщинам — «женам». Он может жить с Анютой несколько лет (мы знаем, что Анюту бросали ее предыдущие покровители только в момент окончания университета), но, живя с нею, как с женой, он не считает возможным уважать ее, потому что она «непорядочная». В нем все время живет сознание, что Анюта не та порядочная женщина, которая могла бы быть его женой: «рано или поздно, нам все равно пришлось бы расстаться», «ты неглупая, ты поймешь». (подразумевается — поймешь, что на таких не женятся). «Сама ведь знаешь, что нам необходимо расстаться». Вот осуждение этой двойной морали и является второй темой рассказа, превращающей его из рассказа о неуважении к человеку вообще в рассказ о специфическом неуважении к женщине.

Положительный идеал

Из анализа основной мысли рассказа вытекает с полной очевидностью и его положительный идеал. Нужно уважать человека, считаться с его мыслями и желаниями и не превращать его из полноправного существа в орудие для достижения своих целей. В области морали мужчина должен подходить с одинаковой меркой к оценкам своего поведения и поведения женщины и не подвергать сомнению ее порядочность за поступок, в котором он сам выступает в качестве вполне ответственного соучастника.

Образ рассказчика

Как я уже указывал, основное качество рассказчика — это его видимое сходство с его героями. По своему лексикону он похож на обитателя меблированных комнат «Лисабон». Он пользуется тем же студенческим жаргоном, как и его герои: «зубрил свою медицину», «от неустанной, напряженной зубрячки у него пересохло во рту», «худенькая брюнетка», «Начертил на груди у Анюты несколько параллельных линий», «Анюта точно татуирован-

ная...», «Провидел умственным оком», «До невероятия гадкий», «Кричал во все горло». Эта фразеология придает ему облик простоватый и даже грубоватый. Он очень сдержан в описании событий и сравнительно мало прибегает к психологическим описаниям. Он предпочитает изображать персонажей рассказа через их внешнее поведение и их собственную весьма лаконичную речь. Это придает ему некоторую сухость. Его жалость к Анюте и ироническое отношение к студенту и художнику проявляются в очень скупых формах. Самые значительные взгляды его на жизнь нигде прямо им не высказываются, а глубоко запрятаны в поступках и словах персонажей повести. Вместе с тем взгляды, лежащие в основе всего его повествования, свидетельствуют о его любви к людям, о высоких требованиях, которые он к ним предъявляет, и о глубоком понимании того, что сделало их жалкими, неуклюжими и нелепыми. Ощущение неизменяемости этой жизни и того, что все идет заведенным традиционным порядком, сообщает ему оттенок грусти. Общее чувство грусти от тупой неизменяемости жизни смягчается легким юмором в описании тех персонажей, которым он не сочувствует. Психологическим актерским ключом к решению контраста между взглядами его на жизнь и внешним грубоватым и грустным обликом, приданным ему автором, является стыдливость, которая не позволяет ему проявлять свои эмоции и заставляет его прятать их под нарочито примитивной оболочкой.

СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА ЧТЕЦА¹

*Ленинград. ВТО. Секция чтецов.
16 марта 1936 г. Творческий самоотчет
артистов О. В. Гзовской и В. Г. Гайдара.
Обсуждается дуэтное исполнение
О. В. Гзовской и В. Г. Гайдара
отрывков из «Анны Карениной»
Л. Толстого.*

А. И. Шварц. ...Острота сегодняшнего разговора заключается в том, что к нам пришел человек со сцены и сказал: «Никакой специфики в вашем деле нет; специфика у вас та же, что и в актерско-театральном деле».

Работающие на чтецком фронте не могут согласиться с подобным утверждением. Нет, специфика есть. Никто из нас не отрицает, что чтецкое дело — это одна из разновидностей

¹ Фрагменты из книги «В лаборатории чтеца».

большого исполнительского искусства, назовем его актерским в широком смысле слова. До определенного момента все элементы актерского и чтецкого мастерства совпадают. Владимир Георгиевич Гайдаров перечислил признаки, говорящие об общности актерского и чтецкого искусства. И чтец и актер театра пользуются теми же выразительными средствами (голос, жест, мимика). Оба работают над литературным материалом. Но Владимир Георгиевич проглядел, что, несмотря на это сходство, существует и определенное различие между мастерством актера и чтеца. В чем же это различие?

Представители актерского и представители чтецкого дела воплощают в своей работе различные литературные жанры. У литературного жанра драмы есть своя театральная специфика. Несомненно также, что и у повествования и у поэзии есть своя не только литературная, жанровая, но и интерпретаторская специфика. Литературный жанр повествования включает в себя некоторые элементы чистой драматургии. Но существуют литературные приемы, которые просто отсутствуют в драме, например повествовательная часть. Тут-то и делаются попытки заявить нам, будто повествовательную часть можно подчинить актерскому принципу таким образом, чтобы эта повествовательная часть подавалась через образ, воплощаемый чтецом. Здесь-то и заключается ошибка всей режиссерской концепции Владимира Георгиевича, неизбежно влекущая за собой ряд практических ошибок, которые и мешают в полной мере использовать возможности и дарование исполнителей.

Когда Владимир Георгиевич в течение пятнадцати минут держит стул («коня») в позе кавалериста, изображая Вронского на скачках, то сцена скачек оказывается обеднена. Владимир Георгиевич, полностью отождествляясь с Вронским и давая весь повествоательно сложный текст Толстого в образе Вронского, вынужден по временам видеть за Вронского то, чего тот увидеть никак не мог. Он сидит «на коне», ведет скачку и в то же время по-толстовски рассказывает об этой скачке.

Если бы Владимир Георгиевич на известные моменты включался в образ Вронского, а в иное время давал ощутить другой, более широкий образ (назовем его авторским), от лица которого и вел бы точное толстовское описание каждого этапа скачек, этот взволнованный рассказ звучал бы гораздо убедительнее. Эмоциональная наполненность гайдаровского образа Вронского ослабляет логику мысли в толстовском описании скачек. В результате мы не особенно ясно представили себе, как на самом деле происходили скачки. Нужно было обо-

гатить прием, а Владимир Георгиевич обеднил его, поставив себе целью объединить себя с Вронским и решив подавать весь толстовский повествовательный текст через восприятие Вронского.

Несомненно, что литературное отличие драмы от повествования требует нахождения своих, совершенно особых специфических приемов исполнения. Задача исполнителя — донести до слушателя мысль произведения в целом. Но осуществить эту задачу нельзя, если будет обеднена повествовательная часть, которая в эпическом произведении по сути дела является основной.

Следует сказать о принципе распределения в обсуждаемой работе материала между действующими лицами. Почему двумя, а не тремя, четырьмя — неизвестно. Это объясняется причинами не творчески принципиального, а организационного характера. Необходимость распределять материал именно так приводит к специфической «стрижке» текста. Текст приспособляется к удобству двух главных действующих лиц, между которыми происходит «роман». Но мысль произведения Толстого раскрывается не только в характеристиках этих двух действующих лиц. Из вашей композиции почти полностью исключен образ Каренина.

Если речь идет об общественно-нравственных проблемах, возникающих в «треугольнике» — Вронский, Анна, Каренин, — то необходимо треугольник этот представить полностью; иначе вещь обеднена. Не буду сейчас развивать эту мысль. Для меня важнее другое: на сцену выходят два действующих лица и начинают рассказывать об одних и тех же событиях. Не знаю, как вы, но я, как и всякий неискушенный слушатель, неизбежно задаю себе вопрос: каковы взаимоотношения между этими двумя действующими лицами? Во время прямого диалога положение совершенно ясное. Но когда действующие лица начинают излагать повествовательную часть, когда они уже не Анна и не Вронский, я неизбежно спрашиваю: кто они такие? В чем заключаются их взаимоотношения?

Оказывается, дело просто: Гайдарову легче рассказывать непосредственно о Вронском, а Гзовской об Анне. Одному ближе мужской образ, другой — женский. Такое чисто механическое разделение текста на две части вызывает резкую эстетическую неудовлетворенность. Я знаю лишь один пример, когда дуэтное чтение было вполне удовлетворительно: работа Ю. Толубеева и В. Меркурьева — «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя. Актеры стояли друг против друга, как два рассказчика, усердно желающие сообщить какую-то последнюю новость, и захлебывались оттого,

что каждый хотел высказаться раньше,— они подавали текст, как бы фехтуя.

Владимир Георгиевич, как вы мыслите себе вашу партнершу с точки зрения системы Станиславского? Если на сцене стоит человек, то вы должны представлять себе свое отношение к нему и его отношение к вам. По-видимому, Ольга Владимировна, рассказывая повествовательную часть, никак не ощущает вашего присутствия, поскольку вы становитесь к ней спиной. Это механический прием. Он прежде всего свидетельствует о порочности основного режиссерского метода, который вами принят. Даже если бы вы не отождествлялись с действующим лицом и создавали другую, более широкую концепцию, у вас возник бы только Вронский, а Толстого не было бы. В определенный момент вы становитесь адвокатом одной из сторон в оценке взаимоотношений двух действующих лиц. Когда вы произносите повествовательную часть с позиций Вронского, а Ольга Владимировна произносит повествовательную часть с позиций Анны, утрачивается единая (толстовская) точка зрения на события. На этом надлежало бы заострить внимание прежде всего — отсюда вытекает все остальное. Повествовательное произведение можно переносить на эстраду полностью с участием двух, трех и более действующих лиц, если у публики создается четкое представление о том, кто эти действующие лица и каковы их взаимоотношения. Вопрос не решается одним механическим распределением текста между действующими лицами, за которых вы говорите. Решение гораздо сложнее. Этого более сложного решения вы не нашли, и в этом, мне кажется, основной недостаток показанных вами работ.

*Ленинград. ВТО. Секция чтецов.
15 февраля 1936 г. Творческие само-
отчеты артистов С. И. Муромцевой,
Т. А. Давыдовой и А. В. Севастьяно-
ва. Обсуждаются работы С. И. Му-
ромцевой — «Розали Прюданс» Мо-
пассана, Т. А. Давыдовой — «Попры-
гунья» Чехова и А. В. Севастьянова —
«Морозная ночь» А. Н. Толстого,
«Шуточка» и «Произведение искусс-
ва» Чехова.*

А. И. Шварц. ...Каковы границы театрализации на чтецкой эстраде? Показанные сегодня работы различны, можно сказать, противоположны по стилю. Работа Т. А. Давыдовой, далекая от театрализации, сделана в плане рассказчика. Ра-

боты С. И. Муромцевой и А. В. Севастьянова — театрализованные. И на мой взгляд, убедительно доказывают, что театрализация — неверный метод на эстраде. Чтение Давыдовой произвело наиболее сильное впечатление. Это нельзя отнести за счет текста. Новеллу «Розали Прюданс» я считаю не менее благодарным материалом, чем «Попрыгунья». Здесь просто выявилось преимущество метода рассказывания перед игровым, «актерским» исполнением описательного текста...

...Мне хочется сказать несколько слов Алексею Владимировичу. Вы спрашиваете, создан ли образ рассказчика в трех рассказах, которые вы исполнили. У меня впечатление, что в первом и втором — не создан. Командир гражданской войны дается вами таким же, как и герой «Шуточки» Чехова. Об обольщении Наденьки вы, правда, рассказываете чуть-чуть игривее; но это за счет текста; а чтецкий образ один и тот же — ваш собственный, обаятельный образ. Вы не можете от него уйти в обоих рассказах, потому что в обоих случаях работали «актерским» методом. В первом рассказе — «Морозная ночь» А. Н. Толстого, — где есть напряженность гражданской войны, ваша индивидуальность не доходит. Здесь можно вызвать большой накал классовой ненависти, а вы, как всегда, милы и обаятельны. Поэтому рассказ в своей идейной, социальной сути снижен. Получилось так: через семнадцать лет, когда страсти погасли, вы вспоминаете то, что было, и рассказываете об этом в милой компании как о легкой шутке, происшедшей в 1919 году. А рассказ не такой. Ошибка произошла потому, что вы не сумели преодолеть своих личных свойств, не создали образа рассказчика, исходя из существа рассказа.

Вы ставите вопрос о первом и третьем лицах. Для меня это несущественно. Писатели нередко сперва ведут рассказ от первого лица, а потом вдруг начинается описание пейзажа, по интонации совершенно несвойственное данному действующему лицу. Это уже голос автора. Вспомните хотя бы рассказ Чехова «Шампанское». Это рассказ деклассированного, выбитого из колеи человека. Вдруг он начинает описывать степь языком, который, конечно, такому человеку не свойствен. Происходит это потому, что писатель до известного момента ведет повествование от имени этого человека, а потом как будто о нем забывает.

Вопрос о первом и третьем лицах можно ставить перед собой, только когда написан рассказ, а не монолог. Для вас этот вопрос существен потому, что вы все время ведете рассказ от какой-то определенной актерской индивидуальности. Оттого что вы строите рассказы монологически, у вас третий

рассказ — «Произведение искусства» А. Чехова — удался меньше, чем первые два. В третьем нужна была большая конструктивная четкость. Вы ее зажимаете, потому что не чувствуете рассказчика, от лица которого ваш рассказ ведется.

Авторское отношение всегда имеется, и оно не бывает нейтральным, оно всегда определенное: обвиняющее или оправдывающее. Это отношение художника не может быть обойдено чтецом. Если в рассказе поставить перед собой неверную задачу — дать нейтральное авторское отношение, — качество работы снизится.



В ПОИСКАХ ЖИВОГО СЛОВА¹

Константин Сергеевич Станиславский писал: «Трудно удерживать на себе одном внимание тысячной толпы зрителей. О! Если б были артисты, способные выполнить такую простую мизансцену: стояние у суфлерской будки. Как это упростило бы театральное дело. Но... таких артистов не существует на свете. Я следил за величайшими артистами, чтоб выяснить себе, сколько минут они одни, стоя перед рампой на авансцене, без всякой посторонней помощи, могут удерживать на себе внимание толпы. При этом я также следил, насколько разнообразны их позы, движения и мимика. Опыт показал мне, что максимум их способности одному безостановочно держать внимание тысячной толпы при сильной захватывающей сцене равен семи минутам (это огромно!). Минимум — при обыкновенной тихой сцене — одна минута (это тоже много!). А далее им уже не хватает разнообразия выразительных средств, им приходится повторяться, отчего внимание ослабевает, вплоть до следующего перелома, вызывающего новые приемы воплощения и новый приступ внимания зрителей. Заметьте — это у гениев!»

Если столь высокие требования предъявляются артисту на театре, какое же напряжение приходится претерпевать «голому» чтецу — на эстраде?!

¹ Статья печатается с некоторыми сокращениями. Полностью была опубликована в журнале «Театр», 1959, № 10.

Трудно бывает завладеть вниманием слушателей. С первых же слов по выходе на сцену начинается некое единоборство с аудиторией, которая много знает, много видела, много слышала, которая, конечно же, не осмищит и не будет закидывать тухлыми яйцами, но, благовоспитанная и чинная, может убить тебя своим равнодушием, если не будет... покорена.

Без грима и костюма, без декораций и света, без реквизита и партнера, пока еще одинокий и отчужденный, выхожу я на свою «сцену на сцене» (это мое кресло, сидя в котором я должен действовать словом). Но, прежде чем действовать, мне надо установить контакт с аудиторией, создать концентрацию внимания, интимную обстановку для задушевного длительного разговора.

Мне кажется, трудно долго сосредоточенно слушать человека, который говорит стоя. Если я действительно хочу послушать, что скажет мне гость или друг, я прежде всего приглашу его сесть. Если он сядет на кончик стула и на одной руке у него будет перекинута пальто, а в другой он будет держать шляпу, точно собираясь через минуту встать и уйти, задушевного разговора не получится. Если я хочу, чтобы разговор состоялся, я отберу у него пальто и шляпу, усажу его поудобнее в кресло: «Ну, теперь успокойтесь и толком расскажите, в чем дело». Это, казалось бы, незначительное изменение мизансцены создает интимную обстановку, естественную для говорящего и слушающего.

Мне захотелось воспроизвести ее и на сцене.

Но прежде чем удалось «найти» кресло, были перепробованы многие другие мизансцены: и просто стояние, и стояние в выемке рояля, и чтение за столом под лампой с абажуром, и хождение вдоль рампы. Все мне было неудобно и неуютно.

...Это было в 1926 году на вечере, посвященном третьей годовщине смерти Ованеса Туманяна. Очутился я в одном из старых клубов, где на голой сцене не было ничего, кроме переносного колпака над суфлерской будкой. Я подошел к слабо освещенной лампой-«молнией» авансцене, но света было очень мало. Тогда я сел на суфлерскую будку, а лицо свое попросил осветить двумя керосиновыми лампами, поставленными на табуретки справа и слева от меня...

Так в те далекие дни родилась моя «сцена на сцене» — кресло, которое принесло покой мне и, полагаю, моим слушателям. Однако покой исполнителя — относительный и условный. Сидеть в кресле в своем кабинете, конечно же, не то, что в кресле на сцене. Оказалось, что выразить покой так же трудно, как и любое другое состояние. От такого покоя я отдыхаю только в антракте.

Во имя того, чтобы было покойно слушателю, я сижу точно «на иголках». Трудно читать сидя — дыхание стеснено сдавленной диафрагмой. Когда не хватает дыхания, приходится в сильных местах, незаметно опираясь на подлокотники, стремительно вытягиваться по диагонали кресла. При этом не только облегчается дыхание, но для наибольшей экспрессии «жестикულიрует» все тело.

Если трудно владеть на сцене руками («не знаю, куда их девать»), не легче владеть и ногами. У сидящего на сцене человека они особенно на виду. Если их движения не совпадут с ударными местами текста, если они будут «жестикულიровать» не вовремя, они «сыграют» вопреки, наперекор тексту и разобьют и рассеют внимание. Даже блик света, отраженный в носке лакированной туфли, порой может отвлечь слушателя-зрителя, если не вовремя и невольно с текстом переставить ногу. Да и, переставляя ногу, следишь, не сдвинулась ли складка на брюках: сдвинутая, она также будет мешать слушателю-зрителю. В общем, приходится учитывать целую гамму движений.

...Итак, я вышел на свою «сцену на сцене»... Предварительно я долго устанавливаю свет на сцене. Свет полный, яркий, обильный, бьющий мне больно в глаза и больно слепящий меня. Ничего, терплю. Ведь если не будет видно лица со всеми оттенками переживаемого и повествуемого на нем, слушатель-зритель вскоре станет скучно, внимание его притупится, оборвется нить общения. Тогда концерт провален!

Я вышел на сцену. Хочется возможно дольше оглядеть аудиторию, найти «добрые» глаза, будущую опору и упор для посылы своей воли в зал... Опять что-то мешает слушателю-зрителю. Что же? Это стеклянный, бликующий под прожекторами «занавес» моих очков. Они мешают зрителю взглянуться в мои глаза, чтобы в них, как в зеркале, попытаться увидеть, с чем я пришел к нему...

Надо расстаться с очками, лишиться последней опоры четко видимого мной контакта. Это «начало» концерта, пожалуй, самое трудное. Надо принять на свои оголенные, предельно натянутые нервы накатывающуюся из зала волну первоначального равнодушия и преодолеть ее...

Естественно, что в разных условиях по-разному приходится устанавливать контакт, добиваться общения, завоевывать внимание и доверие слушателя.

...Лет тридцать тому назад, когда только что организовались первые колхозы в стране, мне пришлось читать концерт в одном селе. Самым подходящим помещением для выступления оказался недавно выстроенный колхозный хлев. Народу

набилось видимо-невидимо. Стояли, сидели и лежали — кто на чем, а ребяташки ухитрились забраться в ясли, и оттуда сверкали их озорные глаза. Густой махорочный дым ключьями носился по хлеву и сизой завесой накрывал свет керосиновых «молний», которые, задыхаясь от недостатка кислорода, готовы были потухнуть и, чадая, удушливо вытягивали вверх трепещущие языки пламени. Стоял неумолчный гул голосов.

В конце длинного прохода, между стойлами, где стоял колхозный скот, было сооружено нечто вроде возвышения и покрыто ковром. Я взобрался на него, продолжая разговаривать с колхозниками. Все они курили, курил и я: нельзя было нарушить с трудом налаживающийся контакт замечанием о курении. Одна забота сверлила мозг — как угомонить такую аудиторию, завоевать ее внимание и доверие, заставить слушать себя?

Прекратив разговор, я выдержал большую паузу, потом, демонстративно смяв и отложив в сторону папиросу, очень тихо, но в то же время очень четко артикулируя, начал читать рассказ. Сразу стало тихо, но это было лишь проявлением любопытства: о чем это он говорит? Еще предстояло завоевать слушателя. Я стал обращаться ко всем вместе и к каждому в отдельности, внося в исполнение еще одну, добавочную интонацию безграничной доверительности к слушателям, чтобы каждый из них был в полной уверенности, что обращаюсь я именно к нему и от него именно жду ответной реакции на услышанное. Эта направленная доверительность и внутреннее мое напряжение от желания ответной реакции («Понятно ли вам то, что я исполняю?») вскоре подействовали на слушателей: послышались робкие, потом все более смелые проявления этой реакции: сперва в возгласах, междометиях, потом и в отдельных репликах...

Общение наладилось ...чрезмерное, большее, чем необходимо для концерта. Заражая друг друга охватившим их чувством, слушатели все более близко принимали к сердцу исполняемое, слишком активно реагируя на него. Чрезмерная реакция в «зале» грозила сорвать концерт.

Я жестами и мимикой стал мягко подавлять излишнее «оживление»... И уже через несколько минут в паузах слышна была звенящая тишина, нарушаемая шумным дыханием коров. Аплодисментов не было. Ведь мы не аплодируем в жизни, прослушав чей-нибудь рассказ. А я и добивался общения со своими слушателями, «как в жизни». Антрактов тоже не было, как не было и ведущего концерт. Переходы от одного произведения к другому я увязывал несколькими словами, разумеется, никак не обкрадывая сюжет, но всячески разжи-

гая интерес слушателей и заключая каверзным вопросом: «Может быть, устали, отдохнем?» Тогда хором раздавалось в ответ: «Рассказывай дальше!»

Читая, я вслушивался в слушание моих слушателей, я напрягал свой посыл в аудиторию и воспринимал идущие оттуда токи с такой интенсивностью, что связь с аудиторией, общение с ней ощущал почти физически...

Очевидно, в такие именно минуты душа художника окунается в святая святых искусства и выходит оттуда обогащенная еще одной тайной воздействия на людей, хотя и не всегда возможно точно рассказать другому, что именно это такое и как происходит это таинство!..

Умение общаться, как и всякое иное умение, нужно воспитывать день за днем. И оно воспитывается и верно служит художнику, если он подлинно, глубоко уважает свою аудиторию и страстно хочет быть услышанным ею...

...Вряд ли можно найти артиста, который не выступал бы по радио, и вряд ли найдутся артисты, дававшие концерт... по телефону...

