Ковшов Николай Дмитриевич

**УРОКИ М. Н. КЕДРОВА**

ВСТУПЛЕНИЕ

Михаил Николаевич Кедров — актер и режиссер МХАТ, народный артист СССР, лауреат Государственных премий, профессор, воспи­татель молодежи. Его актерские работы поражали глубиной и точностью наблюдения и воспроизведения человеческих характеров. В режиссуре он достойно продолжил дело своих великих учителей К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

«Метод физических действий»— так Константин Сергеевич ха­рактеризовал свой поиск последних лет в области творчества ак­тера. Михаил Николаевич продолжил этот поиск, приняв эстафету от Станиславского. Не было спектакля Кедрова, где он не искал бы новых путей в развитии и обогащении «системы». Каждый его спектакль превращался в школу повышения мастерства актера.

Вся деятельность Кедрова была направлена в будущее. Театр, который виделся ему,— это прежде всего театр больших жизне­утверждающих мыслей и чувств. «Чтобы осуществить это,— гово­рил он,— надо быть подлинно современным человеком, одухотво­ренным коммунистическими идеалами». Сам он был современным человеком. Режиссер-постановщик и режиссер-педагог соединились в нем в одном лице. Кедров был ближе всех к тому идеалу режиссера МХАТ, о появлении которого в театре мечтал Станиславский,— ре­жиссер «корня», способный воспитать актера-творца. Никогда не на­вязывая актеру готовых решений, он помогал раскрытию творческой индивидуальности путем действенного анализа обстоятельств жизни роли и тонкого учета внутренних и внешних данных исполнителя.

Всероссийское театральное общество приглашает Кедрова ру­ководить вновь организованным семинаром по изучению «метода физических действий». В этом семинаре читались лекции, велись споры о теории искусства, но главное — шли репетиции взятых для учебной работы пьес. Кедров не мыслил иного пути ознакомления с «методом физических действий», кроме конкретной репетицион­ной работы, в процессе которой актер на себе должен был испытать воздействие новых приемов, и это явится лучшим способом изу­чения метода. «Вне практики метода нет. Я не знаю другого способа его изучить»,— говорил Кедров.

Он шутливо называл семинар ВТО «сборной командой Москвы». Шутка недалека от истины. В семинаре участвовали актеры многих театров, и не зеленая молодежь, а опытные — народные и заслу-

женные: Н. Анненков, Л. Добржанская, П. Константинов, И. Со­ловьев, А. Петров и другие. И все они сохранили о занятиях с Кедровым не только добрую память, но и чувство восхищения.

К сожалению, не все — даже в Художественном театре — гото­вы были воспринять «метод физических действий» как последнее и более совершенное слово в «системе» Станиславского. После смерти Вл. И. Немировича-Данченко в труппе МХАТ образовалось несколь­ко групп, каждая из которых претендовала на ведущее положение.

Как главному режиссеру театра Кедрову не удалось объединить труппу. Все беды приписывались ему. Его обвиняли в медлитель­ности, в плохом подборе репертуара, в неумении работать с дра­матургами. От него требовали большей оперативности, согласия идти на компромиссы, чего Кедров не умел и не хотел. Возникали конфликты. Кедрова обвиняли в том, что он игнорирует современную пьесу, отдавая предпочтение классике, и тем превращает МХАТ в подобие музейного театра. Его порицали за то, что он из спектакля в спектакль занимает одних и тех же актеров и таким образом создает «свою труппу», «свой театр» внутри МХАТ. А «своя труппа» была необходима Кедрову как ядро, состоящее из верных последо­вателей «метода физических действий», которая притягивала бы и объединяла вокруг себя молодежь и влияла бы на остальную часть актеров.

У Кедрова не было того таланта организатора, который помогает иным режиссерам руководить «в общем и целом». Он не умел одним обещать, других обнадежить, третьим уступить, быть щедрым на похвалы того, что он считал недостойным, признавать достоинст­ва в том, где, по его мнению, их не было; не умел лавировать среди возникавших течений и направлений. Он делал свое дело целе­устремленно и бескомпромиссно, резко отметая все, что мешало проведению поставленных им задач.

Во всеоружии разработанного им метода он ждал появления глубокой пьесы о сегодняшнем дне, полный желания доказать, что творческий метод Художественного театра применим не только для пьес классического репертуара, но и для новых, современных произведений. К сожалению, такой современной пьесы он не до­ждался.

Но главное дело своей жизни Кедров выполнил — он доказал ценность, значение для актеров и режиссеров «метода физических действий».

Настоящая книга не претендует на полное исследование твор­чества М. Н. Кедрова. Очень возможно, что читатели, знакомые с репертуаром МХАТ и работами режиссера, зададут вполне резон­ный вопрос: почему такие постановки, как «Глубокая разведка» А. Крона, «Плоды просвещения» Л. Толстого, остались вне поля зрения автора?

Ведь в «Глубокой разведке» Кедрову и коллективу исполните­лей удалось показать то новое, что вошло в жизнь советского чело­века: его творческое отношение к труду как главному, определяюще­му моменту бытия. А спектакль «Плоды просвещения» Л. Толстого

стал подлинным триумфом последнего слова К. С. Станиславского в области «системы»—«метода физического и словесного действия», примененного Кедровым в работе с актерами.

Автор старался быть верным принципу писать только о том, что ему непосредственно приходилось наблюдать, участвуя в работе Кедрова в качестве актера или режиссера, извлекая те уроки, которые являются основной темой книги. В спектаклях «Глубокая разведка» и «Плоды просвещения» я не был занят и ничего нового добавить к уже известному не могу.