6 ноября 1942 года мы, фронтовая бригада артистов, после нескольких выступлений в этот день, сидели в блиндаже командования, собираясь слушать по радио торжественное собрание из Большого театра, а потом скромно, по фронтовому, отметить годовщину Октября.

Разморенные усталостью и теплом от пышущей жаром, раскаленной докрасна печи, мы с трудом боролись с дремотой, когда зазуммерил полевой телефон и далекий, прерываемый воем пурги и ветра голос попросил дать концерт для связистов: «...Мы на посту, а больно уж хочется послушать ваших артистов».

Мы не сразу поняли, какие это связисты и откуда они говорят.

Нам объяснили: они сидят в горах, в километре друг от друга, в единой цепочке телефонной связи, охраняя линию и обеспечивая ее исправность. «Если можете, пораруйте моих связистов,— попросил нас комдив.— Нет, не беспокойтесь, одновременно можно вести несколько разговоров, к тому же каждый связист и без того непрерывно прослушивает линию, чтобы не допустить разрыва на своем участке».

Усталость и сонливость — как рукой сняло. Все моментально встрепенулись и подготовились к выступлению. Широкий, как чашка, раструб слуховой трубки полевого телефона превратился в микрофон.

По знаку руки в блиндаже воцарилась полная тишина, в которой вдруг стало отчетливо слышно, как потрескивают

бока раскаленной печки. Волнение, вызванное необычностью происходящего, очевидно, передалось и нашим хозяевам. Повеяло какой-то торжественностью. И в ней, как клятва, зазвучало праздничное наше поздравление, с которого в тот день мы начинали все наши концерты и которым начали этот необычный концерт.

О себе судить не могу, но товарищи мои превзошли самих себя.

Комдив сидел, крепко обхватив руками голову и глубоко задумавшись. Задумчиво-суровы были лица и других офицеров.

А там, высоко в горах, сидели в снегу герои-связисты...

Провода несли много разных шумов, в концерт вплетались разные позывные. Фронт жил своей напряженной жизнью, в которой наш концерт был малой каплей в океане. Но, очевидно, эта капля была желанной.

Мы ясно представляли себе связиста, который, одной рукой обняв автомат, а другую в готовности держа на ручке аппарата, припал ухом к трубке, слушая наш концерт. Потом, на минуту освободив руки, он аплодирует услышанному. Вместе с отрывочными словами благодарности провод доносит до нас эти аплодисменты — хлопанье варежкой о варежку. Они наполняют нас счастьем, потому что в наших ушах их шум оборачивается грозным топотом идущих на битву за Родину богатырей...

Думаю, что в жизни каждого из нас, участников этого «телефонного» концерта, день этот не забудется. И не только потому, что мы были счастливы доставить удовольствие еще одной группе наших бойцов, но и потому, что каждый из нас, я уверен, по-своему и по-новому осознал еще одну особенность в искусстве: настоящий пафос обязательно должен быть согрет внутренним жаром души. И еще он осознал: интимность исполнения — это душевное тепло.

И я понял, что интимность не только и не столько в обстановке, сколько в способах и формах общения.

Так общение стало для меня решающим условием, обеспечивающим воздействие на слушателя.

Но общение предполагает также и зрительное восприятие. Зрительно воспринятый образ обогащает эмоциональное воздействие услышанного. Стало быть, исполнитель должен быть достаточно освещен на эстраде. Но также должно быть достаточно светло в концертном зале, чтобы чтец мог видеть своих слушателей, так как ему обязательно надо учитывать реакцию аудитории.

Внимание, воля, посыл чтеца в аудиторию имеют лишь

одну главную цель: своим общением вызвать со-общение, взаимодействие с аудиторией. Без достаточного света это будет затруднено. Общение, контакт потому-то и называют общением и контактом, что они не могут быть односторонними. Со-общающиеся объекты — исполнитель и слушатель — должны быть достаточно освещены!

Но однажды случилось так, что из-за частичной аварии свет внезапно и полностью погас. Секундное замешательство по ту и по сю сторону рампы. Я по опыту знал, как трудно и долго приходится собирать и напрягать внимание аудитории и как легко и быстро обрывается эта нить. Ни на секунду не останавливая чтение, императивным повышением голоса я дал понять, что концерт продолжается. Я читал. Но читал, оказавшись безликим, безруким, безногим. В моем распоряжении остался один только голос. Как обессиленный пловец старается сбросить с себя отяжелевшие и тянущие его ко дну одежды, так я прежде всего отбросил заботу о внешнем, зримом рисунке всего корпуса, рук, ног, головы, лица.

Покрываясь холодным потом, я чувствовал, что внимание зала слабеет и рассеивается. Я отстегнул запонку на воротнике и ослабил узел галстука. Весь подавшись вперед, прислушиваясь к пульсу зала, я внимательно вслушивался в свой голос, стараясь придать ему наибольшую выразительность. Через несколько минут напряженное внимание зала было восстановлено.

Очевидно, произошло нечто подобное тому, как обостряется осязание у слепых за счет зрения или обостряется взгляд у глухих за счет слуха. Ведь ночной разговор в темноте, даже если ведется шепотом, не теряет своей силы и выразительности, хотя качественно сильно разнится от разговора в обычных условиях.

Приспособления и краски у меня стали иными. И это было для меня открытием тем более отрадным, что удалось продолжать общаться «вслепую».

Действенность точного посыла в общении многожды проверял я также, читая в госпитальных незрячим раненым. Ослепшая, ныне покойная, скульптор Лина По убедительно доказывала мне, что вновь видит услышанное. Все эти и подобные им случаи показывают, что главным, решающим условием обычно являлось предельно собранное внимание исполнителя, которое вместе с напряженным волевым посылом, видимо, частично гипнотизировало слушателя.

Но это напряжение воли и всех внешних выразительных средств должно быть не физическим, а творческим, что называется, с легким сердцем и серьезной, светлой голо-

вой, с полной готовностью отдачи себя без остатка аудитории.

Многие тысячи выходов на сцену научили меня ловко скрывать трепет и волнение. Но только скрывать. Незаметный глубокий вдох и выдох несколько утихомиривают бешено колотящееся сердце и выравнивают дыхание. Проглоченная слюна сгоняет подкатившую к горлу комом спазму. Но все равно внутри все предельно сосредоточено и наэлектризовано. Усилия идут не только на приведение себя в порядок. Секунды проходят быстро. Нельзя передержать аудиторию в пустом ожидании. Готов ты или нет, надо давать занавес. И вот «занавес раздвинут»: это я снял точным, строго рассчитанным и всегда одинаковым движением очки и положил их в карман...

Шедевр мировой литературы, удачное его переложение в виде литературной композиции — это еще не все для овладения аудиторией. Говорящий всегда предполагает слушающего. Известно мудрое изречение — смысл его величественно прост: «Слово наполовину принадлежит тому, кто говорит, а наполовину тому, кто слушает».

Партнером для чтеца должен стать каждый слушатель в отдельности. И если исполнитель правильно настроил свою внутреннюю «передающую установку», слушатель охотно становится для него партнером, то есть со-общающимся, так как, если человеку свойственно не только говорить, но и слушать, тем самым ему свойственно общаться. Общение для него так же естественно, как дыхание. Общение особенно необходимо и дорого, когда возникает единомыслие у общающихся. Когда же к единомыслию прибавляется и эмоциональное сопереживание, рождается высшая форма общения, во имя которого и творит художник, во имя которого человек и поклоняется искусству.

В искусствах исполнительских, где художник сам же и является своим материалом, общение достигает особой силы и обретает новое качество. Здесь слушатель жадно ищет и повелительно требует «своей половины» — ведь для того он и пришел на концерт.

В искусстве художественного чтения «партнер» может сопереживать больше, чем в любом другом искусстве: его фантазия не скована четкими и определенными формами, как в живописи, скульптуре, архитектуре, театре; с другой же стороны, фантазия его и не столь абстрактна, как, скажем, при восприятии музыки.

Чтецу достаточно тактично и умело подтолкнуть фантазию слушателя на убедительную дорогу, и тот досоздаст

и за чтеца и за себя. И притом будет творчески счастлив за это именно свое досоздавание. В этом смысл и великая сила искусства. Если же нет сопереживания и досоздавания, стало быть, не то и не так сказано.

Но допустим, что чтецу счастливо удалось овладеть вниманием отдельных слушателей. При коллективном слушании в концертном зале, как и во всяком ином коллективе, приходят в действие новые силы со-общения и сопереживания слушателей между собой. Разные вкусы, разная способность к восприятию, разные воли на некоторое время создадут хаос. Объединение отдельных слушателей в едином чувстве и настроении, угодном исполнителю, достигается еще труднее, чем покорение слушателей порознь. Все существо исполнителя, весь его интеллект, вся сила эмоций и духа, как и все его физические средства выразительности, достигают предела напряженности, чтобы переплавить волю и эмоции многих — в одну.

Здесь снова на помощь исполнителю приходит счастливая особенность человека (слушателя) — легко подчиняться настроению коллектива. Всем знакомы массовый кашель или зевок, массовый смех или слезы, массовое выражение одобрения или порицания. Как в цепной реакции, оно вызывает в аудитории те или иные настроения.

Но ведь первоисточник — в самом исполнителе. Ведь это он первый запалил биффордов шнур, соединяющий его со слушателями, а слушателей — между собой. Но умеющий вызвать силу должен уметь ею управлять. Очевидно, исполнитель должен быть в какой-то мере гипнотизером. Если не шарахаться от этого слова, не понимать его слишком элементарно, получится образ исполнителя, одержимого своими идеями и эмоциями и неодолимым императивным душевным напором в передаче того, чем он одержим, слушателям.

Но, разумеется, при всем этом исполнитель должен уметь видеть и чувствовать себя со стороны и держать себя под неусыпным контролем. Иначе он может впасть в экзальтацию, и вместо искусства получится транс, невменяемость.

Часто слушаешь чтеца и не слышишь его, так как не понимаешь, не видишь линии его «хотений», ибо грамматически правильно составленный набор слов — фраза — еще не есть живое слово. Фраза эта станет живой лишь тогда, когда заживет сообщенной ей чтецом жизнью.

Мысль, логика — это то, без чего не может быть никакого искусства. Но это только одна половина вопроса. Другая, решающая в искусстве половина — это эмоциональная форма, через которую оживает, одухотворяется мысль, заложенная

в произведении, в его частях, в отдельных фразах и словах. Все элементы, из которых складывается форма, призваны служить одному: заставить слушателя воспринять услышанное сквозь призму, сквозь восприятие чтеца.

Все свои «хотения» чтец передает словесным действием. Для достижения этой цели он должен быть, не боюсь сказать, одержим мыслями и чувствами, которые должны быть внушены слушателю. Внешнюю оболочку мыслей и чувств — слова и фразы — он должен четко, почти осязательно чувствовать в своем речевом аппарате. Ибо каждое из этих слов и каждая из фраз не только этимологическое понятие, но и вскрывают через себя совершенно конкретные, определенные, уже увиденные чтецом и полюбившиеся ему мысли, образы, эмоции.

Если художник, иллюстрирующий роман, пишет, скажем, десять картин к нему, то есть десять своих видений, возникших от чтения романа, то чтец должен «увидеть» весь свой текст, с конкретным местом действия и лицами, как на киноленте, закрепить ее в своей памяти и каждый раз снова и снова разворачивать перед слушателями.

Итак, чтец все это сперва видит сам, потом определяет свое отношение к виденному и, наконец, результат этого отношения — свои чувства — передает слушателю. Без такого внутреннего процесса слово не будет жить, а чтение превратится в пустое пробалтывание текста.

Так четкая логика «хотений» рождает соответствующую форму — эмоцию. Эмоция рождает свою форму — слово.

Во время исполнения могут произойти неожиданные помехи, которые трудно предвидеть и предусмотреть. Тогда необходимо реагировать на них по общему закону использования случайностей на сцене и, если возможно, взять их себе в союзники...

Много лет тому назад я читал концерт в одном из рабочих клубов. В середине первого отделения, когда контакт со зрительным залом был крепко налажен и стояла напряженная, столь милая сердцу исполнителей тишина, из боковой кулисы вышла ...кошка и пошла по направлению ко мне. Или надо было прервать чтение, выгнать кошку, а вместе с ней «выгнать» из аудитории драгоценное эмоциональное накопление, или...

Продолжая читать, я призывно протянул руку к кошке, на глазах у публики включая ее в игру. Она доверчиво подошла близко к креслу и, под моей ласкающей рукой, уселась рядом. Ненадолго переключив внимание слушателей на кошку, я продолжал читать. Благодаря этому не была нарушена

непрерывность общения. Игра эта увлекла меня уже настолько, что я решил обыграть кошку до конца. В подходящую минуту я мягко поднял ее и уложил себе на колени, продолжая гладить ее по спине в соответствующем чтению ритме.

Так я и дочитал отделение до конца, встал на поклон, держа в объятиях кошку, потом широким жестом послал ее в ту же боковую кулису и, еще раз поклонившись, вышел вслед за ней. Вся эта сцена с кошкой была воспринята залом как должное. Одна лишь уборщица клуба, владелица кошки, знала, что к чему. Онемев сперва от страха, потом от изумления, она долго еще с разинутым ртом провожала меня взглядом...

Удивительно, как подумаешь, на что только не способен артист, лишь бы удержать самое дорогое — внимание своего слушателя! Хоть и удивительно, но вполне законно: без внимательного и доброжелательного слушателя твое искусство равно нулю!

Неумелое и беспомощное обращение с такими сильными средствами выразительности, как жест и мимика, привели к тому, что кое-где раздаются голоса, что чтецу-де они вовсе не нужны. Между тем глубокое проникновение в исполняемое произведение рождает жесты и мимику настолько естественные и выразительные, что они заменяют собой язык: слова, фразы, порой целые абзацы, а иногда и целые страницы авторского текста, объясняющего то или иное состояние героя, тот или иной побудитель его поступков и действий.

Жест и мимика должны быть строго учтены. Кроме смысловой и эмоциональной нагрузки, они выполняют еще очень важную функцию зрительно воспринятого впечатления, что не менее важно для возбуждения фантазии слушателя в плане зрительном. Известно, что в руках талантливого актера пауза — большая сила. Та же пауза с добавлением жеста и мимики достигает выразительности скульптуры и по воздействию на аудиторию может сотворить чудеса.

Но жесты, как и мимика, редко живут самостоятельной жизнью, рожденные эмоцией и в единстве с ней, они помогают слову полнее выразить переживаемое.

Правильно найденные жест и мимика бывают столь выразительны, что порой убеждают в том, чего не было на самом деле. Как высшую похвалу я воспринимаю утверждения «очевидцев», что я не все время сижу в кресле, но в сильных местах срываюсь и «читаю стоя».

Жест и мимика требуют особого к себе внимания, когда

«работают» верхний и нижний «регистры», создавая скульптурно выразительную фигуру всего корпуса.

...Однажды в Бетховенском зале Большого театра, в самом начале концерта, на резком жесте подо мной расклеилась фигурная ножка только что отремонтированного кресла. Чтобы не разбить зрительное впечатление слушателя, все отделение я читал, подставив икру левой ноги под кресло, заменяя своей ногой ножку. Больно и трудно было читать, но рисунок не был нарушен. И мало кто догадался, что случилось, пока в антракте сломанное кресло не заменили другим.

Жестикулярно-мимическое оформление чтения — это сумма беспрерывно сменяющих друг друга, отдельных, совершенно законченных скульптурных форм, которые естественно и незаметно переливаются одна в другую, создавая слитный образ, как в кино. Но, точно так же как в кино, каждая жестикулярно-мимическая «мысль» должна быть выражена законченно — как в отдельном кадре. Поэтому надо стараться избегать каких-либо жестикулярных «запинок». Речь идет не о сломанном кресле — это случай исключительный, а о том, что начатый жестикулярно-мимический рисунок должен быть не смазан и четко завершен.

Не следует бояться ярких жестов и мимики, ибо, как учит Вл. И. Немирович-Данченко, «если основная задача и глубинное сквозное действие взяты и направлены верно, то никакая яркость театрального выражения не будет чрезмерной, не будет «чересчур».

Много я думал об аксессуарах и мизансценах.

Когда в шекспировском и китайском театрах прибегали к условным обозначениям места действия, к разным аксессуарам, к костюмам-маскам, это было логично; без них зритель не смог бы разобраться в происходящем на сцене.

Не то — в художественном чтении.

Мне кажется правильным, когда, скажем, исполняя горьковскую «Мать», чтица одета в темное, скромное платье или костюм. Мне кажется, что чтец прав, когда классику читает он в традиционном смокинге, а современных авторов — в обычной черной паре. Так естественнее и легче вести разговор от имени автора, своего современника и друга, такого же человека, как сидящие в зале. Подобные «переодевания» вполне законны, потому что помогают усилению впечатления.

Но вот на сцену выходит чтица в сарафане и кокошнике, в лентах и монистах, в сафьяновых сапожках, отвешивает слушателям земной поклон и читает сказку. Конечно, у исполнительницы блатие намерения — приблизить сказ к жизни. Но ей невдомек, что это не приближение, а отдаление от жиз-

ни. Ибо нигде, ни один сказывающий — мужчина или женщина, стар или млад — не наряжаются особо для сказывания.

И не в том только дело, что «так не бывает в жизни», а в том, что подобный маскарад отвлекает слушателя от содержания услышанного, того самого, во имя чего только и имеет право на жизнь искусство художественного чтения.

Но вот я видел чтицу, исполняющую «Тиля Уленшпигеля» Шарля де Костера. Не вдаваясь в оценку ее работы, скажу, что я видел пожилую даму, одетую в трико, в коротеньких, выше колен, штанишках, в какой-то то ли полукуртке, то ли фигаро; голова этой фигуры была увенчана лихо надетым набекрень беретом с пером, из-под которого свисали на плечи кудри гамлетовского парика.

Я говорю «видел», потому что слушать ее было нельзя. В «Тиле Уленшпигеле», этом литературном шедевре, десятки самых различных персонажей, не говоря о главном герое — авторе. Передо мной же назойливо маячила картинка из альбома «Костюмы разных эпох», одна-единственная картинка, которая хотела изобразить собой всех героев сразу, но вместо этого обезобразила всех. Иначе быть и не может. Если это сам Шарль де Костер, человек XIX века, то он так же не был похож на Тиля, как не похожа была на него чтица, смахивавшая на «костюмного» персонажа из провинциального театра. Если это центральный герой — Тиль, то как же быть с более главным — автором и другими, не менее главными героями? И наконец, что это за человек, который рассказывает о себе в третьем лице, а о других говорит не иначе, как напялив на них свою личину!

Мне трудно сказать, только ли костюм является ахиллесовой пятой подобных исполнителей. Но могу утверждать с полной уверенностью, что, не прибегни они к не свойственному нашему искусству маскараду, их чтение могло бы оставить, быть может, и неплохое впечатление. Впрочем, к счастью, наши чтецы и чтицы, за редким исключением, одеваются правильно.

То же самое хочется сказать о разных аксессуарах: обстановке, «мизансценах», которыми насыщены иные литературные вечера. Все эти элементы являются отнюдь не усиливающими, а отвлекающими. Это все выщипано из того же веника из фиговых листков. Ибо ничего не прибавится к впечатлению от того, что исполнитель подойдет к роялю и возьмет книгу в ярком переплете или, что того хуже, полчаса будет вертеть ее в руках (руки-то некуда девать!) для того, чтобы «прочитать» какую-нибудь куцую цитатку. Или вдруг полезет во внутренний карман и достанет оттуда пригото-

ленный по всем законам реквизита конверт и «прочтет» письмо.

Подобных примеров можно привести, к сожалению, великое множество. Еще большего сожаления достойно другое. Если иные чтецы, имея культурную прививку, переносят такую детскую «оспу» безболезненно и вскоре забывают о ней, другие на всю жизнь остаются «рябыми».

Знаю это по себе. Болел «оспой».

Лет тридцать назад, читая рассказ Ст. Зоряна «Поп», я доставал из заднего кармана брюк портсигар, раскрывал его как «евангелие», потом выдергивал из бокового кармана пиджака платок и закладывал его кончиком в «книгу», а другой конец болтался вместе с движением «евангелия». Прочитав эпизод, я водворял платок на место, «незаметно» опускал раскрытый портсигар, мол, «смотрите, удивляйтесь, восхищайтесь, он набит обыкновенными папиросами», «шикарно», с треском захлопывал его и клал в задний карман...

Правда, там хоть рассказ был сатирический, высмеивающий алчного попа. И все же каюсь: фиговый листок знаком и мне, грешному...

Что может прибавить к впечатлению, если чтец начнет читать стоя, потом на слове «он сел» продолжает чтение сидя, потом где-нибудь еще, придравшись к малейшей возможности или вовсе без нее, перейдет на другой конец сцены, сядет на диван; потом, переменив «мизансцену», подойдет к стулу, поставит одну ногу на него, рукой облокотится на колено, а головой — на ладонь и «глубоко задумается»? Это не мизансцена, а «чтобы не было скучно».

Сказавший «А» должен сказать «Б». Допустим, что исполнитель убедил меня в эпизодах «комнатных», но вот он читает эпизод «в лесу». Что же, прикажете вынести на сцену «пни» и «деревья», чтобы он мог сесть на них или облокотиться? Еще логичнее будет (раз уж подчеркивается обстановка комнаты) поставить ...декорации леса. И так далее и тому подобное. Примеры можно умножить — суть не изменится.

Так что же, чтецу не нужны разве костюм, обстановка, мизансцены, аксесуары? Нужны, очень нужны, скажу больше: нужен и грим и парик.

Однако в другом аспекте. Чтец все это должен увидеть сам, чтобы потом рассказать об увиденном слушателю.

Специфика искусства художественного чтения такова, что показанное впечатляет слабее рассказанного об увиденном.

В каждом отдельном случае по-разному балансируешь на острие между показом и рассказом. В одном случае до отказа

отклоняешься в одну, в другом — в другую сторону. Но задача — не упасть, не впасть в одну из крайностей обязательна.

Да, повторяю, обстановка, мизансцены, аксессуары, костюм, грим и парик нужны чтецу. Нужны — прибавим еще — декорации. Нужна температура воздуха, смотря по тому, где и в какое время происходит повествуемое... Но все это должно быть в воображении исполнителя, увидено и перечувствовано им, чтобы потом он смог передать все это воображению слушателя.

Я не могу прочесть концерт до тех пор, пока ясно, точно, как наяву, не увижу своих героев «в гриме и в парике», «в костюме» (в цвете и фасоне), в цвете лица и глаз, в мельчайших оттенках характера. Прежде чем текст о них ляжет мне на уста, я создаю их биографию, я близко, очень близко знаю этих людей, страстно их люблю, ненавижу или равнодушен к ним.

...Теперь, через много лет, могу признаться, что моя Шах-разада и моя Таваддут — это две когда-то горячо любимые мной женщины. Много сотен раз исполнялась мной «1001 ночь», но всегда произнесение этих двух имен вызывает во мне два дорогих образа. Могу также признаться, что моя Хандут из «Давида» — это конкретный образ моей жены А. М. Кочарян, русской по рождению, но с горбинкой на носу: вероятно, Хандут на свадьбе со своим Давидом танцевала так, как моя жена танцует армянскую «узундару».

Это все отнюдь не никому не нужные «факты из биографии артиста». Речь идет о точном видении, без которого ничего нельзя передать слушателям.

«Мизансцены» мои, после того как они родились в моем воображении, подробно, с карандашом в руках, разрабатываются. Я не могу начать поединка Давида с Мысра-Меликом, если точно не буду знать, где и как стоят Давид и Мелик, где и с какой стороны бросаются с мольбой мать и сестра Мелика.

Я не могу убить жену («Крейцера соната» Л. Толстого), если точно не знаю, где нахожусь я — Позднышев, где моя жена, где Трухачевский. Я знаю, какой величины, какой формы мой дамаский кинжал, в каких он ножнах, которые потом должны «завалиться за диван». Я видел много таких кинжалов и один из них выбрал для своего Позднышева.

Когда я впервые произнес слова «ни разу не употреблявшийся и страшно острый», я до галлюцинации представил себе его остроту, точно почувствовал его жало на пальце, и, порезавшись, до боли закусил нижнюю губу. Эта деталь

так и зафиксирована в моем ощущении, в моей мимике, ее можно видеть и сегодня.

А разве мой Позднышев берет в руки не настоящий револьвер? Когда я левой рукой беру нижние фаланги пальцев правой руки, «разламываю» их на сгибе: «Я проверил его — он был заряжен!», разве я не чувствую холод никелированной стали «смитвессона» и разве не слышу щелканье замка барабана?

Все увиденные мои «мизансцены» я стараюсь точно передать слушателю-зрителю. И можно упрекнуть меня в семи смертных грехах, но, семь раз внимательно прослушав одно и то же, нельзя уличить меня в неточности «мизансцен» — сегодня так, завтра иначе. По моим наблюдениям, эта точность и четкость сильно облегчают и усиливают восприятие слушателя.

Прошло двадцать лет с тех пор, как впервые «увидел» я своего коня Джалили в «Давиде Сасунском». И сколько раз я ни произнес бы имя любимого коня, всегда вижу одну и ту же стать, ту же масть, те же прозрачные раздувающиеся ноздри, по-человечески выразительные, мечущие пламя, те же с красной искрой глаза в иссиня-белом яблоке, те же пышущие жаром, ходуном ходящие бока и искры, срывающиеся из-под копыт. Иного не может полюбить мой Давид, а вместе с ним полюбить его обязан и я. Я и делаю все, чтоб полюбить его. Прежде всего тем, что я досконально знаю, каков он, мой конь. И в этом я, кажется, успел...

О видении и заразительной силе его можно говорить тысячу и одну ночь. Нового здесь нет ничего. Новое тут в старой, как мир, истине: недостаточно знать, надо все время помнить и пользоваться этим оружием; в отличие от клинка оно, чем больше бывает в деле, тем больше оттачивается и сильнее разит.

Долговечность и сохранность работы определяется прежде всего качествами положенного в основу композиции художественного произведения; чем значительнее оно — тем долговечнее.

Но при равных обстоятельствах долговечность композиции и ее выражения в концерте предопределяются правильным вскрытием зерна данного произведения и правильно найденной формой для выявления заложенных в нем идей. Идея и форма, их взаимопроникновение и взаимодействие должны быть доведены до каждой данной аудитории, каждый раз, в непрерывном и глубоком общении с ней. Тогда чтец не окажется «выболтавшимся», как сказал бы Салтыков-Щедрин, уже на третьем концерте; исполнение всегда

будет дышать и жить по-новому, всегда казаться свежим — ведь если интересно исполнителю, интересно и аудитории; если не перестанет быть потрясенным исполнитель — потрясается и аудитория.

В искусстве, как и в жизни, долговечно то, чему ты отдал пыл своего сердца. Но сердце есть сердце; оно работает и срабатывается. Однако есть еще память сердца, которая вместе с хорошо натренированной моторной возбудимостью помогает исполнителю снова и снова переживать все перипетии первой пылкой любви, одержимости этим чувством. Исполнитель и на сотовом концерте, на глазах и на слуху у аудитории снова отдается тому чувству, с которым он творил на премьере. Возбудив и вернув себе девственность восприятия, исполнитель убеждает аудиторию в подлинной новорожденности исполняемого.

Еще я хочу сказать о возрасте чтеца.

Зрелый возраст приносит не только одни огорчения. Он сообщает творчеству особую глубину и проблемность, по-особому духовно обогащает его.

Но приходится очень внимательно прислушиваться к своему возрасту.

Для того чтобы чтецу сохранить программу в репертуаре, необходимо соответственно протекшим годам менять исполнительский характер и образ чтеца. «Витязь» — опус 37-го года или «Давид» — опус 39-года, никак не изменившись в основе и в целом, теперь исполняются мною под другой, условно скажем, маской, где внимательно учтено все, из чего складывается духовный и физический облик чтеца. Беда не в том, что человек старится, а в том, что старик пыжится выдать себя за молодого. Учитывая это, чтец может сохранить программу в свежести так долго, как позволят ему его физические данные — обязательно безукоризненный речевой аппарат и дыхание, неутраченное умение владеть аудиторией, незатухшая память и т. д. и т. п. В итоге творение от концерта к концерту будет созреть, углубляться, расти. На разных этапах роста работа будет выглядеть интересной по-своему: молодое ли деревце в цвету, патриарх ли лесов дуб-вековик — каждое из них может быть прекрасным в своей поре.



АКТЕР И ЧТЕЦ

Утверждая художественное чтение как самостоятельное искусство,— а оно действительно самостоятельное и сложное искусство,— часто забывают о его неразрывной связи с искусством актера. Отстаивая своеобразие художественного чтения, говоря о его особенностях, связь его с актерским искусством лишь подразумевают, как бы оставляя за скобками целый ряд необходимейших для чтеца свойств, которые неотделимы от актерской природы и актерского мастерства. Но ведь не случайно же лучшие мастера художественного чтения вышли из театра! Исключения крайне немногочисленны. Не случайно многие актеры театра выступают одновременно и как чтецы.

Мой путь в этом смысле не составил исключения с тою только разницей, что начала я именно с эстрады, после нее многие годы отдала театру и, покинув его, снова вернулась на эстраду. Правда, сначала моя эстрада не имела, казалось бы, ничего общего с художественным чтением.

Я и трое моих товарищей организовали певческий ансамбль. Назывался он «Квартет южных песен», или «Алешаша!» Я была солисткой нашего ансамбля и выступала как исполнительница песенок.

Я бы не останавливалась на этом периоде своей жизни, если бы он не оставил следа в моей будущей работе чтеца. В подобного рода песенках огромную роль играет слово. Здесь

мы часто прощаем отсутствие голоса (не музыкальности, она необходима, а, так сказать, силы голоса), но никогда не простим отсутствие выразительности, то есть ясной и яркой подачи слова и того, что в просторечье называется «настроением», а по сути является наполненностью этого слова чувством и отношением к тому, о чем поешь. Эстрадная песня всегда обращена к сидящим в зале. Связь устанавливается неразрывная — каждое слово направлено слушателям. Без этого нет ни настроения песни, ни ее содержания — нет ее самой. Связь эта как бы задана, запрограммирована заранее и налаживается с первой секунды появления перед публикой. Выходить всегда надо к своим единомышленникам, к своим друзьям, которые заведомо рады твоему приглашению посмеяться или погрустить, готовы откликнуться на то, что ты им несешь. Это важнейшее для моей будущей профессии чтеца условие дано мне было понять во время работы в нашем квартете.

И пожалуй, еще одно свойство эстрады пригодилось мне в овладении искусством чтеца. Эстрада требует, если так можно выразиться, концентрированности искусства. Эстрада несколько сродни крупному плану в кино. Ведь на эстраде ты один на пустой или почти пустой площадке. Все сосредоточено на тебе. Каждое твое движение, жест, интонация на самом строгом учете, как под увеличительным стеклом. Тут требуется безошибочность и лаконичность. Оговорюсь: скупость красок отнюдь не означает отсутствие яркости и смелости. Речь идет лишь об их строгом отборе.

К этому первому, приобретенному на эстраде опыту я обратилась через много лет, когда, покинув театр, опять пришла на эстраду уже как исполнительница литературных произведений.

Квартет я покинула довольно скоро, так как поняла, что без настоящего мастерства нет истинного искусства. Надо было начинать серьезно учиться.

В Государственном институте театрального искусства я занималась одновременно на двух его отделениях: вокальном и театральном, которым руководил в ту пору В. Э. Мейерхольд. Началась моя школа драматической актрисы — целый большой кусок жизни, без которого я не мыслю себя в искусстве чтения.

В. Э. Мейерхольд увлекался тогда так называемой «биомеханикой», которая для нас, студентов, на первом этапе оборачивалась самой жесткой тренировкой тела — сложнейшими гимнастическими упражнениями. Пребывание у Мейерхольда было слишком коротким, чтобы я могла соединить навыки, приобретенные от биомеханики, с актерским мастер-

ством. А мне хотелось скорее приблизиться к слову, к драматургии, к полному раскрытию творческих возможностей.

В 1923 году открылась студия при Камерном театре, в которую я и поступила. В студии сразу же началась работа над речью, над словом. Не приходится доказывать, что без правильной, четкой и красивой речи не может быть актера. И актеру и особенно чтецу, у которого все заключено в слове, нужен безупречный, послушный речевой аппарат, необходимо обладание гибкой и красивой речью. Знания и навыки, полученные в студии Камерного театра, я затем целиком перенесла в работу чтеца.

В студии Камерного театра также большое внимание уделялось сценическому движению, ритмике и танцу — всему тому, что связано с пластикой тела, его выразительностью.

Актеру, не владеющему своим телом, либо не удается с достаточной убедительностью вылепить образ, либо творение его бывает обеднено. Нельзя забывать и о красоте, о пластике, о том, что я бы назвала музыкальностью тела.

Как это ни покажется странным, но отточенность движений, главным образом жест, для чтеца еще важнее, чем для актера, хотя чаще всего чтец на эстраде довольно статичен. Но именно в силу статичности его положения в центре сцены на нем, как лучи прожектора, концентрируются все взгляды, все внимание зрителей, и каждый его случайный, смазанный, нехарактерный, неточный жест идет в ущерб его искусству.

Как виден на эстраде каждый излишне напряженный мускул, как «врут» ноги, стоящие неподвижно не потому, что им так надо, хочется стоять, а потому, что они напряженно вросли в пол, как утомительны руки с локтями, приклеенными к боку, или, наоборот, судорожно болтающиеся перед глазами слушателей!

Свобода — отсутствие излишнего напряжения, «зажатости», как называют это актеры, — приходит не сама по себе, а в результате тренировки, которую надо начинать с работы над телом, над движением. Привычка к публичному выступлению, на которую так уповают все начинающие, конечно, некоторое значение имеет, но она гораздо быстрее приходит, если тренируешь свое тело. Кроме того, без такой работы привычка может сыграть коварную роль и привести к излишней развязности, которая производит крайне безвкусное впечатление и является обратной стороной той же «зажатости».

Отсутствие «зажатости» — первое и необходимое условие творческого опыта и для актера на сцене, и для чтеца на эстраде. Тело твоё должно быть свободно, готово служить твоей мысли, подчиниться ей и вместе со словом ее выразить.

Что же значит «выразить мысль автора»? Для чтеца это означает слиться с автором того произведения, которое он исполняет, как говорил А. Я. Закушняк, «сделаться как бы вторым автором». Внутренняя личность писателя, строй его мыслей, способ мышления и неповторимая индивидуальность, видение мира, его образов и образов людей, что называется, угол и точка зрения, цель автора, ради которой он прибег к перу, — все это должно во время работы над произведением и в момент его исполнения стать вторым «я» чтеца. Это надо понять, с этим надо считаться, в это надо перевоплотиться. В художественном чтении весь этот процесс условно назван работой над «образом рассказчика».

Представим себе, что действующее лицо в пьесе о чем-то рассказывает. К примеру, Катерина в первом акте «Грозы» рассказывает о своем детстве. Ни у кого не вызывает сомнений, что этот рассказ идет от образа, в который перевоплотилась актриса.

Но если взять не монолог, который рассказывает действующее лицо пьесы, а рассказ автора, то ведь перевоплощение все равно необходимо. Не будет грима, костюма, мизансцен, но внутреннее слияние с лицом, ведущим рассказ, непременно будет иметь место. Особенно наглядно такое перевоплощение в художественном чтении проявляется, если рассказ идет от первого лица и исполнитель говорит о себе «я».

Когда я читаю «Мой Пушкин» — великолепную прозу Марины Цветаевой, я не только внутренне разделяю любовь замечательной русской поэтессы к великому русскому поэту. Я вместе с ней как бы прохожу весь путь становления этой любви, этой связи и братства двух поэтов. Ее первое детское знакомство с Пушкиным — это уже и мое собственное с ним издавна, из детства идущее соприкосновение, всегда бьющее живой и горячей кровью, всегда острое и радостное. Я, Наталья Ефрон, всегда любила Пушкина, но не так я с ним познакомилась, не столь рано, и, наверно, разряд электрического удара был не столь силен, как у Цветаевой, поэтессы, ощутившей очень рано свое призвание. У нас разные жизненные пути. Но, читая Цветаеву, я с полным правом могу сказать, что ее Пушкин — мой Пушкин, потому что я слилась с ней, потому что я уже не знаю — это она или я четырех лет от роду видела в холодной гостиной ее (моих?!) родителей человека в бакенбардах — сына Пушкина, и она (или я?!) в запретном шкафу библиотеки взрослых, в полутьме, тайком прочла не полагающихся по возрасту «Цыган». Трагическая страстность Цветаевой дышит в каждом слове, в короткой, ритмичной и такой музыкальной ее фразе. Емкость ее слов

в моих устах будет мертва, если мир мыслей, чувств, вся судьба ее, все ее обнаженное, не желающее ни от чего защищаться сердце не выльются в меня, если не будут они со мною так слитны, точно не в ее, а в моем сердце и мозгу родились.

На каждом концерте вновь рождаются эти слова. Это и есть внутреннее слияние с автором, перевоплощение в образ рассказчика. Оно не сваливается к нам, исполнителям, с небес. Мы поднимаемся к нему ступенька за ступенькой, указанной чтецам, как и актерам, системой Станиславского. К образу рассказчика имеются далекие и близкие подходы. Биография автора, его эпоха, его судьба, все его творчество, в котором раскрываются разные стороны его личности, — все это мне необходимо так же, как необходима эпоха, и будущее, и прошлое действующего лица, образ которого я должна воплотить в пьесе.

Звеном той же цепи, связывающей искусство актера и чтеца, является внутреннее перевоплощение чтеца в автора, который ведет повествование в третьем лице. Лев Толстой и Галина Николаева, Чехов и Джек Лондон, Гоголь и Федин — это рассказчики разных времен, темпераментов, психологического склада, различных тем, видения мира и прочего и прочего; исполняя каждого автора, я должна ощутить его особенности, сжиться, слиться с ними.

Пусть мне, чтецу, не нужен грим, костюм, мизансцены, но всем своим обликом я, как и актер, сливаюсь с образом, образом автора. Он не только в слове, интонации. Пусть я статична. Но он и в моей статике, в каждой клеточке моего существа. В мимике, без которой нет слова, и в руках.

О руках хочется поговорить особо. Их мало просто успокоить и отделить от туловища. Как и в жизненном рассказе, лицо и руки, то есть мимика и жест, — основные спутники слова, средства выражения мысли, а следовательно, и отражение образа говорящего человека. Не зря портретисты всех времен высвечивают на своих полотнах, кроме лица, обязательно руки, направляя на них внимание смотрящего.

Но о руках надо говорить, коснувшись одновременно вопроса о передаче образов персонажей литературного произведения, потому что чтец получает не только мысли и рассуждения самого автора, но и его рассказ о людях, их судьбах и поступках. Никогда нельзя забывать, что рассказывать о них, показывать их чтец обязан от лица автора — от образа рассказчика, в который он перевоплотился.

Вряд ли у слушателей возникнет верное представление о Толстом, если, читая о Наташе Ростовской или Китти, исполни-

тель будет рубить ладонью воздух, как оратор на комсомольском собрании, или, наоборот, читая о людях современной деревни, будет пользоваться изысканными манерами прошлого века. Помню, как, исполняя отрывок из «Войны и мира» — первый бал Наташи, — один молодой чтец произнес: «Толпа сдвинулась и раздвинулась» — и сделал при этом энергичный жест, настолько широкий и энергичный, что вместо воздушных оголенных дам на великосветском балу в воображении возникло нечто вроде современной демонстрации. Кстати замечу, что исполнитель не учел иронического оттенка, с каким Толстой употребил слово «толпа», так как, если и предположить, что на балу и было две сотни гостей, то речь идет не о количестве, а о качестве этого сборища, о характеристике его. Фраза Толстого о толпе относится к появлению на балу царя и говорит об охватившем придворных чувстве раболепия, угодливой восторженности перед царем и о корыстном желании попасться ему на глаза...

Но я вторглась уже в область анализа произведения. Ведь все в искусстве неразрывно спаяно между собой, и отдельные вопросы обособливаешь лишь для лучшего уяснения целого. Так и жест — он не существует сам по себе, он связан с верным пониманием произведения самим исполнителем, верным, четким видением того, о чем пишет автор. Но для того чтобы это видение выразить, жест должен быть подчинен воле исполнителя. А для этого нужна свобода, раскрепощенность тела и тренированность рук, дающая возможность пластикой, характером жеста передать образ автора, то есть стать рассказчиком не только верно чувствующим, но и точно воплощающим стиль автора. То, что умение подчинять свой жест стилю произведения требует немалого тренажа, мне кажется само собой разумеющейся истиной.

Те молодые чтецы, которые игнорируют эту сторону своей работы, вынуждены брать только такой современный материал, который подходит к их индивидуальности и целиком сливается с ней. Как этап работы — это верно и даже хорошо: сделать произведение, которое «ложится» на твою индивидуальность. Но если не тренировать себя, невозможно расширить свой репертуар, невозможно двигаться вперед и расти. А если не двигаться вверх, то быстро скатываешься вниз, и то, что в свое время было прочтено хорошо и обаятельно, без дальнейшей работы над собой и над расширением репертуара омертвевает и станет неинтересным и самому чтецу и слушателям.

Итак, жест — это внешнее выражение внутреннего перевоплощения чтеца в автора. Само понятие перевоплощения неразрывно связано с искусством актера. Каждый персонаж

спектакля имеет своего исполнителя — актера, который перевоплощается в данный образ. В произведении, исполняемом чтецом, обычно также имеется много персонажей. Они живут, движутся, совершают поступки, разговаривают. Но в отличие от актера чтец внутренне перевоплощается только в один-единственный образ — автора, и от его лица уже рассказывает обо всех персонажах и событиях произведения.

Но что значит хорошо, впечатляюще рассказать о персонажах? Это значит, заставить видеть того, о ком говоришь. Я не знаю более надежного способа, чем показ образа. Этому учит и наблюдение над хорошими рассказчиками в жизни. Как щедры они бывают в передаче манеры, повадки, особенностей речи тех, о ком рассказывают. (Про таких рассказчиков обычно говорят: у него актерские данные.) Несомненно, умение схватить характерное в человеке и точными штрихами передать это, заставляя работать воображение собеседников, требует актерского дарования. Хороший рассказчик в жизни интуитивно развивает и свою способность подмечать особенности людей, и умение передать их в рассказе.

Перенесем все сказанное на чтеца-рассказчика: ему должны быть даны от природы эти же актерские качества — умение схватывать свойства людей, встречаемых в жизни, и способность своим телом, мимикой, голосом передать увиденное. Имея дело с литературным произведением, чтец должен на основе своих жизненных впечатлений построить образы, данные писателем. Другими словами, собственные жизненные впечатления чтеца — это как бы строительный материал, из которого он возводит здание по точно указанным чертежам и рисункам автора: размеры здания, его пропорции, внутренняя и внешняя отделка, угол обзора — все, как указано автором, а балки, цемент, глина, мрамор — все его собственное, так сказать, приобретенное на собственные средства из жизни, книг, картин, музыки, — все необходимо и все так или иначе идет в дело.

Если читаешь произведение о своих современниках, то и наблюдения по большей части даны самой жизнью и почти не требуют усилий. Но если обращаешься к литературе, рассказывающей о людях и эпохах, не прошедших перед глазами, то материалы добываются из более глубоких источников. Если же подступаешь к созданиям классической литературы, то сколько понадобится жизненного материала, чтобы их воплотить! Это и запасы собственных жизненных впечатлений, и знания, почерпнутые из книг этого и других авторов, из критической литературы, живописи, кино... и все надо пропустить через собственные раздумья... Такие к л а д о в ы е

жизненных наблюдений, видений равно необходимы и чтецу и актеру.

Актер перевоплощается — чтец рассказывает и показывает. Меньше ли ему надо умения и мастерства? Нисколько. А возможно, и больше.

Для того чтобы выбрать самое важное и характерное, нужен огромный запас, из которого отбираешь. Такой запас знаний, умений, актерских возможностей приобретается постоянной тренировкой, большой серьезной работой, будь то профессиональный чтец, владеющий мастерством актера, или человек, глубоко любящий искусство чтеца и делающий художественное чтение своей второй профессией.

Принципиально новое, что привносится чтецом в передаче образов,— это, повторяю, цель автора, ставшая целью чтеца, открытое отношение к образу, которое обязательно присутствует в любом показе. Я — актриса, сливаюсь с образом действующего лица. Я — рассказчик, всегда где-то рядом с образом персонажа, немного со стороны, между мной и персонажем некое пространство, дающее мне возможность открытых оценок его внешности, характера, поступков, нескрываемого моего — рассказчика — к нему отношения.

Скупость выразительных средств чтеца обусловлена тем, что главное в его искусстве — слово. Все остальное только помогает слову, сопутствует ему. Поэтому, говоря о показе, необходимым для яркого рассказа, я отнюдь не хочу сказать, что как только встречается образ или прямая речь персонажа, сразу же обязательно надо прибегать к показу. Тут нет рецептов и обязательных процентов, и сказать заранее, насколько и когда нужен показ, невозможно. В том-то и состоит творчество, чтобы уловить у автора, когда необходимо показать персонаж, а когда показ отступит на задний план перед рассказом.

Бывает, что пользуешься показом образа совсем не на его прямой речи, а на описательном тексте автора, если он выразительнее и важнее для лепки образа. Бывает и так — замечания автора, сопровождающие прямую речь, несут больше красок изображения образа, чем сама реплика. Так, чтецу нет надобности кричать, к примеру: «Помогите», если есть разъяснение автора: «Закричала она истощным голосом»; последнее важнее и даст больше представления о крике; если ярко донести эту ремарку, то характер и силу крика воссоздаст в воображении сам слушатель.

Особенно важно прислушиваться к замечаниям автора, предваряющим прямую речь персонажей. Часто именно на них падает сюжетная и смысловая нагрузка.

В рассказе Горького «Ванька Мазин» есть такое место: рушатся лесá на строящемся доме (хозяин пожалел лёса и гвоздей и соорудил их на живую нитку). Первым замечает катастрофу плотник дедушка Осип. Идет текст: «Дедушка Осип обернулся назад и, странно подпрыгнув на месте, крикнул: «Бра-атцы»... Те, кто будет пытаться закричать в точности, как кричал дедушка Осип это слово, пойдут по неверному пути. Авторские слова: «Дедушка Осип обернулся и, странно подпрыгнув на месте...» важнее самого крика: «Братцы». Именно они несут событие, его неожиданность и ужас. Поэтому-то я всей силой рассказа и стараюсь на них раскрыть реакцию Осипа, а через нее и случившееся. Тогда слушатели воспримут совершающееся, как катастрофу, и мне не нужно уже кричать «Бра-атцы». Даже если я произнесу это слово тихо, оно будет услышано, как вопль, так как наполнится для сидящих в зале уже раскрытыми мною чувствами персонажа. Я лишь намекну на то, как он крикнул это «Бра-атцы», остальное дорисует воображение слушателей, которому дан толчок предварительно текстом и показом на нем.

Поэтому краски чтеца на прямой речи персонажей могут быть сдержаннее актерских, что, однако, не исключает необходимости ими обладать.

Эмоциональность, умение владеть ею равно необходимы актеру и чтецу. Надо уметь мобилизовать способность к действию, к творчеству. Ведь воспитание актера к тому и направлено, чтобы получить управление своим творческим состоянием. А без него нет творческого акта, без него невозможно пребывание на сцене и эстраде. Все — фантазия, наблюдения, знания превращаются в сплав благодаря творческому состоянию, а без него они лишь мертвый груз. Как актер с азов учится овладевать творческим состоянием, чтобы впоследствии, играя пьесу, перевоплощаться в определенный образ, так и чтец так же с азов должен этому учиться, чтобы впоследствии суметь воплотить литературное произведение. И ничуть не меньшая тренировка нужна для того, чтобы, выйдя на эстраду, передать слушателям страницы романа Толстого, чем сыграть Анну Каренину в инсценировке романа. Чтецу, как и актеру, надо свято помнить, что эмоциональность не приходит извне, что есть ступеньки, по которым следует к ней подниматься, и главное это фантазия, видения, действие.

Видения... я их мельком упоминала, когда говорила о жизненных наблюдениях актера. Познавание окружающего мира и людей — это, как уже говорилось, кладовая видений, из которой фантазия вытаскивает в нужный момент материал для лепки образов. В этой кладовой ничего не пронумеровано,

имное в нее попадает бессознательно, да и вытаскивается тоже, пожалуй, бессознательно. Без такой кладовой нет актера, нет и тещи. Безразлично, для чего я беру из нее — для того чтобы перевоплотиться в образ, стать как бы другим человеком, или рассказать о многих людях, которых описал автор и которые для меня — исполнителя — должны быть совершенно конкретны, живы. Следуя указаниям автора, фантазирую, создаю этого своего живого человека, и тут без запасов моей кладовой не обойдешься.

Возьму для примера одну из своих любимых работ — композицию по роману Л. Толстого «Анна Каренина». В нем две перекрещивающиеся линии: Анны и Вронского, Китти и Левина. Первой линии повезло — эту часть романа и инсценируют и довольно часто читают. Но Левину, несмотря на то что этот образ в какой-то степени автобиографичен и во многом напрямую выражает мысли самого Толстого, меньше повезло и в театре и в художественном чтении. А вместе с тем Левин и Китти — одни из самых сильных и обаятельных образов русской литературы, и сделать эту часть романа достоянием слушателей мне показалось крайне важным и нужным. Для меня же эта работа была полна обаяния и радости. Проникнуть в мысли Толстого, остановиться на каждой подробности текста, сделать ее сначала для себя совершенно объемной, видимой так, как это может быть, только если сам был всему свидетелем, да не просто свидетелем, а еще вооруженным гениальным толстовским всепроникающим глазом! — все это было и трудно и доставляло истинное наслаждение.

Вот Толстой рассказывает, как Китти входит в балльную залу. Вчитываюсь в описание Китти, ее туалета, ее настроения. Толстой говорит о том, как залюбовались Китти те, кто встретил ее на лестнице, и называет Китти «розовой». Наверное, на ней было розовое платье, хотя Толстой об этом не говорит. Какое? Вспоминаю картины разных художников той эпохи, портреты. Хожу по музеям, копаюсь в книгах. Рисую себе ее туалет до мельчайших подробностей, ведь он «стоил Китти больших трудов и соображений». Мысленно «тружусь и соображаю» вместе с ней, располагаю «розетки и кружева», которые упоминает Толстой, и дорисовываю все остальное до малейших подробностей. Кружева, шелк, перчатки и «розовые туфли на высоких выгнутых каблуках» я «поддержала в руках» и мысленно надела на Китти. И бархотку медальона тоже, ту самую, о которой написано: «Бархотка эта была прелесть, и дома, глядя в зеркало на свою шею, Китти чувствовала, что эта бархотка говорила». А потом, «одев» Китти, я мысленно отстранилась и залюбовалась со стороны. Для того

чтобы «одеть» Китти, мне пришлось читать и пересчитывать текст, ведь мое воображение должно работать точно по указаниям автора и достраивать самостоятельно только то, на чем он не настаивал конкретно.

И тут я обратила внимание, что эпитет «розовая» относится не только к цвету платья. Китти розовая вся: лицо — от радостного возбуждения, улыбка — оттого что все розово внутри ее полудетской еще души, от ожидания счастья, оттого что девичий мир ее не столкнулся еще с разочарованием и полон таких же розовых, воздушных и... нереальных надежд, как розов, воздушен и похож на бабочку (об этом Толстой скажет ниже) ее наряд.

Теперь, оглядываясь назад и анализируя процесс создания этой работы, я, пожалуй, могу определить, чем из моей кладовой мне довелось воспользоваться.

Где я видела такое же освещенное беззаботным счастьем лицо? Нежный его овал, ореол легких волос над круглым, детским лбом?.. Такой же ясный лоб был у моей подруги юности, но глаза были другие, глаза не Китти, слишком серьезные и грустные. Глаза мне запомнились у другой, случайно встреченной весной женщины. Она шла по бульвару, о чем-то думала, наверно светлом, и улыбалась, у нее были такие же счастливые, ждущие, какие-то летящие глаза. И вот в моих напряженных думках о Китти бессознательно всплыли эти глаза, настолько бессознательно, что сейчас я их не сразу могу подчинить «ума холодным наблюдениям».

Этот постоянный труд, вечный поиск, непрерывная работа фантазии входят как необходимое, животворное условие в профессию чтеца.

«Холодную мраморность» оголенных плеч Китти я испытала сама. Это было в одной из ролей; помню, я надела сильно вырезанное платье героини, шла на сцену к выходу и ощущала эту «холодную мраморность», только не назвала ее так. Теперь же, когда это сделал за меня Толстой, я вынула из своей кладовой и это воспоминание. И внутреннее состояние Китти я тоже и переживала и наблюдала на других...— так что я все знаю о Китти и могу со всей достоверностью рассказать о ней.

Я знаю даже больше, чем знает она сама. Ведь она не ждет горя, а мы с Толстым знаем, что это последние ее безоблачные минуты, поэтому любим ее не просто, но предвидя удар, крушение.

Если бы я играла Китти, я не мысленно, а на самом деле надевала бы ее наряд, ощущала бы «холодную мраморность» декольте и ничего, ничего, кроме радости, не испытывая, вы-

ходила бы на сцену, изображающую большую залу. Ведь я, актриса, будто бы совсем не знала, что через несколько минут на Китти обрушится первое в жизни разочарование. Я мобилизовала бы свою актерскую технику, чтобы быть Китти. Читая роман с эстрады, я мобилизую свою фантазию, чтобы ощутить, мысленно представить Китти, а мою актерскую технику — чтобы рассказать о ней и заставить слушателей увидеть ее.

Я не заставляю слушателей любоваться Китти, если меня самое не будет волновать ее очарование и ее судьба, а волнение это, как я уже говорила, приходит благодаря умению управлять своими эмоциями. Выразительные актерские средства помогут мне дополнить то, что несет слово, интонация. Я буду пользоваться ими скупно — может быть, чуть-чуть наемкну жестом на это ощущение «холодной мраморности», или передам облик Китти в посадке головы, или покажу, как она мельком взглянула в зеркало и порадовалась бархотке на тонкой шее. Но я постараюсь, чтобы эти штрихи не повторяли того, что и так ясно из текста, не дублировали слово, а дополняли его, умножали и углубляли его значение.

Внешняя выразительность и в первую очередь жест не должны быть иллюстрацией к слову. За примерами ходить недалеко, проследим только за Китти дальше, когда она уже вошла в залу и ее пригласил на вальс первый кавалер, «знаменитый дирижер балов, церемониймейстер, женатый, красивый и статный мужчина Егорюшка Корсунский»... «— Как хорошо, что вы приехали вовремя, — сказал он ей, обнимая ее талию...» Мне, исполнительнице, совершенно не надо показывать, как он обнял ее за талию, начиная танец; это представят слушатели из самих слов, а к характеристике персонажа данный жест никакого отношения не имеет. Но ниже мне приходится показать Корсунского, и вот почему. Первое удивление, первая тревога Китти! «Она ждала, что он (Вронский. — Н. Е.) пригласит ее на вальс, но он не пригласил, и она удивленно взглянула на него. Он покраснел и поспешно пригласил. вальсировать, но только что обнял ее тонкую талию и сделал первый шаг, как вдруг музыка остановилась... — Pardon, pardon! Вальс, вальс! — закричал с другой стороны зала Корсунский...» Нарочито веселый тон его приказа резко контрастирует с состоянием Китти. Подчеркнуть этот контраст поможет мне показ жеста, с которым Корсунский, этот распорядитель веселья, произнес свои слова, чтобы двинуть машину бала в нужном направлении. Тем самым усиливается атмосфера праздника, приходящая во все большее противоречие со свершившимся несчастьем Китти.

Мой показ в данном случае не иллюстрирует жест Корсунского, а усиливает то, что звучит в его восклицании, подчеркивает его содержание и настроение.

Теперь я попытаюсь рассказать, с чего начинается моя работа над произведением.

Беря произведение, разбирая его детали, образы, описания автора, я не просто разбираю его, а стараюсь понять, о чем же главном хотел сказать автор, какова его главная мысль, главная цель — идея произведения. Ведь исполняя его, я должна добиться того, чтобы слушатели поняли, восприняли эту мысль, чтобы, уйдя с концерта и обдумывая услышанное, они пришли к тому выводу, какой нужен был автору. Я ищу для себя ту главную задачу, стремясь к которой я смогу открыть слушателям идею произведения. И вокруг этой задачи, как вокруг магнитного стержня, располагается все: обрисовка образов, отношение к ним, окраска деталей, цель каждого куска, каждого эпизода. Поняв свою главную цель рассказчика и вооружившись ею, я опять и опять возвращаюсь к тексту и проверяю все в нем с этих позиций, я ищу вновь и вновь подтверждения того, что мое понимание идеи произведения верно.

Конечно, я несколько упростила и схематизировала процесс нахождения сверхзадачи и сквозного действия. Все это сложнее и не всегда идет так последовательно, как я для ясности изложила. Иногда одна деталь переворачивает первоначальное представление об образе, а новое решение образа может заставить по-новому определить и главную цель рассказчика. Нечто подобное произошло с программой, над которой я сейчас работаю, — с рассказом И. Грековой «Дамский мастер».

Сначала мне было жаль героиню, и я предположила, что в основе рассказа лежит неустроенная и несчастливая судьба умной, интересной стареющей женщины. Мне казались очень важными такие детали, как одна завалявшаяся в пустом холодильнике редиска или нелепый, случайный абажур в необжитой комнате. Но, вчитываясь, я поняла — все это для героини неважно. Ей безразлично, какой висит абажур, а отсутствие еды вызывает лишь мимолетную досаду. И для нее и для ее взрослых сыновей (о них в рассказе сказано мельком, но достаточно выразительно для понимания ее образа, ее взаимоотношений с ними) важно и интересно в жизни совсем другое — наука и люди. Члены этой семьи заполнены духовно до краев, любят мир по-настоящему, и у них есть главная большая цель в жизни, большое дело, которое стоит во главе угла и дает право и возможность рассматривать жизнь с интересом и умным юмором, распространяющимся и на собствен-

ную персону. Не было бы такого отношения к жизни, не было бы и рассказа о «дамском мастере» — молодом человеке наших дней, в которого с таким интересом всматривается автор-рассказчик (произведение написано от первого лица), вскрывая в нем те черты, над которыми нам, читателям, стоит задуматься. Разбирая произведение, стараясь осознать все его детали, найти их общий стержень, я поняла, что самое главное действующее лицо рассказа не «дамский мастер», а именно рассказчица-автор. Ее цель — заставить нас вместе с собой подумать о том хорошем и плохом (автор не спешит навязывать оценки), что присуще не только молодому парикмахеру, но многим молодым людям послевоенной формации.

Описанная на примере «Дамского мастера» часть работы над произведением приходится в основном на первый период, который в театре называется «застольным». Читаешь и перечитываешь произведение, думаешь, опять возвращаешься к тексту, чтобы проверить правильность своих выводов. Одновременно идет процесс накоплений видений. Видения появляются сразу, при первом знакомстве с произведением (иначе не было бы литературы — каждый, даже самый поверхностный читатель хоть как-то да видит то, о чем рассказывает автор). Но это далеко не те видения, которые нужны мне — теще. Мои видения должны, во-первых, наиболее точно соответствовать авторским, во-вторых, быть очень конкретными, жизненными, как мне уже приходилось говорить об этом выше. Анализ произведения — это одновременно уточнение и накапливание видений, но никогда нельзя определить момент, где процесс наживания видений оканчивается. Он продолжается и после застольного периода, и на каждой репетиции, и тогда, когда состоялась премьера, и даже тогда, когда произведение много раз исполнялось. Всегда открываешь что-то новое, углубляешь и уточняешь. Но это касается, конечно, деталей. Целое же определяется обязательно в период анализа, и без рождения этого целого нельзя приступить к репетициям.

Под целым я подразумеваю сверхзадачу, свою главную цель рассказчика. Хочу подчеркнуть, что определение ее не есть умозрительные выкладки, а глубокое понимание и ощущение главного в произведении не как чего-то находящегося рядом с тобой, а как твоего неперменного органического и глубочайшего желания, стремления, наполненного глубокой личной заинтересованностью. Умение сделать сверхзадачу, задачи кусков и видения своими, то есть эмоционально тобой воспринятыми, также определяется актерскими возможностями.

Подобно тому как в театре актер вслух репетирует со

своими партнерами, и я репетирую вслух литературное произведение. Это совершенно необходимо, и нет надобности бояться, что текст «заболтается». Если, исходя из своей главной цели — сверхзадачи, все время ставить себе новые задачи и стремиться к их выполнению, текст никогда не «заболтывается». Если не репетировать вслух, все, постигнутое тобой у автора, не найдет выражения в исполнении. Станиславский сказал, что в искусстве знать — значить уметь, а умение без проб, без репетиций не приходит. Обычно во время анализа текста происходит разбивка его на куски. Чаше всего в большом произведении это бывают авторские главы. Один за другим я и отрабатываю эти куски в репетиции. Если схематизировать эту сложную работу (на самом деле она не столь прямолинейна и разложена по полочкам, как я об этом для ясности вынуждена говорить), то в начале репетиций намечается сюжетная линия событий. В дальнейшем я стараюсь ее еще более четко выстроить. В последующем этот стержень обрастает красками, без которых образы героев будут недостаточно живыми, объемными. Мои видения должны наполнить их горячей кровью. Я добиваюсь того, чтобы мое отношение рассказчика все более настойчиво проступало в моих видениях. Это бесконечный процесс, и ему нет предела. Если я отношусь к искусству серьезно, то каждый концерт — это продолжение той же работы, это стремление еще полнее, еще глубже раскрыть то, что заложено в произведении.

В театре у меня были партнеры, с которыми я налаживала общение на репетициях. Но бывало, что я работала дома одна над своей ролью. Тогда я воображала своих партнеров и общалась с ними так, как будто они были предо мной в действительности.

У чтеца его партнер — слушатели. Начиная репетировать, я никогда не произношу текст «для себя», не подыскиваю интонации и тем более не повторяю фразу на разные лады. (Вот так и «заболтывается» текст!) Я обязательно представляю себе слушателя. Для комнаты достаточно представить одного такого молчаливого собеседника. То, что я поняла в произведении, то, что увидела, свое отношение, свои эмоции — все я несу ему. Моя репетиция построена на том, чтобы заставить этого воображаемого слушателя понять и увидеть то, что я рассказываю. Я ищу все более верные, выразительные способы заставить его как можно ярче увидеть, как можно яснее понять. Одновременно я наращиваю в себе все более активное, не боюсь употребить слово — страстное желание, чтобы он понял то, что я ему говорю. Знаменательно: чем активнее мое устремление к уму и сердцу, к воображению этого молчали-

вого моего партнера, тем более точными, яркими и выразительными становятся исполнительские краски. Но я всегда помню — краски никогда не должны стать самоцелью, я всегда стараюсь держать внутри целостное ощущение произведения, его атмосферу, стремлюсь к главному — выполнению моей сверхзадачи. Главной задачи никогда не надо упускать во время репетиций, иначе все развалится на составные, не связанные друг с другом части, будут краски ради красок, вылезет второстепенное в ущерб основному.

Те места произведения, которые натолкнули меня на определенное решение, которые, что называется, «открыли мне глаза» на ту или иную черту характера персонажей или особенно помогли определить сверхзадачу, должны быть так же ясно раскрыты слушателям, чтобы и для них они имели ту же решающую роль. Ведь если мне они послужили ступеньками, зацепками, если меня заставили вдуматься и понять, то и для слушателей они имеют такое же важное значение, и я — исполнитель — должна слушателям помочь не пропустить эти куски, мысли, детали. Я сказала о кусках особенно важных, но это не значит, что лишь они имеют значение. Ничего не может быть ни в произведении, ни в его анализе, ни в его исполнении взятого обособленно, я уже много раз повторяла, что это сплав, а не кубики, которые можно расположить, потом разъять и опять сложить произвольно. Но все же «зерна», или, как я мысленно называю, «ступеньки» существуют сначала для меня во время работы над произведением, а затем я должна провести по ним и слушателей.

В репетициях отрабатывается и еще одна необходимая черта, присущая рассказчику и прямо вытекающая из актерского мастерства. Я имею в виду перевоплощение в рассказчика в смысле разговорной речи. Оно вытекает из суммы всего того, о чем говорилось выше. Речь рассказчика тогда будет живой, правдивой и убедительной, когда слова рождаются от мысли, возникающей в сознании исполнителя, от видений, которые всплывают в его мозгу, от твоего, рассказчика, отношения, которое окрашивает видения. Произведение будет готово к первому исполнению, когда авторский текст станет для тебя естественным и необходимым выражением мыслей и видений, ставших твоими собственными. Никогда нельзя забывать, что им, слушателям, интересно следить не только за словами, но и за тем, как они рождаются в тебе, исполнителе. И чем органичнее и активнее они текут в тебе, тем пристальнее приковываешь ты внимание слушателей. Если в тебе авторские мысли и видения возникают как твои собственные, и ты стремишься их раскрыть слушателям, то и речь твоя

станет правдивой, а потому и разговорной. Более того, возникнут те естественные паузы, которые характерны для речи жизненной и которых в чтении так бояться неопытные исполнители. Если в паузе нет мысли — это провал, это испуг чтеца и зала. Но если в паузе доживается одна мысль, кончает свое течение в мозгу исполнителя (а слушатели это ощущают, ибо они втянуты в ее ход), а затем возникает новая мысль (слушатели и это понимают, и в этом участвуют и ждут ее), то такая пауза может быть очень большой и не только не будет провалом, а, наоборот, усилит напряженность рассказа.

Замечу, кстати, что «кладовая» образов должна содержать и запасы впечатлений о том, как говорят, как рассказывают в жизни люди. Эти запасы будут верным критерием при проверке правды собственного исполнения и жизненности, разговорности вашей речи. Воплощая разговорную речь, следует, как я уже говорила, искать особенности ее в окружающих людях и их речи, в рассказах, следить за собой и другими и постараться переносить свои наблюдения в исполнение — этим актерским качеством необходимо владеть и чтецу.

О связи актерского искусства с искусством художественного чтения можно говорить очень много. Я же стремилась на отдельных примерах доказать необходимость владения актерской техникой для тех, кто решил посвятить себя художественному чтению. Пусть трудности, с этим связанные, не отпугнут начинающих чтецов — истинная любовь к искусству сделает такой труд и плодотворным и радостным. Мне бы не хотелось, чтобы к искусству чтеца, которое я люблю и считаю одним из самых глубоких, относились как к легкой забаве: выучил наизусть, вышел, прочел — что трудного?! Нет, трудного много, но много и радостного, если эти трудности преодолеваешь!

Литературная запись
Г. А. Щербаковой

О ЧТЕЦАХ

(Воспоминания)

В. И. КАЧАЛОВ
1875—1948



Не знаю, придет ли время, когда облик Василия Ивановича станет для меня воспоминанием.

О. Л. Книппер-Чехова

Качалов — это целая эпоха в истории искусства, его символ, его тайна, его праздник. Стремительный восход его солнечной славы на протяжении полувека не был затенен ни одним облачком, не был закрыт ни одной тучей. «Откуда взялся он? Где отыскиали этот клад?» — спрашивали друг друга очарованные зрители, впервые увидев Качалова в 1900 году в Московском Художественном театре. После исполнения им роли Барона в «На дне» Горький в каком-то смятении чувств сказал: «Ничего подобного я не писал. Но это гораздо больше, чем я писал. Я об этом и не мечтал». «Увидеть и услышать в непосредственной близости великого Качалова — громадное счастье для современников!» — заметил когда-то знаменитый немецкий актер Александр Моисси.

Не утрачивая своего обаяния, живой образ Василия Ивановича переходит от одного поколения к другому, навсегда запечатленный в живописи, в исследованиях, в мемуарах, в письмах, в магнитофонных и граммофонных записях. Память о Качалове сильнее времени, и мои несколько слов о нем вряд

ли смогут что-либо прибавить к его богатейшей творческой биографии. Но, говоря о художественном чтении, невозможно не вспомнить о Качалове, как невозможно, слушая оперу, не вспомнить о Шаляпине.

Отвечая на запросы века, Качалов без рампы и софитов, без грима и котурнов, объединив элементы сцены и эстрады, завершил создание нового, близкого к идеалу, искусства художественного слова. Его репертуар был необъятен, его исполнительское искусство неповторимо, читал ли он тючевские строки:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора...

или Маяковского:

Мой стих
 трудом
 громаду лет прорвет
и явится
 весомо,
 грубо,
 зримо,
как в наши дни
 вошел водопровод,
сработанный
 еще рабами Рима.

Сочетание в одном художнике двух призваний является ценнейшим даром природы, в сочетании актера и чтеца рождается настоящий театр чтеца, куда приходит один талантливый актер и только красками слова, жеста и мимики творит чудеса, перенося слушателя в пленительный мир художественного вымысла. Слово становится тогда чувствительным инструментом для передачи самых тончайших оттенков мысли и чувства, выражают ли они грусть или душевную муку, радость или отчаяние, страсть или равнодушие, ведется ли рассказ от автора, рассказчика или от первого лица. Качалов знал, через какой оттенок интонации своего голоса захватить внимание людей, довести до них и самый задушевный тон сердца, и «неуловимый сдвиг» пульса, и тончайшие черты, и яркие повадки внешнего облика человека.

Мое личное знакомство с Василием Ивановичем Качаловым относится к августу 1941 года, когда он вместе с группой маститых деятелей искусства уезжал на Северный Кавказ.

Спустя некоторое время я выехал в Нальчик навестить свою семью, не помышляя о том, что на суровом фоне войны протечет еще один год моей жизни в работе с артистами и музыкантами старшего поколения. Но на другой день по приезде

я получил приказ Комитета по делам искусств Кабардино-Балкарской АССР об оставлении меня в Нальчике в качестве руководителя концертной деятельностью московских артистов.

А в ноябре 1941 года, когда враг рвался к Кавказу, московская группа срочно была отправлена в Тбилиси. Здесь, как и в Нальчике, но еще шире, развернулась театральная и концертная работа москвичей. Выступали в частях Красной Армии, в госпиталях, в рабочих клубах, выезжали в Баку и Ереван, устраивали открытые концерты.

Два вечера Качалова состоялись 7 и 29 января 1942 года. В программе первого концерта — произведения Шекспира и Пушкина; в программе второго: Достоевский, Есенин, Блок, Маяковский.



Часто общаясь с Василием Ивановичем и как слушатель и как организатор его вечеров художественного слова, я никогда не мог отдать предпочтение тому или другому поэту в его всегда незабываемом исполнении. Он восторгался творчеством Владимира Маяковского, заражая своим восторгом даже ту часть публики, которая хранила к великому поэту холодное равнодушие. По-качаловски он читал отрывки из пьес Пушкина, А. К. Толстого, Горького, Андреева, вносил изменения

в переводы Шекспира (приближая их к пониманию современного слушателя), читал «Тройку» из «Мертвых душ», летящую как птица. Исполняя «Кошмар Ивана Карамазова», Качалов впервые транспонировал его в совершенно другую смысловую тональность, отвергая мистическую философию смирения и реакционность «карамазовщины», утверждая протест против насилия.

Но с особенной, трудно поддающейся определению нежной искренностью он относился к поэзии Блока. В поэме «Двенадцать» он воспевал пафос освободительной борьбы народа, оставаясь верным призыву самого Блока: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».

...Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Качалов был положительно влюблен в Блока, горячо и «безмерно».

Он часто читал Есенина, восхищался его песнями о Родине, любил Есенина за его задушевную интимность, так трепетно волновавшую человеческое сердце.

Он читал Багрицкого, читал стихи молодых поэтов В. Гусева и Н. Дементьева, увлекался К. Симоновым, М. Светловым, Н. Тихоновым.

Любви поднимем кубок пенный
За счастье всей страны родной,
За всю красу земель бесценных,
За счастье бури боевой.

(Н. Тихонов)

И где бы ни выступал Василий Иванович, везде его появление, как молния, освещало и зажигало весь зал, вызывая в слушателе то пьянящее чувство восхищения, которое, по словам замечательного французского скульптора Родена, является крепким вином для благородных умов. Какие бы исполины искусства ни выступали с ним рядом, он всегда, как Эверест, возвышался над всеми. Качалов жил в искусстве и никогда не расставался с поэзией.

Трудно найти слова, чтобы рассказать о выступлении Качалова в «Эгмонте» в тбилисском оперном театре.

Еще задолго до начала концерта по проспекту Руставели шли счастливые обладатели билетов на вечер Качалова. А у здания оперы лавина зрителей, оставшихся без билетов, осаждала театр со всех сторон. Входные заграждения брались штурмом. Но вот раздался третий звонок, и расхившиеся страсти начали понемногу успокаиваться.

Симфоническим оркестром дирижировал А. В. Гаук, девушку из народа — возлюбленную Эгмонта — Клерхен — исполняла артистка Большого театра Союза ССР Татьяна Талахадзе, обладательница прекрасного голоса.

Трагедия «Эгмонт» была написана молодым Гете, когда его радикальные взгляды не совсем погасли. Но музыка Бетховена от первой ноты до последней была насыщена огненным революционным пафосом. Качалов сам перерабатывал текст перевода, вкладывая в него всю силу любви к народу, всю неиссякаемую веру в его победу.

История повторяется. Оттого-то Качалов — Эгмонт ударами ненависти обрушивался на врага, потрясая советского слушателя страстными призывами к борьбе за свободу Нидерландов, к защите отечества, к сопротивлению против испанских захватчиков.

Никогда не померкнет в памяти современников этот вечер великого трио — в составе Качалова, Бетховена и Гете.

Тысячи людей после концерта сплошь запрудили театраль-

ную площадь. До поздней ночи, когда уже за горой Давид, казавшейся черной, небо светлело, возле театра еще слышны были охрипшие голоса, продолжавшие славить величайшего художника.

«О большом человеке нельзя вспоминать, как о личном знакомом. Главное, лучшее, важнейшее в его деятельности, и никакие бытовые черты, никакие эпизоды его частной жизни не объяснят нам, как достиг он в своем искусстве той высоты, которая и сделала его предметом многочисленных воспоминаний» (*Маршак*).

Сколько людей Качалов приобщил к светлому, возвышенному, вечному искусству, сколько сердец и умов он обнял своим неповторимым обаянием, сколько душ он «выпрямил» своим талантом, открыв перед ними путь в «новый свет», наполняя их верой в человека светлого будущего, в человека земного шара.

Мое перо отказывается писать о Качалове, как об умершем. Живой он смотрит на меня с монументального портрета выдающегося художника Павла Корина, который создал его не по памяти, а у себя в мастерской, когда Качалов читал Шекспира, Маяковского, Пушкина, Блока...

Вдоль прохладной дороги, меж лилий
Однозвучно запели ручьи,
Сладкой песнью меня оглушили,
Взяли душу мою соловьи...

СТУДИЯ МАСТЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА

Моя встреча с чтецами произошла в конце 1935 года на квартире у Натана Михайловича Эфроса. Среди собравшихся, кроме хозяина, были Антон Шварц, Сурен Кочарян, Петр Ярославцев, Эммануил Каминка, Семен Акивис, Александр Ардов, ленинградская артистка Плансон, А. Слободской... Пришли поговорить о самом неотложном, глубоко волновавшем влюбленных в искусство художественного слова, поговорить по душам, поднять, если нужно, «оружие», чтобы найти выход из организационного, а в результате — и творческого тупика, в котором пребывало в те годы это искусство.

Перед началом Натан Эфрос прочел несколько строк Маяковского, прозвучавших, как эпитафия.

Пусть тот,
Кто советам не знает цену,
Со мною станет
От радости пьяным!

Где можно
Еще
Читать во дворце,
Что? Стихи!
Кому! — Крестьянам.

Запомнилось интересное выступление Антона Шварца. — Как и в камерной музыке, — начал он, — так и в художественном чтении, то есть как раз в тех областях серьезной исполнительской культуры, где для прогресса нужны значительные организационные усилия, судьба жанра зависит от посредников, которые оказались у руля концертной машины и о которых Владимир Маяковский писал, что у «этих посредников вкусы очень средненькие».

Невзирая на то, что все кругом изменяется, обновляется, молодеет, — говорил Антон Шварц, — в области организации творческой работы артистов художественного слова не намечается никаких перемен к лучшему. Надо доказывать простую истину, что каждый молодой артист — это будущее нашего исполнительского искусства, что именно он, как никто другой, нуждается в своем росте, в новой организации воспитания и практического оформления его творческой работы. Необходимо срочно ликвидировать неустроенность большой группы чтецов, отстоять для них достойное место в советской концертной организации.

В 1933 году, — взволнованно продолжал Шварц, — была созвана 1-я Всесоюзная конференция концертных исполнителей, на которую со всех концов нашего государства съехались работники всех видов искусства. Три дня не умолкали ораторы, три дня на все лады громили допотопные методы, механически перенесенные на советскую концертную почву, три дня докладывали, бия себя в грудь, о творческой этике, об идейности исполнения, о новом стиле, о скромности и простоте как об основных качествах советского артиста.

Помню обвинительные речи исполнителей против представителей концертного руководства, шедших на поводу у «почтеннейшей публики» и договорившихся между собой «не пущать» на эстраду «скучное» искусство художественного чтения.

Но время «бури и натиска» продолжалось недолго. Как мимолетное видение растаяла в вихре времени конференция исполнителей, не оставив после себя ни следа, ни памяти. Не произошло никаких изменений в столичной московской филармонии. А на далекой периферии, как и в прошлые времена, разъезжают гастрольные тарантасы, с тем же возницей на козлах и по той же накатанной дорожке, по которой соверша-

ли свои турне «рыцари» халтуры, — с огорчением закончил Шварц.

— Когда выходишь на эстраду, — заметила Плансон, — каждый раз администратор обязательно кричит вслед из-за кулис: «Читайте только смешное и как можно короче».

— Порой нас заставляют прокричать текст художественного произведения, — сообщил Каминка, — под звон бокалов на банкете, в учреждении, или обслуживать цех под грохот машин.

Так же горячо, взволнованно говорили и другие мастера художественного слова.

Чтобы поднять дух, в заключение начали цитировать Маяковского: «Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию». Читали Сельвинского.

Звучащее слово это не кружево,
Не перлы, где переливы льются,
Звучащее слово — это оружие
На карауле у революции.

Таковы клочки воспоминаний из ненаписанной летописи искусства художественного слова, относящиеся к 1935 году, когда в отношениях между эстрадой и музыкой определялись чрезвычайно решительные сдвиги. Раньше ГОМЭЦ (Государственное объединение музыки, эстрады, цирка) объединял исполнителей всех жанров. Теперь эстрада передавалась в ведение вновь образованного объединения Госэстрады.

Мастера художественного слова, не встречая большой радости в Госэстраде и не вызывая большой печали в филармонических кругах, были приписаны все же к эстраде. Оставаясь убежденным противником соединения в одно целое несоединимых искусств, я выдвинул перед новым руководством эстрады идею организации в ее системе самоуправляемой «камерной эстрады».

Мое предложение принято!

Между эстрадой и «камерной эстрадой» устанавливается таким образом перегородка, препятствующая смешению стилей, в процессе которого может происходить опасная исполнительская диффузия.

С образованием самоуправляемой «камерной эстрады» чтецы обрели собственный творческий центр. Впервые в жизни художественного устного слова была открыта специальная «эстрада» молодых, талантливых артистов художественного чтения.

Оформленный в строгом, классическом стиле концертный зал Дома культуры Советской Армии и по размеру и по своим акустическим данным был словно создан для устройства в нем литературных вечеров. Все в нем было красиво и уютно. И строгие линии пилястр, и две кариатиды в нише над колоннами, как бы замыкающие небольшую эстраду, и белые гофрированные занавесы на высоких окнах, и свет, скрытый за карнизами, и наконец, светящаяся, как бронзовое кружево, люстра в центре зала.

Литературные концерты сразу же привлекли к себе внимание широких слушателей. Аудитория росла и ширилась не по дням, а по часам. Произошло чудо: жанр художественного слова, в гибели которого многие были так твердо убеждены, победил, когда исполнитель и слушатель встретились наконец в концертном зале, лицом к лицу. Места закупались на 5—10 вечеров сразу. Литературные концерты обрели свою публику. Закипела большая, интересная, увлекательная работа, в которой были кровно заинтересованы и исполнители и слушатели. Ярko звучали с эстрады лучшие образцы советской поэзии и прозы.

В Студии мастеров художественного слова, в этой творческой лаборатории, артисты и режиссеры работали над поэтическими произведениями, над исследованием глубоких основ декламации, которые поднимают разговорное слово до высоты художественной речи. Здесь же, в атмосфере, наполненной пафосом творческих исканий, где скрещивались рапиры различных индивидуальностей, рождался и формировался стиль нового искусства, отражающий дух эпохи в исключительно многоцветной и своеобразной манере выражения.

За короткое время своего существования с 24 ноября 1935 года по 29 февраля 1936 года студия объявила в Москве 22 литературных концерта. Сейчас передо мною лежит на столе красный плакат, и я читаю в этой сохранившейся реликвии не только имена постоянных артистов студии, но и имена выдающихся артистов театра, которые были приглашены руководством студии для участия в концертах. Среди них Игорь Ильинский, Д. Н. Орлов, С. М. Михоэлс, Е. И. Тиме, И. Н. Берсенев, К. Н. Еланская, В. Л. Ершов, А. О. Степанова, Р. Н. Симонов, А. И. Грибов, С. В. Гиацинтова, М. И. Бабанова, Н. В. Михаловская.

В борьбе за высокое искусство, за чистоту мастерства художественного слова студия организовала периодические конкурсы молодых чтецов. В состав нашей студии вошли по конкурсу Н. Бендер, Плансон, А. Ардов, С. Акивис и другие молодые исполнители.

В связи с приближающимся столетием со дня смерти Пушкина студия приступила к организации конкурса на лучшее исполнение его произведений. В состав жюри вошли известные пушкинисты: Бонди, Томашевский, Цивловский, Благой.

Так в жизни Студии мастеров художественного слова наступили безмятежные дни, слишком безмятежные, чтобы быть продолжительными. Блестящий успех литературных концертов внушал, как это ни странно, опасения за их дальнейшую судьбу.

Сменилось руководство в объединении Госэстрады... и новый руководитель одним ударом развалил студию. Он-де не против художественного чтения, он только за слияние жанров в одном сборном концерте, «числом поболее, ценою подешевле».

На артистов студии этот варварский приказ произвел гнетущее впечатление. В интересах достоверности я приведу письмо Антона Шварца, полученное мною из Ленинграда через несколько дней после ликвидации студии.

Глубокоуважаемый Павел Павлович.

Я с величайшим огорчением узнал, что организованная нами «Студия мастеров художественного слова» расформирована.

Считаю, что мы, чтецы, должны всячески протестовать перед лицом советской общественности и перед Наркомпросом против этого бессмысленного и вредного бюрократического акта. Я рассматриваю его, как явление антикультурное и объективно реакционное.

Мне совершенно ясна ситуация текущего момента на эстраде. Делается новая попытка растворить серьезную культурную, эстрадную работу в волнах старой эстрадной пошлости, пивных традиций и безвкусного хохмачества, окрашивающегося еще в цвета «рр-революционного» приспособленчества.

Нас нельзя упразднить и отстранить от работы. Этого не допустит ни партия, ни советский зритель. Но нас можно поставить в такие условия работы, при которых сверкающая всеми цветами радуги пошлятина, апеллирующая к утробным инстинктам аудитории, будет иметь ослепительный успех...

Это достигается с помощью организационных мероприятий, сливающих в единое целое все жанры на эстраде. А там дальше пусть Пушкин и Маяковский состязаются с куплетным дрыгоножеством.

Никому никогда не приходило в голову в наше время слить серьезный драматический театр с мюзик-холлом, но считается совершенно нормальным, чтобы дело литературных концертов находилось в тех же самых руках, что и частушечники-куплетисты «сатирики» (бедный Салтыков-Щедрин!).

Я понимаю натиск старой эстрады на представителей художественного слова. С их стороны — это элементарная борьба за улывающий спрос. Но я совершенно не понимаю вредной, антикультурной и оппортунистической позиции управления Госэстрадой, идущей навстречу их требованиям.

Я верю, что Наркомпрос пересмотрит создавшееся положение и создаст для молодого, бурно растущего жанра художественного слова, делающего в нашей стране большое культурное дело, условия нормального развития.

Примите уверение в моем глубоком к Вам уважении.

23/1—36 г.

А. И. Шварц

В наши дни этот кусочек истории из жизни нового жанра, быть может, утрачивает свою остроту, но не сказать о нем нельзя, как нельзя начать писать книгу по любому вопросу со второй главы.

«Нельзя историю закрыть ладонью».

Теперь мне хочется немного рассказать о талантливых артистах — чтецах, которые составили первое пополнение Студии мастеров художественного слова.

Объем книги не позволяет мне рассказать о ряде интересных чтецов и прошлого и настоящего. В своих зарисовках я уделяю главное внимание тем программам, которые лично слышал, тем исполнительским чертам, которые более всего ценю и люблю.

СЕРГЕЙ БАЛАШОВ

С Сергеем Михайловичем Балашовым я встретился в первый раз в конце 1935 года, когда только намечалась организация Студии мастеров художественного слова. Прошло много лет, а я до сих пор без удовольствия не могу вспомнить его литературные композиции «Турксиб» и «ЧТЗ».

В биографии почти каждого большого художника есть творческие удачи, которые обгоняют и его юность и зрелость, а иногда и старость. Исполнение Балашовым «Турксиба» и «ЧТЗ» было ново, оригинально и талантливо.

Детство и юность Сергей Балашов провел на Урале, в тесном общении с массами рабочих, живя их настроениями, их идеалами, прислушиваясь к оркестровке заводов, пристально всматриваясь в социалистическую стройку, в календарь трудовых славных побед. Повышенная впечатлительность Балашова дала ему возможность создать средствами своего искусства как бы большие революционные поэмы, наполнив их воздухом строящихся гигантов, украсив их фольклором, введя в некоторые куски своих монтажей музыкальные мотивы народов Средней Азии.

«Я внимательно,— говорит Балашов,— страницу за стра-

ницей перечитал и прочитал комплекты «Челябинского рабочего», многотиражки «Наш трактор» и пачки ударных листовок-«молний», которые немало помогли в борьбе за темпы и качество стройки. Я изучил жизнь завода, историю и характер каждого цеха... познакомился и переговорил с сотнями ударников — строителей завода». Это был редкий материал для изучения, выхваченный пытливым артистом из окружающей его жизни.

В работе над композицией «Турксиб» Балашов со свойственным его темпераменту жаром черпает материал из самых различных источников. Он неустанно разъезжал то на лесозаготовки, то на посевные, то на производственные объекты, всюду проводя беседы с рабочими, инженерами, крестьянами. Так постепенно, шаг за шагом, подлинные документы растягивали портфель артиста, так неуклонно рождалась захватывающая баллада о «Турксибе».



И вот после тщательных поисков, в итоге громадной затраты сил на шлифовку и ретушь композиции мы увидели у рампы Сергея Михайловича. Его худая, высокая, чуть сутулая фигура

была облачена в простой серый костюм, без «бабочки», без белого жилета, без фрачных реверов и лаковых лодочек. Ни тени внешней парадности, ни намек на щегольской, концертный шик. Балашов обращался к зрительному залу с правдивым рассказом о той далекой пустыне, где десятки лет поработавшие народы владели жалкое существование полудикарей. А теперь по освобожденной от гнета баев земле, преодолевая сыпучие пески, зной, отроги, ветры, смерчи, вой волков, идут новые люди, ложатся в ряд стальные рельсы, светящиеся на солнце, как серебряные колени...

И с каждой новой минутой напряжение зала стремительно росло, достигая кульминации в тот момент, когда Балашов приводил слушателя к станции Айна-Булак, где должны сойтись пути северного и южного участков. Увлекаясь и увлекая слушателя, Сергей Михайлович с торжествующей страстью объявлял наконец, что уже близко, совсем близко гудят рельсы, поют паровозы, возвещая о приближении первых поездов, несущихся по завоеванным просторам Туркестана.

Незадолго до войны Балашов читает, воспевая труд советского человека, произведение А. Малышкина «Люди из захолустья», работает над поэмой Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

В годы войны Сергей Михайлович, как, впрочем, и другие советские чтецы, принимает живое участие во фронтовой работе, выступая перед бойцами Советской Армии. Он читает им Пушкина, Лермонтова, Салтыкова-Щедрина, Языкова, Рылеева, Горького, Твардовского, Симонова...

Темпераментно звучал его голос, когда Балашов патетически читал статью Алексея Толстого «Кровь народа»: «Россия широка, и размах ее жизни широк. Зажигая древнюю Москву, чтобы один пепел достался наполеоновской двенадцатитысячной армии, русские спасли свою святыню — отечество: сохранен будет корень — высохнут слезы, заживут раны, и миллионы золотых рук — камень за камнем — заново сложат Москву, богаче прежней».

Далеко не все, что исполнялось Сергеем Балашовым, мне удалось услышать. Однако обилие отзывов в советской и зарубежной печати, отзывов больших и хвалебных, как бы дописывают в моем воображении портрет этого пытливого, неумного чтеца¹.

ДМИТРИЙ ЖУРАВЛЕВ

Счастлив тот, кто повинуется сердцу.

Роден

Глубокий и пылкий Журавлев относится к тем артистам, которые не дают по мысли французского актера Коклена забыть о себе. Его воля не поглощается волей автора. Художественные образы, пройдя через его творческое воображение, достигают сознания слушателя пульсирующими, «журавлевскими».

Впервые я увидел и услышал его в чеховской «Даме с собачкой». В этой превосходной новелле интимный тон и лирическая мечтательность исполнителя сочетались с проникновенным чеховским реализмом. Это было образцовое произведение искусства художественного слова, драгоценный камень чистой воды. Впечатление, производимое чтением Журавлева, походило скорее на музыкальное ощущение, которое, по мысли

¹ С. Балашовым выпущены программы «Сердце с правдой вдвоем»; Шекспир «Гамлет»; «Книгоноша»; Есенин «Времена года» и ряд других.

В. А. Одоевского, возбуждается у нас звездною ночью, возвратом в знакомое дорогое место, взглядом любимой женщины, мечтами о будущем — словом, сходно со всеми теми нашими, хотя и весьма реальными ощущениями, для выражения которых бессильны и резец, и кисть, и слово.

«Даму с собачкой» в концертном исполнении Дмитрия Журавлева я слушал не один раз с неослабным интересом и увлечением. И всегда лирика этой чеховской жемчужины была наполнена драматизмом и напряженностью.



Но однажды я встретился с «Дамой с собачкой» при совершенно других, неконцертных обстоятельствах. Это было (если память меня не подводит) в 1942 году, когда под Можайском стоял враг, к столице рвались вражеские самолеты, глухо раздавались удары зенитных орудий, а ночное московское небо то и дело раскалывалось лучами прожекторов.

Как-то поздним вечером зашли ко мне, на Разгуляй, Дмитрий Журавлев и Натан Эфрос и остались у меня до утра. Стояла сухая осень, в квартире было холодно, зябко, отчего люди и вещи ютились в одной небольшой комнате. Окно было наглухо завешено плотной синей бумагой, на столе догорал огарок свечи, а в полночь, когда в городе на некоторое время установилась тишина, Дмитрий Николаевич прочел «Даму с собачкой», безраздельно захватив всех слушателей, теснившихся подле него на диване.

Я затрудняюсь найти формальное определение исполнению Дмитрия Журавлева в эту памятную ночь. Никогда не забуду, как к хорошо знакомой и близкой мне трактовке «Дамы с собачкой», к хорошо запомнившемуся модулированию текста, к его рисунку, краскам, полутонам, паузам прибавилось нечто, бывшее через край, заставляя воображение слушателя работать над множеством вопросов, встававших перед ним под давлением жизненной сущности момента. Это исполнение было неповторимым и, увы, несохранимо. Картина, созданная Журавлевым, была, конечно, далека от изображения войны и в то же время война чувствовалась в его исполнении, как бы отражавшем дух эпохи, господствующей над сознанием и чувствами всех советских людей.

Вот почему и синяя вода Черного моря и полукруглая Ялтинская набережная, и гостиница «Славянский базар», и чистая трогательная любовь двух человеческих душ, их печаль и радость, их вера в лучшее — все это «смотрелось» на защитном фоне, сквозь призму великих потрясений.

«И решение будет найдено, и тогда начнется новая прекрасная жизнь...»

Очень интересно, со своей собственной кистью подходит Журавлев к портрету Владимира Маяковского.

Далекий от шаблона и копирования, Дмитрий Николаевич, исполняя поэзию Маяковского, нашел те верные пропорции, ту внутреннюю соразмерность между автором и исполнителем, которые с такой яркостью выражают чувства и мысли великого поэта, отвечающие благороднейшим идеям века. Вся жизнь искусства в пропорциях, в той золотой середине, которая на простом языке носит название гармония.

Журавлев передает Маяковского в камерном аспекте. Так знаменитая камерная певица Оленина-д'Альгейм исполняла «Полководца» Мусоргского, написанного композитором для могучего баса. Так неподражаемо своим прелестным сопрано Зоя Петровна Лодий выпевала кантилену Глинки — «Уймитесь волнения страсти», входившую в концертный репертуар Шаляпина.

Я очень высоко ставлю искусство Журавлева, и это дает мне право сказать, что секрет его успеха в моем ощущении не в слиянии исполнителя с автором; не в этом, мне думается, коренится главное достоинство чтеца. Одна из действительных прелестей художественного чтения состоит именно в том, что подобное чтение открывает в художественном произведении множество маленьких оттенков, неизвестных для самого разбросавшего их художника.

Тем и дорог слушателю Журавлев, что он, Журавлев, с его предельной простотой без «трости, шпаги и плаща» (частых атрибутов театра одного актера), дорого обаяние его неповторимой творческой индивидуальности.

Журавлев прежде всего романтик, и эта драгоценная приподнятая страстность — его «доминанто», лицевая грань таланта, которая придает ему черты обаяния и на эстраде, и в кругу друзей, и в отношении к искусству, и к людям искусства.

В благородных границах прекрасного романтика сопутствует Дмитрию Николаевичу во всем, читает ли он Чехова, Бабеля, Лескова, Блока или Маяковского.

Я хорошо помню созданный Журавлевым образ знаменитой Кармен, вошедшей в мировое искусство и воспетой великими поэтами, музыкантами и живописцами.

Повествование о трагической судьбе героини ведется от автора, и вы легко представляете себе вольнодумца Проспера Мериме, узнаете его тонкую скептическую улыбку, чувствуете его неверие в духов, мрачный нигилизм и в то же время большое, доброе сердце. Выражая тончайшие светотени быстро сменяющихся картин рассказа, рисуя сложный мир Кармен, Дмитрий Николаевич захватывает внимание слушателя, направляя его с артистическим тактом большого художника.

Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!
И в зареве его — твоя безумна младость...
Все — музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен!

(Блок)

А бессмертные страницы Льва Толстого — фрагменты «Войны и мира»? Я услышал их в исполнении Дмитрия Журавлева в первый раз в трудные годы Великой Отечественной войны. Покоряющая сила устного рассказа придавала хорошо известным картинам первозданную свежесть, а незабываемым образам возвращала душевную молодость и очарование нравственной красоты.

«Все лучшие минуты его вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна, и все вдруг вспомнилось ему.

«Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, — вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей. — Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтобы и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо; надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!»

От холода кулис, слепящих юпитеров, декоративных задников эти лучшие из лучших мысли и слова поблекнут, как блекнут весенние цветы от большого света или палящих лучей солнца. Их поэтическая ткань не выдерживает декламационного напора, громадной дистанции, разделяющей слушателя от исполнителя. Царственно прекрасную мысль Толстого,

его душу и голос нельзя передать ни средствами театра многих актеров, ни средствами театра одного актера.

Так мгновенные создания
Поэтической мечты
Исчезают от дыхания
Посторонней суеты.

В камерном искусстве чтеца Дмитрий Николаевич воплотил благородные человеческие страсти, выраженные Толстым, острое чувство «цвета времени», живописное мастерство пейзажа.

Века сомкнулись. И князь Андрей в белом мундире, и черноглазая Наташа, и неуклюжий Пьер, и молодая графиня, и княжна Марья, и бравый Денисов, и наконец, Кутузов со своим орлиным носом на пухлом лице — все эти люди, не похожие друг на друга, ожили в искусстве Журавлева во весь рост, до физической осязаемой правды. Казалось, что перенесенные из девятнадцатого в двадцатый век, они пришли в осажденную Москву, чтобы поделиться своим опытом и принять участие в общей народной битве против коварного врага, в защите любимой Родины.

Слушая Дмитрия Николаевича, читающего Толстого, я всегда с наслаждением пью из этого источника большого искусства, из которого, по выражению Анатоля Франса, «на протяжении столетий будут утолять жажду дети, взрослые люди и пастыри людей».

ЭММАНУИЛ КАМИНКА

С Каминкой я познакомился в Харькове, в первые годы революции. Группа молодых людей: Петкер, Каминка, Слободинская и я брали уроки у Николая Николаевича Синельникова, одного из крупнейших русских режиссеров.

Харьков гордился своим театром, который для начинающей молодежи был таким же наглядным университетом, каким для молодых живописцев являются музеи, хранящие произведения человеческой мысли и кисти.

С 1930 года после нескольких лет работы в качестве актера сначала в театре Синельникова, а затем в театре Корша в Москве, после удач и разочарований, после неизбежных сомнений и надежд Каминка отдает предпочтение искусству художественного слова, с которым не расстанется и поныне. Выбор оказался на редкость удачным: имя Каминки быстро приобретает популярность, и спустя два-три года Каминка становится в нашей стране одним из самых известных чтецов.

Артист большого творческого опыта и неисчерпаемого, не знающего преград трудолюбия, Каминка исполняет с концертной эстрады главным образом художественную прозу. Он читает Чехова, Мопассана, Куприна, Горького, Салтыкова-Щедрина, Лондо́на, Шолом-Алейхе́ма, Марка Твена, Симонова, Твардовского, Трифонова, Паустовского... При повторении некоторые рассказы в передаче Каминки постепенно отслаиваются, образуя, таким образом, «собрание избранных произведений», которые принимаются слушателем с повышенным интересом.



Не перегружая внимание слушателя, Каминка, однако, нередко останавливается на подробностях, если таковые обогащают исполнение. Так, например, в новелле Мопассана «Мадемуазель Фифи» он фиксирует воображение слушателя на деталях, подчеркивая характер французской героини и придавая ей найденными полутонами еще больше художественной достоверности и объема. Каминка мастерски показывает Фифи в самых контрастных ситуациях...

Эммануил Каминка тонко понимает значение смеха, чувствует его сложную природу, силу его удара, прибегая к нему и как к средству выражения суровых истин и как к выражению чувства радости, тонкой иронии, потешной импровизации. Забавное или комическое часто веселит, возбуждает, поднимает настроение, заставляя иной раз смеяться до упаду. После такого смеха еще больше хочется жить, радоваться солнцу, любить людей, трудиться...

Но бывает и другой смех, смех сатиры, смех гневной, острой карикатуры, грозный и бичующий. Этот смех хлещет без всякого милосердия, нанося пощечины по лжи, пошлости, невежеству...

Читая рассказ Чехова «В Москве», Каминка не скрывает своего отношения к «Московскому Гамлету», выдерживая линию обвинения пошляка до конца, избегая при этом соблазна переиграть то или другое место, впад в чрезмерную актерскую выразительность. Каминка ведет рассказ «В Москве» интересно, остро, увлекательно, находя живой отклик у современной аудитории. Ведь пошлость всегда находила в Чехове жестокого и холодного судью.

Рассказы Шолом-Алейхе́ма Каминка читает с большой

любовью, душевным сочувствием к «маленькому человеку», вкусившему все «радости» жизни еврейских местечек царской России.

Хороши в исполнении Эммануила Каминки новеллы «Конец сказки» Лондона и «Снег» Паустовского. В этих совершенно разных по сюжету, по действующим в них лицам, по описанию природы, наконец, по авторской манере повествования новеллах Каминка мастерски передает объединяющую их особую лиричность, теплоту, интимность звучания слова, тонко раскрывает перед слушателем красоту и благородство человеческой души.

И совсем другие краски находит он, исполняя одну из глав «Итальянских сказок» Горького, — о Матери, несокрушимой в своей любви и преданности Родине.

СУРЕН КОЧАРЯН

В непринужденной позе, словно у себя дома, в тесном кругу друзей сидит в кресле с высокой спинкой Сурен Кочарян, ожидая наступления полной тишины в зале, чтобы открыть перед слушателями книгу — «это духовное завещание одного поколения другому, в котором записана огромная исповедь бурной жизни человечества» (Герцен). Тут и пленительные сказки «Тысячи и одной ночи», и гимны любви и борьбы Шота Руставели, и полулегендарный Гомер со своей «Одиссеей», которая льется, «как тихая, широкая, светлая река без волн, отражающая чисто и верно и небо, и берега, и все, что на берегах живет и движется». Работа Сурена Акимовича над Гомеровою Одиссеей, независимо от высоких достоинств исполнения, представляется мне художественным подвигом. Уловить тяжелую поступь античного гекзаметра, перевести далекую «музу Гомерову» на покоряющий современного слушателя язык, повторить стародавние легенды в форме простодушного, стройного песенного повествования, подслушать, наконец, вздохи Афродиты, рожденной из пены морской — все это в возможностях лишь на редкость одаренного рассказчика. А поэмы «Витязь в тигровой шкуре» или «Давид Сасунский»? Как колоритно и в то же время просто читает Кочарян о героизме, доблести и борьбе армянского и грузинского народов за свободную жизнь на родной земле.

Как исполнитель произведений восточного эпоса, Сурен Кочарян не имеет соперников.

«Витязь в тигровой шкуре» — величайшее создание грузинского эпоса. Руставели переносит читателя в своеобразные, удивительные сферы познания, в покоряющей художест-

венной форме повествует о мире и человеке. Напряженность и размах человеческих страстей, о которых говорит Руставели, подобно дантовским, излучает и поныне свет, мелодию и поэзию. Стоит вслушаться в одну лишь строчку:

От долгих ливней лепестки теряют розы.

«Витязь в тигровой шкуре» — это тоже «одна из вершин восхождения разума и откровения любви».

Еще большую ценность приобретает «Витязь в тигровой шкуре» в своего рода «песнопении» Сурена Кочаряна. Он создает ту поэтическую атмосферу «Витязя», в которой ликуют подвиги, смелость, любовь и душа человека, не знающая границ ни в своей возвышенности, ни в обыденности:

В том, что послано судьбою, надо находить отраду.
Пахарь следует за плугом, воин рубится в бою,
Пусть влюбленный в сильном чувстве обретает свою награду
И, цenia любовь чужую, от клевет хранит свою.

Продолжая «воспевать» гимны Руставели, Сурен Акимович умело модулирует, то заноса интонацию на высокую ноту баритона, то опуская ее на сочную низкую октаву баса.

Каждая фраза Руставели в интерпретации Кочаряна сверкает, выражаясь высоким стилем гениального грузина, как алмаз в высокой короне мировой поэзии:

Испытание для коней — бег на длинном перегоне,
Игроку дают победу глазомер и взлет меча.
Ты же, мастер слова, должен строки придержать, как коней,
Если выдохнется песня, стих как время волоча.

Героический эпос армянского народа «Давид Сасунский» также нашел в Сурене Кочаряне непревзойденного истолкователя. В этом великом памятнике народного творчества воплощены лучшие черты Давида Сасунского, защитника и бесстрашного борца за свободу своего народа. В «Давиде Сасунском» много общего с «Витязем в тигровой шкуре». Оба произведения проникнуты героическими подвигами, богатырской силой, ненавистью к врагам, бесстрашием, мудростью и, наконец, нежной возвышенной любовью... Между тем при бесспорном сходстве эти две поэмы в передаче Сурена Акимовича не повторяют друг друга. С высоким художественным беспристрастием Сурену Кочаряну удается оттенить те неповторимые особенности народа, те черты его, которые принадлежат только ему — армянскому народу, подарившему миру столько вдохновенных созданий искусства.

В программе, созданной из арабских сказок «Тысячи и одной ночи» причудливо и симметрично, как в арабесках,

вется шелковая нить рассказа Шахразады, заманивающей в свои плутовские сети жестокого царя Шахрияра. Она ловко и элегантно заставляет Шахрияра, который каждую ночь казнил одну из своих жен, не только отдалить приведение приговора в исполнение, но и помиловать ее. В воплощении Сурена Кочаряна сверкающие как разноцветные мозаики сказки Шахразады поднимаются до вершин устной импровизации, столь близкой народному сказочному творчеству.

И наконец Боккаччо! До чего же забавно, свежо и увлекательно читает Сурен Акимович выдающиеся прозаические новеллы «Декамерон». Какой карнавал красок, то ослепительных, как лучи солнца, то мерцающих, как лампада! Сколько смеха и света, ласки и любви, страсти и кокетства, иронии и сатиры! Какое прославление всего живого, радостного, здорового, сильного, яркого — словом, всего, что имеет право на жизнь и счастье и что было рождено ранним итальянским Возрождением — эпохой, когда проявился особый интерес к античной культуре и искусству¹.

ЮРИЙ КОЛЬЦОВ

Часто бывает так, что при первой встрече с новым знакомым по чуть уловимому выражению его лица, по тому, как он смотрит на людей, вещи, природу, можно безошибочно определить в нем человека, причастного к живописи, по какой-то настороженности к звуку угадать музыканта, по легкости и пластичности жеста узнать артиста балета. Так получилось и при встрече с Кольцовым. Все в нем выдавало актера. У него были большие, светящиеся глаза, мягкий звук голоса, чистая, чуть напевная речь и умение слышать и слушать собеседника.

Кольцов учился в театральном техникуме имени Луначарского, потом в студии Ермоловой, а в 1930 году он пришел на радио, где под руководством И. А. Залесского начал серьезно работать и выступать у микрофона как чтец. Его привлекает тонкая насмешка лирики Гейне, он читает стихи Маяков-

¹ В объявленном мною в Тбилиси в 1942 году цикле концертов московской группы артистов принял также участие и Сурен Акимович Кочарян. Он выступил в двух вечерах чтения с программами «Давид Сасунский» и «Витязь в тигровой шкуре».

Программы восточного эпоса не исчерпывают обильный репертуар превосходного мастера художественного слова. Он читает и «Крейцерову сонату» Льва Толстого, и «Молодую гвардию» А. Фадеева, и «Золото» Б. Н. Полевого, и произведения Н. С. Лескова, и «Сталь и шлак» В. Попова и другие. Эти программы в исполнении С. Кочаряна требуют специального исследования.

ского, итальянские сказки Горького, «Орден» Мопассана, готовит фрагменты из «Очарованной души» Ромена Роллана в сопровождении музыки Бетховена, патетически передает отрывки из книги Анри Барбюса «В огне».

В 1933 году, выдержав приемные испытания, Юрий Кольцов вошел в состав труппы Московского Художественного театра. Работа в театре отнюдь не охладила повышенного интереса Кольцова к художественному слову. Напротив, это искусство по-прежнему остается для него источником живой радости, источником вдохновения.

В конце 1935 года Юрий Эрнестович пришел в нашу, только что открытую студию мастеров художественного слова.



2 января 1936 года состоялся его первый вечер рассказов Мопассана и Чехова. С тех пор прошло много лет, почти треть века, а в моей памяти он оживает четко, со всеми подробностями. Помню, как после первых произнесенных Кольцовым фраз Чехова зал затих, словно очарованный новизной звучания слова, его одухотворенностью и какой-то прозрачной, безупречной искренностью. Была в этом звучании какая-то поэтическая монотонность, напоминающая монотонность осеннего пейзажа, если смотришь на него издали. Но, приблизившись, поражаешься великолепием и красочностью окружающей растительности, различая на

ней темную зелень сосен, желтые пятна клена, красные гроздья рябины, а на земле тонкую корочку льда, хрустящую под ногами... Во время чтения грустных повестей, «хмурых дней» выражение лица Кольцова, непроницаемое, как маска, вдруг под наплывом светлых переживаний оживлялось верой в красоту жизни, и тогда на слушателя набегали волны «Свежего ветра», какие дуют на зрителя с картины Левитана.

Сдержанными, скупыми интонациями Кольцов раскрывал за лирической внешностью чеховских новелл то неуловимое, что написано между строками, читается в подтексте и подразумевается в паузах. И если мелодия — душа музыки, а пластичность — душа вещей, то интонация — душа слова.

Вот таким запомнился мне в те давние дни Юрий Кольцов. Невозможно было тогда даже представить себе, что наше знакомство будет столь коротким, а разлука столь длительной. Прошло много лет, прежде чем я вновь увидел Кольцова

на сцене Московского Художественного театра. Я полон желания рассказать о его работе в театре, о сыгранных им ролях Протасова («Живой труп»), Мальволио («Двенадцатая ночь»), Полежаева («Беспокойная старость») и многих других ролях, но тесные рамки моего короткого очерка не разрешают мне выйти за границы темы. Позволю себе лишь одно отступление.

В искусстве, как и в жизни, есть свои светлые праздники, святые дни, когда приходит та нечаянная радость, о которой писал Стасов, впервые услышав Шаляпина, когда каждый слушатель отдается счастьем обладания творческим восторгом.

В 1965 году я увидел Кольцова в другом, новом для меня амплуа. Он выступал в роли английского художника Саймона Кендля в телеспектакле по пьесе Пристли «Теперь пусть уходит».

Лишь только на экране показалось лицо, или точнее лик Саймона Кендля, мое воображение сразу было заполнено восхитительной игрой артиста, его глубоким охватом личности и жизни героя. Восьмидесятилетний старик держит под гипнозом на протяжении двух часов миллионы зрителей, пригвожденных к телевизорам. Он лежит в креслах, почти без движений, но лицо его, заполняющее собой весь экран, то оживает в каком-то порыве иступления, то, потухая, становится скорбным и строгим, как у аскета.

Из вихря страстей, из бесконечной смены лиц, событий и переживаний в воображении зрителя остается лишь одно лицо Кендля, которое царит над всеми, управляя людьми и временем, отдавая от себя предсмертную минуту до того мгновения, когда он, совершив свой последний подвиг, сможет с величайшим облегчением произнести: «Теперь пусть уходит». Усмиряя пламя души, он, как полководец, командует, приказывает, казнит, милует.

Великое владение словом создает впечатление потрясающее.

В последние годы я еще ближе познакомился с Кольцовым и его искусством чтеца. Он по-прежнему предан Чехову. В его репертуаре Чехов занимает первое, почетное место.

Иногда я подолгу засиживаюсь у Юрия Эрнестовича. Он живет в светлой, небольшой квартире. У окна зеленая пальма с рассеченными листьями, кругом книги, журналы, газеты, а над письменным столом большой портрет Василия Ивановича Качалова с его сердечной надписью.

Кольцов временно оставил сцену и занят теперь преимущественно на радио и телевидении, выступая как чтец, актер и режиссер. Он, как всегда, ласков, приветлив, гостеприимен,

говорит тихо, неторопливо и внимательно смотрит при этом на собеседника.

По моей просьбе он каждый раз охотно настраивает магнитофон, и звуки знакомой чеховской поэзии наполняют мой слух:

«Неожиданно из-за отдаленного кустарника выползает большая широколистая луна. Она красна (вообще луна, вылезая из-за кустов, всегда почему-то бывает ужасно сконфужена...)».

После «Аптекарьши», этого удивительного ночного «ноктюрна», звучат в его исполнении новеллы «Ионыч», «Рыбья любовь», «Зиночка», «Размазня», «Роман с контрабасом», «В Москве...», а когда между рассказами наступает небольшая пауза, Юрий Эрнестович тихо спрашивает меня: «Понравилось?» И я постоянно отвечаю ему восхищением.

Когда я слушаю Кольцова, мне не приходит в голову ни анализировать его превосходное чтение, ни расспрашивать его...

Нехотя я оставляю этого большого артиста, в котором никогда не угасает огонь вдохновения.

АНТОН ШВАРЦ

Слова, уложенные в форму стиха,
уже перестают быть просто словами,
они омузыканились.

П. И. Чайковский

Когда я вспоминаю об Антоне Шварце, перед моими глазами каждый раз возникает живой портрет большого художника и светлой души человека. Я услышал его впервые, если не ошибаюсь, в начале тридцатых годов в одном смешанном концерте, в Москве. Он произвел на меня большое впечатление исполнением «Памятника» Державина. Красиво, звучно и торжественно, с классической ясностью читал он:

Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный,
Металлов тверже он и выше пирамид;
Ни вихрь его, ни гром не сломит быстротечный,
И времени полет его не сокрушит...

После этого первого знакомства я уже не пропускал ни одного выступления Шварца, а в 1935 году нас сблизила совместная работа в Студии мастеров художественного слова. На протяжении многих лет я был свидетелем того гигантского

перехода, который совершил Шварц на пути от вынужденных выступлений в роли комментатора к вечерам балерины Спокойской до высот солирующего чтеца, выступавшего в лучших залах и снискавшего у широких слушателей нашей страны большую любовь и искреннее признание. В эти же годы меня поразили стремительный культурный рост и взыскательность советского слушателя. Если в первые революционные годы он, как дитя, только начинал учиться ходить на камерные концерты, то в 30-е годы, годы расцвета искусства наших выдающихся чтецов, слушатель вошел в концертные залы как участник концерта, как ценитель прекрасного, поднявшись на одну из верхних ступеней понимания серьезного исполнительского искусства. Без пресыщенного брюзжания, с тонким восприимчивым вкусом, он научился сосредоточивать внимание на тончайших оттенках, проникать в тайны подтекста, улавливать гармонические линии, нежные тона, лучистые интонации.

Шварц чувствовал настроение зала, слушал отзвуки публики, сливался с ней; публика помогала артисту, иногда подсказывала ему удивительные находки, удесятерила силы его. Даже менее подготовленная часть аудитории недолго сопротивлялась воздействию этого замечательного мастера.

Шварц беззаветно был предан слову, черпая из этого родника силу и мудрость и концентрируя на нем все свое искусство чтеца. Оттого-то он никогда в процессе исполнения не прибегал ни к наглядным иллюстрациям, ни к вещественным украшениям или доказательствам. Это был правдивый мастер художественного слова, чтец без «страха и упрека». И если его призвание склонялось больше к классике, то весь запас его художественных средств, высота тона его идей и чувств были подчинены идеалам времени, духу эпохи. «Как гражданин своей страны, я рос вместе с нею, проблемы, вставшие и разрешаемые в общегосударственном масштабе, отражались и на формировании моего мировоззрения, сказывались — не всегда даже сознательно — на моем творчестве», — писал Антон Шварц.

Шварц был поистине энциклопедичен. В его программы входили произведения русских и западных классиков и современных писателей, прозаиков и поэтов: Державина, Пушкина, Чехова, Блока, Маяковского, Маршака, Шекспира, Андерсена, Байрона, Брехта и т. д. и т. д...

Он превосходно, живописно и остро исполнял «Мертвые души», тонко вел повествование в изящных рассказах Тургенева, увлекал глубиной гигантской мысли Льва Толстого, читал антологию русской поэзии XIX века...

Но особого внимания, как мне кажется, заслуживает его

исполнение поэзии и, главным образом, поэзии Пушкина.

Шварц понял значение музыки в творчестве Пушкина, услышал смены ритма, гармонию, контрасты — словом, проникся духом пушкинской поэзии, ее неповторимой музыкальной атмосферой. Музыкальным чутьем большого художника он уловил мелодию поэзии великого поэта, почувствовал певучесть и многообразие живых пушкинских интонаций, их лирическую напевность и взволнованность душевных переживаний.

Поэзия Пушкина вся «выражается в слове, которое есть звук и... определенное, ясно выговоренное представление».

Не забуду в исполнении Шварца труднейшую петербургскую повесть «Медный всадник». Немало чтецов осаждали эту крепость!

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье,
Тяжело звонкое скаканье
По потрясенной мостовой...

Что это — поэзия, живопись, музыка? Я отвечу словами Белинского. И то, и другое, и третье «слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки образуют картину, а слова блещут красками, выются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь». Такой и ощущалась эта гениальная поэма в произнесении Шварца.

Читая «Полтаву», взволнованно повествуя об истории полтавской битвы, со всеми действующими в ней лицами, с их жизнью, наполненной борьбой, радостью победы, коварством Мазепы, утонченными пытками, приподнятыми страстями, — Антон Шварц увлекательно вел драматический рассказ по широкому музыкальному потоку, нигде не изменяя музыке.

И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как сѹдьи шепчут меж собою,
И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма.

Кто не увидит здесь живописи и не услышит музыки, тот не сумеет передать пушкинскую поэзию!

«Пушкин силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворца в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в глубь души. Это что-то и есть музыка» (Чайковский).

Это что-то и есть та музыкальная основа, то ритмическое

движение звуков, на котором так ярко можно живописать, создавать образы, лепить фигуры, отражать тончайшие движения изменчивой человеческой души. И я легко могу допустить, что человек, не зная русского языка, с наслаждением слушал Шварца, читающего поэзию Пушкина. Так люди, не понимающие немецкого наречия, с удовольствием слушают песни Бетховена.

После Пушкина любимым поэтом Антона Шварца был Александр Блок. «Сходство этих двух поэтов,— лукаво заметил как-то Шварц,— не только в сходстве имен». Поэзия Блока также близка музыке. Блок говорил: «...те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души если не сегодня, то завтра».

Оба поэта развивали идею раскрепощения человека, выступая за свободу, за высокие устои морали, за счастье народа. Вот почему и Пушкин и Блок так современны, так дороги и близки нашей эпохе, несмотря на разделяющее их столетие.

Шварц часто любил повторять блоковские строки:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!
Не твоих ли звуков сладость
Вдохновляла в те года?
Не твоя ли, Пушкин, радость
Окрыляла нас тогда?

В 1953 году я часто встречался с Антоном Исааковичем. Он жил в Кратове на даче. Я жил по соседству, что давало мне возможность не раз у него бывать. Помню, стояла солнечная, устойчивая погода, в открытое окно его комнаты заглядывали ветки отцветшей сирени, за которыми виднелся лес прямых сосен с оранжево-матовой корой. Шварцу нравилось жить вдаль от городского шума и суеты. Он любил умеренный климат Подмосковья, его природу, чистый воздух, прозрачное небо, прохладные утра, теплые дни, тихие вечера.

Все это было ему необходимо, так как здоровье его слабело, сердце сдавало, хотя он хотел казаться здоровым, бодрым, жизнерадостным. Почти всегда, когда я заезжал к нему, он лежал на диване и читал. Встречая меня с доброй улыбкой, он оставлял книгу, садился на диван, и между нами быстро завязывалась беседа. Вспоминали о людях, об искусстве, о художественных событиях, происходивших в стране, говорили о настоящем, о будущем, не забывали прошлое. Люди полны воспоминаний. Они приходят без видимого повода, без зова.

«Бывают минуты,— говорил Шварц,— когда хочется вы-

сказаться именно воспоминаниями... Здесь, на даче, воспоминания — мои частые гости».

Шварц не был словоохотливым, но иной раз он рассказывал долго, чередуя рассказ с чтением какого-нибудь поэтического фрагмента. Так было и в последнюю нашу встречу.

— Вдали от людей,— говорил Антон Исаакович,— я много читаю, читаю иногда вслух перед большой воображаемой аудиторией, вижу много знакомых лиц в зале, ощущаю их сочувствие, радуюсь своему успеху... а вечером сажусь за этот стол, у окна, раскрываю книгу и читаю про себя. Ведь есть такие вещи, которые лучше читать в одиночестве, ощущая душевный покой и слушающую тишину... Некоторые произведения, особенно поэтические, боятся акустики, боятся кашля, носовых платков...

И вот опять и вот опять,
Встречаясь с этим томным взглядом,
Хочу по имени назвать,
Дышать и жить с тобою рядом.

Попробуйте разбудите эти интимные думы громом аплодисментов и вы не увидите ни Паоло, ни Франчески. Эти правдивые, глубокие, блоковские вздохи, так же как и некоторые песни Шуберта, рассчитаны на самый тесный круг друзей, на маленькую гостиную...

Наедине с автором,— продолжал Шварц,— можно легко и свободно, как подскажет желание, продлить паузу, отложить книгу, подумать о прочитанном, затем снова вернуться к наиболее яркому месту, чтобы заново его перечитать и осмыслить и при свете настольной лампы, бросающей светлый круг на страницу, откинуться на спинку кресла, и в тишине комнаты, вот такой, как здесь, в Кратове, оживленной едва уловимым шумом поезда, идущего то в Москву, то из Москвы, погрузиться, наконец, в облако раздумий...—

И пусть пройдут года, покроют сединами
И ранний пыл души и молодость лица,
Но верю, верю я, что сказка жизни с нами,
Ее творят нам юные сердца.

В этот прощальный день Шварц часто возвращался к Пушкину, к его стихотворению, выражавшему сокровенную мысль поэта:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

И, слушая в последний раз этого замечательного художника слова, я вспоминал слова Луначарского о культуре выразительного чтения, когда поэты, как древние трубадуры, будут петь свои произведения...

НАТАН ЭФРОС И ПЕТР ЯРОСЛАВЦЕВ

Новую форму поэтического дуэта создали мастера выразительной речи Натан Эфрос и Петр Ярославцев, обогатив его за счет удачно найденных приемов, синкопического диалога и созвучия двух голосов. В результате большой подготовительной работы получился слаженный ансамбль, способный воспроизвести самую сложную литературную партитуру.

Дуэт был организован еще в первые годы революции. Произошла на редкость удачная встреча совершенно разных, если брать в отдельности, артистов, так блестяще спаянных в речевом ансамбле. Чувство ансамбля — «шестое чувство», это подарок природы, который не купишь ни за какие деньги, не получишь по протекции. Его редко встретишь даже в музыкальном ансамбле, где все написано и указано в нотах.

На основе собственной свободной «инструментовки» литературных произведений Эфрос и Ярославцев составили подлинный дуэт без одной фальшивой ноты, угнетающей слух. В этом жанре литературного дуэта они были монополистами. В каких бы регистрах и ритмах ни звучали их голоса, они в совершенстве владели и формой унисона, и напевностью речи, и аккордом, и речитативом, и диалогом голосов. Пожалуй, и сейчас их искусство не превзойдено у нас никем.

Особо хочется выделить литературные концерты Эфроса и Ярославцева, организуемые чаще всего для детей и подростков, а иногда и для юношества. Эта большая, плодотворная исполнительская работа вошла крупным разделом в их художественную деятельность.

Заглянув во время таких выступлений в зрительный зал, можно было увидеть перед собою целое поле, точно усеянное цветами синих, серых и карих глаз, освещенных счастьем ожидания радостной минуты, когда на эстраде появятся хорошо знакомые большие волшебники. Просто дух захватывало! И дети пристально, с широкими улыбками и полуоткрытыми от удовольствия ртами всматривались в Эфроса и Ярославцева, готовых раскрыть перед ними таинственную шкатулку, наполненную сказками, правдивыми историями, необыкновенными сюрпризами, удивительными приключениями, уносящими в мир красочной и прихотливой фантазии.

Между концертантами и детьми всегда завязывались самые

теплые, товарищеские отношения. Дети запросто называли Эфроса и Ярославцева по имени, отдавали маститым артистам свои восторги, счастливые улыбки, веселую непосредственность, молодость, наивность... А те отвечали им нежностью, вниманием и любовью.

Надо обладать большим творческим опытом, чтобы в общении с детьми сохранить необходимую серьезность, удержаться от соблазна впасть в инфантилизм, в сюсюкающий детский лепет, в томительные надуманные паузы, перед которыми взрослые люди, имитируя детей, начинают заикаться, запинаться, задыхаться, «будто бы как дети...».

«Заставить ребенка плакать очень легко. Гораздо труднее вызвать у него радостную улыбку. Еще труднее — веселый, громкий смех,— писал знаток детской психологии, замечательный поэт С. Маршак.— Натан Эфрос и Петр Ярославцев умели не только смешить ребят, но и по настоящему радовать их.

А это — большое и важное дело.

Еще Белинский говорил о том, какое значение имеет в жизни детей человек, которого можно по праву назвать «детским праздником».

Таких людей среди артистов, писателей, художников пока еще не так уж много. Надо ценить их | благородный труд».

Сказки Корнея Чуковского — «Бибигон» и «Телефон» — почти не сходили с репертуара Эфроса и Ярославцева, пробуждая детский смех и веселье и восхищая самого автора «глубоким пониманием текста и богатым разнообразием художественных средств».

«В их исполнении,— писала Агния Барто,— чувствуется искренность, правдивость, они тонко передают музыку стиха, юмор и живую детскую интонацию».

А Сергей Михалков отмечал:

«Сколько раз я сам, слушая их выступление, от души хотел и радовался своим стихам, каждый раз находя для себя новые интересные мысли как в области исполнения, так и в творчестве».

Дуэтом, однако, не исчерпывался репертуар Эфроса и



Ярославцева. Они выступали также и как солисты с разнообразными произведениями прозы и поэзии.

Петр Ярославцев — темпераментный задушевный чтец. В сгущенной живописной манере воспроизводил он литературный материал, обнаруживая при этом большие достоинства в передаче оттенков живой русской речи, то склоняясь к веселой комедийности, то к грустной правде. Эти черты Петра Михайловича ярко сказывались в толковании им поэзии Некрасова — выразителя настроений угнетенного крестьянства, «печальника горя народного». Ярославцев с рельефной наглядностью показывал пеструю галерею портретов несчастных людей, проходящих в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Каждый из них страдает по-своему и каждый по-своему мечтает о несбыточном счастье, которое снится или во сне, или в тяжелом, пьяном угаре в трактире. Ярославцев импонировал слушателю непосредственностью, искренностью, простотой, вызывая у аудитории живую, теплую реакцию.

Талантливый чтец Натан Эфрос прекрасно исполнял произведения русских и зарубежных писателей. Мягким пастельным карандашом рисовал он образы Шолом-Алейхема, передавая тонкий юмор выдающегося писателя, его большую печаль и сочувствие к бедным людям, к их лишениям и горестям, к их убогой бесправной жизни.

Не меньший интерес представляет работа талантливого чтеца над новеллой Анатоля Франса «Рубашка». Исполняя этот великолепный рассказ, Натан Эфрос, как бы выдвигая автора вперед, на первый план, ближе к рампе, не расстается с ним ни на секунду, разделяя с гениальным французом и размеренную, уравновешенную иронию, и теплоту, и непосредственность мысли, и изящество чувства. И вы видите перед собою благороднейшего Сильвестра Бонара с добрыми «сутулыми плечами» — этого выразителя сокровенных идей Анатоля Франса, который, «улавливая смрадные запахи, как бы тонки они ни были», разоблачает социальные законы, мешающие людям жить.

В новелле «Рубашка» неумолимые удары логики обрушиваются на устаревшие истины настоящего, на мрачные традиции прошлого, сохраняя в интерпретации Натана Эфроса умный сарказм писателя и его памфлетную остроту.

«В королевстве нет счастливых людей». Вот тот руководящий мотив, который проходит через весь рассказ со всеми его перипетиями, быстро сменяющимися лицами, обстановкой и пейзажами. Ищут рубашку счастливого человека, только она может спасти от смерти больного короля Христофора. Нако-

нец найден счастливый человек — во всем королевстве — один! Но когда у него попросили рубашку, он без слов показал, что не может предоставить просимого. У него не было рубашки.

Работа Натана Эфроса над этим произведением Анатолия Франса, мне кажется, может быть особо отмечена в творческом календаре исполнителя¹.

ВЛАДИМИР ЯХОНТОВ

Я не мыслю себе работы на эстраде без самого глубокого общения с публикой.

А. Закушняк

С детских лет его сознание впитывало все, что звучит, что имеет голос, будь то голос Анны, дочери церковного сторожа, или речитатив влюбленного голубя, или крик петуха, или, наконец, неповторимый, поющий как орган, голос Федора Ивановича Шаляпина. Его юношескую восприимчивость, его пытливое воображение поражало действие света, магия луны, луч рампы, чудеса цирка, фокусники, выступавшие в балаганах на Нижегородской ярмарке... На весь открывающийся перед ним мир он смотрел детскими, полными удивления и любопытства глазами, все ему казалось чудесным, нереальным, фантастическим. «Никогда не забыть мне актеров Двинского, Юрьева, Смурского, Мартини, Каминского, которые потрясали мое детское сердце, заставляли его так страдать, так сочувствовать героям и их благородному одиночеству».

В юности он задумывался над книгой, над ее выбором, над памятью и ее тайнами, над сценическим временем, над слушателем... Любил природу, прислушивался к ее голосу, любил цвет неба, солнце, голубей... «Я унесу их и спрячу от взрослых. Голуби потом — это стихи Пушкина в «Онегине».

Шли годы. Яхонтов метался в поисках берега истины и подобно отважным мореплавателям то отклонялся от верного пути, то как будто достигал земли, то опять уходил в сторону.

Но вот однажды он нашел учителя. Это был Маяковский. Вздуродраженный его поэтикой, голосом, темпераментом, Яхонтов как бы нащупывал свою основную дорогу, которая при-

¹ Н. Эфросом подготовлен ряд концертных программ, заслуженно пользующихся успехом у слушателей: рассказы Карела Чапека, «Поэты о поэтах» (Маяковский, Багрицкий, Светлов, Сельвинский) и др.

вела его к созданию нового жанра, жанра литературной композиции.

Но чаша исканий еще не была переполнена. «Милльон терзаний» снова выводит его на дорогу сомнений и разочарований. Найденный было путь опять отодвигается в сторону. Огни ramпы с новой силой влекут его в театр.

Некоторое время он занимался в студии Станиславского, был актером театра Вахтангова. Около двух лет пробыл в театре Мейерхольда.

В нашу Студию мастеров художественного слова Владимир Яхонтов пришел с небольшим опозданием. До 1935 года он все еще был захвачен идеей создания театра «Современник».

Потерпев поражение, Яхонтов пришел в Студию мастеров художественного слова «без труппы, без театра «Современник», но зато с «театром одного актера», имя которого «Яхонтов». Театр одного актера настолько его покорял, что он иной раз забывал о зрительном зале, о слушателе, которому часто было неудобно от обилия внешних приемов, от наводнения формы, от фетишизации неодушевленных предметов: то цилиндра, то кресла времен Грибоедова, то старинных канделябров, то трости, то пледа, то зонтика, то маски, то «намордника», от которого, впрочем, Яхонтов скоро отказался. Не все программы и тем более литературные композиции укладывались в плоскости «театра одного актера».

«Что вы читаете, принц? Слова, слова, слова», — отвечает Гамлет. — «Что вы делаете, Яхонтов? Ничего особенного: я освобождаю слова из плена». Но, читая «Пир во время чумы», Яхонтов не всегда освобождал слова из плена. Он монтировал трагедию Пушкина с его письмами к жене. После гимна Председателя опять письмо, далее «Моцарт и Сальери», затем «Скупой рыцарь», потом «Каменный гость», за «гостем» следуют выдержки из дневника, «Евгений Онегин», «Маяковский»... В этой композиции было много спорного, бросалась в глаза рубцы соединения литературных кусков, мешала черта сцепления частей монтажа.

Во время таких представлений хотелось закрыть глаза, чтобы сосредоточить все свое внимание на слове Яхонтова, читающего своим серебристым, поющим звуком монолог Председателя.

Как от проказницы Зимы,
Запремся также от Чумы.
Зажжем огни, нальем бокалы,
Утопим весело умы.
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы.

Читая Пушкина без «дополнений», без иллюстративного неистовства, Яхонтов заполнял и охватывал своим чтецким мастерством весь зрительный зал, ибо вся трагедия «Пира» решена великим поэтом. Ведь слово Пушкина сочетает в себе и мысль, и форму, и действие.

В своих постановках театра одного актера Яхонтов часто обращался к музыке, удачно используя «это чудо», которое сближает мечту с действительностью, мысль с чувством, зрительный зал с мастером художественного слова. Вместе с тем далеко не всем чтецам дана способность объединить в одном гармоническом сплаве слово и музыку. Отклонение от чистого звука или интонации, хотя бы едва заметное, приводит к фальшивой ноте, к наигранности, к невысокого сорта чувствительности.

Спустя некоторое время Яхонтов опять вернулся к работе Владимира Ильича Ленина «Что делать?». Его «старая влюбленность» в эту работу проснулась с новой силой. Он создал композицию «Надо мечтать», которая поглощала его до самозабвения. В нее входили и воспоминания о Ленине, и фрагменты из его Сочинений, и Плеханов, и Маяковский, и Писарев. В эту грандиозную композицию Яхонтов включил произведения Баха, Бетховена; музыка, по его словам, входит серьезным компонентом в композицию.

Так, в состоянии никогда не покидавшего его творческого волнения, Яхонтов создавал одну за другой литературные композиции, черпая для них материал не только в поэзии и музыке, но и в политике, социологии, философии, публицистике и в живой действительности текущего времени. Яхонтов, работая над своими поэмами, говорил: «Я не ученый, я работник искусства, который захотел делать свое дело в помощь ученому, не конкурируя с ним и не оспаривая его».

Из романа Ф. М. Достоевского «Идиот» Яхонтов взял только одну партию «Настасьи Филипповны», освободив этот образ от хмельного экстаза, взбунтовавшейся гордыни.

На эстраду пришла «Настасья Филипповна» в самобытной, предельно оригинальной инсценировке Владимира Яхонтова на тему Достоевского. Пришла просветленная дарованием Яхонтова Настасья Филипповна, которая нитью воспоминаний связывала его с теми провинциальными актрисами, в которых он был влюблен еще в юности, живя в Нижнем Новгороде. Он никогда не мог забыть своей «дивной Офелии» и теперь, много лет спустя, дав ей исполнить роль Настасьи Филипповны, Яхонтов не хотел, чтобы она «билась в истерику», он хотел, «чтобы она была умной женщиной и понимала, что в жесте ее нужна легкость, артистичность, что она «гени-

альная актриса». И Яхонтов «сыграл» Настасью Филипповну, как «дивная Офелия», прочтя ее роль, как звукозапись.

«Она вела себя, как королева... Она, нищая, которую продают, бросила в камин сто тысяч. Оставив Ганечке полуобгоревшую пачку денег, она уезжает с Рогожиным».

Истерзанный страданиями людей, населяющих его время, Достоевский хирургическим методом вскрывает эти страдания с такой скрупулезностью, что иногда кажется, что он сам мучительно наслаждается драматизмом тех ситуаций, в которые он ставит героев своих произведений, вызывая у слушателя чувство пессимизма, обреченности, неверия, отчаяния.

Исполняя «Настасью Филипповну», Владимир Николаевич старался разгрузить эту непомерную ношу человеческих преступлений, освободить зрителя от подробностей кошмара и ужаса.

«Ощущение времени, проникновение в эпоху и наше сегодняшнее отношение к описываемым событиям — вот тот узел, — говорил Яхонтов, — из которого рождается исполнительский стиль, то есть трактовка произведения».

Вот почему так легко было Яхонтову перебросить мост, соединивший «Настасью Филипповну» со стихотворением Маяковского «Дешевая распродажа»:

...все это — хотите?
сейчас отдам
за одно только слово
ласковое
человечье...

Во время Великой Отечественной войны Владимир Яхонтов выступал на передовых позициях, прославляя героических воинов своей Родины, и читал, где только было нужно и возможно. Он читал на автомобильном заводе, на фабриках, в метро во время воздушных тревог, в домах ученых, в красноармейских частях, в осажденном Ленинграде, на кораблях, в рабочих клубах... Его можно было встретить у памятника Пушкина на Тверском бульваре, где, окруженный толпой прохожих, он читал Пушкина и Маяковского.

Много лет его преследовала мысль прочесть комедию «Горе от ума», прочесть одному за всех действующих лиц. И Яхонтов «заболел» комедией Грибоедова. Шли годы, его творчество росло, ширилось, углублялось, а он все продолжал носить в себе Чацкого, Фамусова, Репетилова, Молчалина... И только через пятнадцать лет, в 1945 году, когда исполнилось 150 лет со дня рождения Грибоедова, он прочел этот спектакль «во весь голос».

«Идти против стиха — бесполезно, убыточно и смысла нет: зачем ходить поперек автору, почему не послушать его — покориться ему, пойти навстречу,— писал Яхонтов во время последней работы над Грибоедовым.— Ограничениями оно (искусство.— П. К.) и характеризуется. Сыграв «Горе от ума», я нашел все, к чему стремился, что искал и о чем горевал, покинув драматический театр».

Страстно любя свое призвание, Яхонтов в работе над «Горем от ума» нашел новые принципы художественного решения, и, прибегнув к методу «ограничений», испытанному многими выдающимися людьми искусства, он освободил слово из плена предметных иллюстраций, ненужных аксессуаров, эффектных украшений.

Яхонтов не мог жить без работы, которая являлась смыслом его жизни и творчества. Без работы он не знал покоя. Свое искусство он полностью отдавал людям, эпохе, борьбе. Яхонтову удалось утвердить свой «яхонтовский» стиль исполнения с его богатейшими ритмическими и мелодическими оборотами, с его тончайшими психологическими находками, с его вкусом и мягкими, только ему свойственными приемами театрализованного жеста и мимики. Рисуя яркие живые картины, Яхонтов, однако, не исчерпывает воображения слушателя, не лишает его восхитительной радости от ощущения сотворчества. Пленительное «туше» его голоса, светлого, как флейта, и глубокого, как виолончель, легкая, почти воздушная смена света и тени в его повествовательной интонации — все это, несомненно, приближает искусство Яхонтова к лучшим реалистическим достижениям импрессионизма. Так с реалистической экспрессией показана текучесть и изменчивость всего живого на полотнах Эдуарда Мане, Дега, Пикассо.

Внешний облик Яхонтова вызывал неизменную симпатию, она влекла к нему слушателя еще до того момента, как он начинал читать. Привлекал и юношеский овал его миловидного лица, и серые глаза с задумчивым и грустным взглядом, ярко очерченные линии губ с едва тронутой, словно скользящей по ним улыбкой, легкость и пластичность в движениях, походке и жесте...

Чем больше вспоминаешь чтение Яхонтова, чем больше вслушиваешься в оставшиеся записи, тем сильнее убеждаешься, что в его исполнительском творчестве отстоялись новые черты искусства художественного слова. Поражает глубина, связь с современностью, трибунность.

«В области искусства нет машин, подсчитывающих затраченную художником творческую энергию, и поэтому трудно сказать, как и сколько материи, называемой вдохновением, сгорает в художнике». Перечитывая эти слова Яхонтова, я всегда думаю о том, до какой высоты поднялся бы этот выдающийся мастер художественного слова, если бы коварная судьба не похитила его у нас в цветущем возрасте — 46 лет.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Александр Яковлевич Закушняк

Родился в 1879 году в Одессе. В гимназические годы увлекался театром. Слушал лекции в Одесском университете на юридическом и историко-филологическом факультетах и мечтал получить специальное театральное образование. Начал с любительства, которое быстро переросло в профессиональную работу на сцене и эстрадных площадках многих южных городов. Деятельность А. Я. Закушняка в те годы была крайне разносторонней: от серьезной драмы до оперетты, где он пел куплеты и танцевал. Но охотнее всего уже в те годы Закушняк рассказывал с эстрады чеховские юморески. «Канитель» и «Хирургия» не сходили с репертуара. Став профессиональным актером, А. Я. Закушняк странствует с провинциальными труппами. Побывал в Киеве, Тифлисе, Баку, Москве и Петербурге. Играл Хлестакова в гоголевском «Ревизоре», князя Мышкина и Раскольникова в инсценировках романов Достоевского.

В 1907 году Закушняк переехал в Петербург и поступил в театр В. Ф. Комиссаржевской, где исполнял ведущие роли в пьесах Ибсена и Метерлинка. Сценические успехи Закушняка были велики. Однако работа в театре не давала выхода и удовлетворения всем творческим стремлениям артиста. В 1910 году, покинув театр, он выступил в Одессе с первыми «Вечерами интимного чтения». Программы этих вечеров состояли из рассказов Чехова «Дом с мезонином», «Скрипка Ротшильда», «Шуточка», «Зиночка»; Мопассана «Мисс Гарриент»; Марка Твена «Банковый билет», «Разговор со столом», «Интервью», «Газета», «Дифтерит»; Шолом-Алейхема «Еврейская канитель» и повести Короленко «Без языка».

С 1910 по 1914 год Закушняк провел 190 открытых «Вечеров интимного чтения» в Одессе, Аккермане, Тирасполе, Бендерах, Кишиневе, Киеве, Костроме и других городах и дал несколько закрытых выступлений в Москве, где встретил, в частности, живой интерес и одобрение К. С. Станиславского.

Во время империалистической войны Закушняк находился на фронте. После Октябрьской революции некоторое время служил в рядах Красной Армии и принимал участие в работе первых фронтовых театров.

В 1918 году Закушняк снова в Москве последовательно работает в театре-студии Художественно-просветительного союза рабочих организаций (с большим успехом исполняет роль Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше и шута Тринкуло в «Буре» Шекспира), в «Театре РСФСР Первый» и в кукольном театре. Мысль о возрождении своего литературно-эстрадного жанра на уровне новых требований не покидает его. Он напряженно готовит первый «Вечер рассказа», который состоялся 14 октября 1924 года. В программе значилась «Пышка» Мопассана и «Банковый билет» М. Твена. Жанр «Вечера рассказа» был из маленького помещения вынесен в аудиторию на 800—1000 человек.

Вслед за «Пышкой» в репертуаре «Вечеров рассказа» появились «Восстание ангелов» А. Франса (1923—1924 гг.), «В порту» Мопассана (1925 г.), «Египетские ночи» Пушкина (1925—1926 гг.), «Тарас Бульба» Гоголя (1926—1927 гг.), «Катюша Маслова» по роману Л. Толстого «Воскресение» (1928 г.), «Униженные и оскорбленные» Достоевского (1929 г.).

Вместе с Закушняком над созданием и организацией «Вечеров рассказа» работали Е. Б. Гардт (режиссер и литературный редактор) и А. Г. Грибакин (ведущий «Вечера рассказа»). Этот небольшой коллектив носил наименование «Ансамбль «Вечера рассказа».

Непрестанно стремясь к новым опытам, которые могли бы обогатить выразительные средства рассказывания и расширить репертуарный диапазон литературной эстрады, Закушняк с 1929 года начал готовить для сольного исполнения «Венецианского купца» Шекспира. Более отдаленной программой рисовался «Гамлет». Одновременно Закушняк разрабатывал план вечера, посвященного средневековому буффу — народной клоунаде на текстах Шарля де Костера и Франсуа Рабле.

Замыслы эти не сбылись, так как, заболев крупозным воспалением легких, Закушняк скончался 21 апреля 1930 года в Ленинграде¹.

Владимир Николаевич Яхонтов

Родился в 1899 году в городе Седлце, раннее детство провел в селе Городец на Волге, учился в одной из средних школ Нижнего Новгорода. Здесь, уходя в третий класс, он впервые проявил интерес к художественному чтению. На уроках русского языка и литературы педагоги часто уступали ему свою кафедру, и он с увлечением читал товарищам по классу стихи Пушкина, Жуковского, сцены из «Горя от ума». Четырнадцатилетний Яхонтов поставил в школе «Иванова» и «Дядю Ваню» Чехова, «Бесприданницу» Островского и сам появился в главных ролях. Окончив среднюю школу, Яхонтов поступил в театральное училище при Второй студии Московского Художественного театра, затем в студию Евгения Вахтангова, некоторое время играл на сцене и пришел на эстраду, по собственным словам, «учеником Станиславского, отчасти Вахтангова». Некоторое время Яхонтов работает в театре Всеволода Мейерхольда. В 1925 году он появляется на эстрадных площадках Москвы и Ленинграда и на всю жизнь закрепляет себя за литературной эстрадой.

Первая самостоятельная работа Яхонтова — монтаж «На смерть Ленина» (1924 г.), за ней последовали монтажи «Октябрь» (1924 г.), «Ленин» (1925 г.), «Пушкин» (1926 г.). В 1927 году в содружестве со своим постоянным режиссером Е. Е. Поповой и при участии режиссера С. И. Владимирского Яхонтов создает театр «Современник» — своеобразный театр одного актера. В течение следующих восьми лет работы были созданы программы: «Петербург» (1927 г.), «Пиковая дама» (1923 г.), «Торжественное обещание» (1929 г.), «Война» (1929 г.), «Да, водевиль есть вещь» (1929 г.), «Евгений Онегин» (1930 г.), «Вечера Маяковского» (1931 г.), «Горе от ума» (1932 г.), «Настасья Филипповна» (1933 г.), «Цусима» (1934 г.), «Новые плоды» (1935 г.).

Пушкинский юбилей Яхонтов отмечает работами «Поэты путешествуют» — Пушкин и Маяковский (1936 г.), «Евгений Онегин» — восемь глав полностью, две программы (1936 г.), «Лицей» (1937 г.), «Болдинская осень»

¹ Биографическая справка составлена по «Книге о чтецах» Н. Ю. Верховского. М., «Искусство», 1950.

(1937 г.). К пушкинскому циклу примыкает вечер поэзии Лермонтова (1938 г.).

В 1937 году на Первом Всесоюзном конкурсе мастеров художественного чтения Яхонтову была присуждена первая премия.

Далее следовали программы: «Всегда с Лениным» (1939 г.), «Надо мечтать» — о Ленине (1940 г.), о дружбе Маркса и Энгельса (1940 г.), «Времена года» (1940 г.), «Маяковский начинается» — стихи Маяковского в сочетании с поэмой Н. Асеева (1940 г.), «Вечер Блока» (1940 г.), «Вечер Есенина» (1940 г.).

В годы Великой Отечественной войны Яхонтов интенсивно работал в тылу и на фронте, исполняя главным образом созданные им новые программы: «Россия грозная» (1942 г.), «Возвращение Маяковского» (1943 г.), «Тост за жизнь» (1944 г.).

Осенью 1944 года Яхонтов внес собранные им от выступлений в концертах деньги на постройку танка «Владимир Маяковский». Танк «Владимир Маяковский» участвовал во многих боевых операциях и штурмовал фашистский Берлин.

Эта патриотическая инициатива Яхонтова логично дополняла его творчество военных лет, проникнутое неукротимым стремлением к победе над врагом.

В июле 1945 года жизнь В. Н. Яхонтова трагически оборвалась¹.

Антон Исаакович Шварц

Родился в 1896 году в Екатеринодаре (ныне Краснодар). С 1906 года учился в Екатеринодарской гимназии, где часто выступал с чтением стихов на гимназических вечерах, увлекался ораторским искусством.

В 1914 году поступил на юридический факультет Московского университета. Особый интерес вызывают у него философские дисциплины, увлечение которыми остается у него на всю жизнь.

После Великой Октябрьской революции работает некоторое время в Екатеринодаре сотрудником комиссариата по национальным делам. В 1919 году поступает в Ростове-на-Дону на 3-й курс юридического факультета, но скоро оставляет университет и поступает актером в ростовскую «Театральную мастерскую» — молодой экспериментальный театр. Режиссер П. К. Вейсбрем. Периодически Шварц выступает в концертах с чтением стихов.

В 1922 году переехал в Петроград, закончил Петроградский университет по факультету общественных наук и вступил в адвокатуру. В середине 20-х годов начинает профессиональную работу в области художественного чтения, эпизодически выступая в концертах. Пристально интересуется вопросами литературы, звучащего слова. В 1926 году его приглашают в Губпрофсовет в качестве чтеца, иллюстрирующего лекции по литературе. Определяющее значение для его профессиональной жизни имела встреча с А. Я. Закушняком в 1927 году. «Его вечера рассказа помогли мне найти этот синтез интересов и исканий, которого не хватало в моих метаниях между театром, литературой и ораторским искусством.

Я, наконец, увидел искусство, стоящее на очень высоком уровне, в котором исполнитель был и актером, и оратором, и в каком-то смысле говорящим писателем, говорящим в образах критиком — интерпретатором литературы. С момента встречи с Закушняком мои внутренние колебания

¹ Биографическая справка составлена по «Книге о чтецах» Н. Ю. Верховского. М., «Искусство», 1950.

кончились, я нашел дело, в котором мог приложить все свои способности, в меру отпущенные мне природой...» (А. Шварц. «Автобиография»). После встречи с А. Я. Закушняком начинает работать над прозой совместно с П. К. Вейсбремом, ставшим основным режиссером-консультантом А. Шварца на время всей его дальнейшей творческой работы.

В 1930 году Шварц оставляет работу в адвокатуре и целиком переходит на концертную деятельность. Выпускает одну за другой программы литературных вечеров. Выступает в Ленинграде, Москве.

В 1931 году дает в Москве в Малом зале консерватории первый открытый сольный концерт. Начинает регулярные гастрольные поездки по городам Союза.

В 1937 году на Всесоюзном конкурсе мастеров художественного слова удостоен 2-й премии.

Во время Великой Отечественной войны А. Шварц выступает в воинских частях, на призывных пунктах, в госпиталях, клубах, по радио, выезжает с концертными бригадами в части действующей армии и флота, продолжает давать сольные концерты в Москве, Ленинграде и в других городах.

В 1946 году А. Шварц награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.». В 1947 году за большие творческие достижения в области советского искусства ему присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

В 1950 году на конкурсе «Борьба за мир, за демократию — против поджигателей войны» удостоен звания лауреата.

А. Шварцем создано двадцать восемь программ, в которые вошли произведения русских и зарубежных классиков, выдающихся писателей и поэтов современности. Вот некоторые из них: две программы советской поэзии (Маяковский, Багрицкий, Луговской, Сельвинский, Асеев, Кирсанов и др.) 1928—1929 гг.; первый пушкинский вечер (1931 г.) — «Медный всадник», «Евгений Онегин» (отрывок из 1-й гл.), «Метель», «19 октября 1825 г.», «Брожу ли я...», «Памятник», «Когда за городом...», «Пора, мой друг, пора...», Лермонтов — «На смерть поэта», Маяковский — «Юбилейное»; вечер из произведений зарубежных революционных писателей (1931 г.); «Классики русской прозы (1934 г.)» (Гоголь, Лесков, Тургенев, Чехов, Горький); Гоголь «Мертвые души» (1935 г.); «Великие русские поэты» (1936 г.) (Державин, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Блок, Маяковский); «Пушкин» (поэмы и лирика) (1937 г.); «Образы России и ее боевой славы» (1943 г.) (Гоголь, Тургенев, Л. Толстой, Блок, Симонов, Тихонов, Прокофьев); «Поэзия этих лет» (1946 г.) — новая программа из стихов современных поэтов (А. Твардовский, К. Симонов, А. Коваленков, Л. Кондырев, М. Луконин, С. Наровчатов, С. Смеляков, С. Васильев и др.); «Немецкие поэты» (1951 г.); К. Паустовский «Рождение моря» (1952 г.).

21 февраля 1954 г. А. Шварц умер от четвертого инфаркта миокарда¹.

Сурен Акимович Кочарян

Родился в Тбилиси в 1904 году. Театральную школу прошел в Москве, в студии Дома культуры Армении. Здесь под руководством таких крупнейших мастеров, как Б. В. Щукин, Р. Н. Симонов, Кочарян стал драма-

¹ Биографическая справка составлена по материалам к творческой биографии, помещенным в приложениях к книге А. Шварца «В лаборатории чтеца».

тический актером. Затем Кочарян работал в Ереванском драматическом театре, успешно исполнял роли в пьесах Островского, Горького и др., но оставил сцену для литературной эстрады и начал выступать с самостоятельными вечерами чтения — сначала в Армении и Грузии, а затем, завоевав всеобщее признание в Москве на декаде армянского искусства (1939 г.), по всему Советскому Союзу. В 1939 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Армянской ССР. В этом же году он был награжден орденом «Знак Почета».

Война застает Кочаряна 22 июня 1941 года в военной части на Кавказе, куда он вышел с очередным концертом. С этого дня начинается его путь артиста-фронтовика. Кочаряна прикрепляют сначала к политотделу Закавказской Армии, потом он работает на разных фронтах руководителем концертных бригад и заканчивает свой военный путь в Берлине, в июне 1945 года. Он награжден в 1945 году медалями «За победу над Германией», «За оборону Кавказа в Великой Отечественной войне», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.», в 1965 году медалью «20 лет Победы в Великой Отечественной войне». В 1945 году ему присвоено звание народного артиста Армянской ССР.

Концертная деятельность Кочаряна чрезвычайно плодотворна. Им созданы 34 композиции на двух языках.

В 1951 году он был удостоен за концертную исполнительскую деятельность звания лауреата Государственной премии.

Кочарян работает в Московской государственной филармонии, является членом художественного совета филармонии.

Наталья Григорьевна Ефрон

Родилась в 1896 году в Витебске. Там же кончила гимназию. В 1914 году переехала в Петроград, поступила в консерваторию по классу рояля. С 1917 года, не закончив консерваторию, работала в общеобразовательных школах руководителем хоровых коллективов. Одновременно занималась пением и выступала на эстраде как певица.

В 1923 году переехала в Москву для поступления в театральную школу. Поступила в студию Камерного театра (экспериментальные мастерские) и в музыкальную школу Гнесиных по классу пения. В 1926 году, после окончания студии, была принята в труппу Камерного театра. Сыграла много ролей классического и современного драматического репертуара и музыкального репертуара. В 1935 году за исполнение роли комиссара в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского была удостоена звания заслуженной артистки РСФСР. В 1937 году снималась в фильме «Ленин в 1918 году» (роль Каплан).

В годы войны начала выступать с исполнением литературных произведений. Принимала участие в концертных бригадах по обслуживанию воинских частей, госпиталей и колхозов.

В 1942 году Н. Г. Ефрон оставила Камерный театр и поступила в 1943 году в Московскую филармонию. Выезжала с концертными бригадами филармонии в Мурманск, Севастополь для обслуживания военного флота.

По сегодняшний день работает в филармонии. Является членом художественного совета филармонии.

Н. Г. Ефрон сделано много программ. В том числе: Л. Толстой «Китти и Левин» (по роману «Анна Каренина»); Тургенев «Дым»; Чехов «Невеста» и другие рассказы; Гоголь «Портрет»; Горький «Мать»; Федин «Киррил Извеков» (по романам «Первые радости» и «Необыкновенное лето»); Николаева «Жатва»; «Советские рассказы» (С. Антонов, В. Гроссман и

др.); Рабиндранат Тагор «Свет и тени»; Джек Лондон «Мексиканец», «Маленький человек»; Эльза Триоле «Авиньонские любовники», Андре Стиль «Первый удар» (отрывок); Эльмар Грин «Ветер с юга» и другие. Основной режиссер Н. Г. Ефрон — заслуженный артист РСФСР Л. Лукьянов. Несколько программ сделано с Е. Эфрон.

Павел Павлович Коган

Родился в 1899 году в Таганроге. Учился там в коммерческом училище. В 1919 году окончил в Харькове высшее учебное заведение со степенью кандидата экономических наук. С детства увлекался искусством, рисовал, питал страсть к театру. После окончания вуза начал заниматься в студии Н. Н. Синельникова — выдающегося режиссера, и через год был принят как один из лучших учеников в труппу Первого государственного драматического театра Харькова. Но в 1921 году ход событий изменил его планы. Он оставил театр и начал выступать на концертных эстрадах Украины с исполнением поэтических произведений, совмещая выступления с работой в государственном концертном бюро.

Организация артистической работы молодых музыкантов была новым и чрезвычайно важным делом. П. П. Когану было ясно, что «с 1917 года, когда «меценатом» сделалось само государство, творческие просторы расширились до бесконечности, но нужно было оградить это дело от случайных, малокультурных, а зачастую и просто невежественных людей. Работа П. П. Когана в области организации камерных концертов началась с 1922 года с выступления пианиста Владимира Горовица и скрипача Натана Мильштейна, ставших вскоре знаменитыми музыкантами. П. П. Коган поставил своей задачей «активно содействовать росту многих преимущественно молодых музыкально-артистических сил, внося в дело организации разумные начала, способствующие наилучшим проявлениям индивидуальности, жанра и стиля исполнителей» (А. Алышванг). Он оказал большую организационно-творческую помощь таким крупным музыкантам, как Давид Ойстрах, Эмиль Гилельс, Анатолий Доливо, Герц Цомык и многим другим, был активным организатором ГААНИСА — камерной концертной организации Наркомпроса Украины (1931 г.). Все это дало право Дмитрию Шостаковичу назвать П. П. Когана в своей рецензии на его книгу «Вместе с музыкантами» «организатором концертной деятельности плеяды замечательных музыкантов-исполнителей нашей страны».

В 1935 году П. П. Когана привлекают к организации концертной деятельности чтецов. При его активном участии была создана «Студия мастеров художественного чтения», к сожалению просуществовавшая недолго. Она объединила многих выдающихся мастеров художественного чтения, привлекла артистическую молодежь, из которой в дальнейшем выросли хорошие мастера. В военные годы П. П. Коган — организатор концертной деятельности выдающихся мастеров театра, музыкантов, чтецов, работавших в Тбилиси.

После войны П. П. Коган был принят в Московский художественный институт и стал профессионалом-художником.

СОДЕРЖАНИЕ

Г. А. Щербакова. Немного истории	5
А. Я. Закушняк. Вечера рассказа. (Фрагменты) . .	15
Владимир Яхонтов. Театр одного актера. (Фрагменты)	24
Антон Шварц. Записки чтеца. (Фрагменты) . . .	52
Сурен Кочарян. В поисках живого слова . . .	74
Н. Г. Ефрон. Актер и чтец	91
Павел Коган. О чтецах. (Воспоминания)	108
Коротко об авторах	144

Составитель
Ольга Михайловна Итина
ИСКУССТВО ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА
выпуск 2

Редактор Т. И. Громова
Художник Л. Д. Борзых
Художественный редактор Е. Ф. Николаева .
Технический редактор Т. Ф. Клапцова
Корректор В. Н. Крылова

Издательство «Советская Россия».
Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Сдано в наб. 30/V-1966 г. Подп. к печ. I/VII-1966 г.
Форм. бум. 60×90^{1/16} Физ. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 9,3. Изд.
янд. БХС-13. А16107. Тираж 65 000 экз. Цена 23 коп.
Бум. № 2. Тем. план 1966 г. № 333.

Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров РСФСР, г. Электро-
сталь Московской области, Школьная, 25. Заказ. № 347.

23 коп.

Индекс
73024