Еще до работы с Кедровым мне посчастливилось в качестве помощника режиссера присутствовать на всех занятиях и репети­циях, проводимых Станиславским с участниками спектакля «Мерт­вые души» как в театре, так и на его квартире в Леонтьевском переулке. Это позволило провести впоследствии сравнительный анализ приемов работы Станиславского и Кедрова, применение ими «метода физических действий» на разных этапах его раз­вития.

Предложение Кедрова раб отать с ним над спектаклем «Ревизор» было для меня полной неожиданностью. Как-то в актерском буфе­те разговор начался с заметки в газете о какой-то невероятной истории, подробности которой я не запомнил, но смысл был таков, что некто предложил запечатлеть для кино рабочие будни городской пожарной части, получил пожарных лошадей и, перепродав их местной колбасной фабрике, скрылся. «Какая-то хлестаковщина»,— помню, сказал я. Разговор пошел на тему мошенничества, взяточни­чества и ротозейства должностных лиц и перешел на «Ревизора» Гоголя. «Пожалуй, пьеса может прозвучать,— произнес Кедров и добавил:— А вы согласились бы работать?» Так состоялось наше объединение. Нечего говорить, как я был рад этому событию. Мне и раньше приходилось выполнять его небольшие режиссерские по-' ручения, репетировать отдельные сцены, помогать вводить дублеров, но это было тогда, когда спектакль уже репетировался. Теперь же предстояло включиться в работу с самого начала.

Было бы наивно предполагать, что мысль о постановке «Реви­зора» сложилась у Кедрова в результате (под впечатлением) об­суждения газетного фельетона. Несомненно, что он давно вынаши­вал эту идею и хорошо продумал ее. Только манера обнародовать свое решение была типично кедровской — с полувопросительной-полуразмышляющей интонацией, как бы между прочим.

Когда начались репетиции «Ревизора», я по ходу их старался записывать основные замечания и задания М. Н. Кедрова для того, чтобы потом, в отсутствие Михаила Николаевича, проходить с актерами, или, как он говорил, «тренировать» уже разработанные сцены. Иногда, за неимением времени, вместо подробной записи я в своем режиссерском экземпляре пьесы делал просто пометки, ставил номера в тексте и дома вечером, после репетиций, рас­шифровывал свою «скоропись». Так у меня собралось несколько записных книжек, по которым можно восстановить почти весь ход репетиционной работы над «Ревизором».

Конечно, приводить в этой книге полностью записи всех репе­тиций нет нужды: в них много повторений, вызванных не всегда точным выполнением актерами замечаний режиссуры, замечаний по выгородке, бутафории и т. д. Выбранные же места, как мне ка­жется, характеризуют в достаточной степени работу Кедрова как режиссера и педагога.

Он сумел доказать, что «метод физических действий» в руках талантливого человека является тем ключом, который может по­мочь открыть таинственную дверь творчества.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

-G^^

М. Н. Кедров не раз подчеркивал, что он не только режиссер, но и актер. «Я считаю себя актером,— говорил он.— Большинство мхатовских режиссеров, начиная со Станиславского,— актеры... Я люблю играть». И будучи уже руководителем Художественного театра, он помимо своей большой режиссерской деятельности продолжал выступать на сцене, до тех пор пока возраст и состояние здоровья позволяли ему это делать. Михаил Николаевич утверждал, что для режиссера очень важно испытать на собственном опыте состояние актера-исполнителя, находящегося в поиске образного решения роли.

— Наверное,— говорил Кедров,— если бы я не прошел актер­ского пути, я не был бы режиссером. Трудно помочь актеру, если не можешь понять, как сделать то, что сам требуешь как режиссер.

Однажды я, как и многие другие, сослался на Немировича-Дан-ченко.

— А как же Владимир Иванович? Он, по-моему, никогда не был актером... Но ведь и режиссер и педагог изумительный...

— А вы не видели его показов?— спросил Кедров.

— Видел, и много раз. Я не пропустил ни одной репетиции на сцене «Анны Карениной». Да к тому же был занят в этом спектакле, и в «Любови Яровой», и в «Последних днях» Булгакова. Но все это были так называемые «режиссерские показы»... Рисунок... намек... Очень ярко, но...

И вдруг я вспомнил. Мне действительно сильно повезло.

Да, я вспомнил случай, когда видел на сцене талантливейшего актера Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Репетировались две картины из «Анны Карениной»—«Скачки» и «Ресторан после скачек». Каренин уводит Анну со скачек, где она после падения Вронского, не сумев скрыть своего волнения и страха за его жизнь, разрыдалась и тем скомпрометировала себя в глазах света. Каренин предлагает ей руку и ведет мимо трибун под обстрелом насмешливых, презрительных взглядов и враждебного шепота. Они шли медленно — смятенная и дрожащая Анна и размеренно ступающий Каренин. Он шел, как бы никого и ничего не замечая, устремив свой взор вперед. Круг сцены мед­ленно поворачивается, скачки тонут в темноте, появляется часть летнего ресторана: кадка с подстриженным деревом, столик, два

стула, на которые опускаются Каренин и Анна. Начиналось объяс­нение супругов.

Эта сцена у Хмелева не получалась. Он нервничал, сердился, сдергивал перчатку с руки, смотрел на Анну злыми глазами, презри­тельно щурился. Он, что называется, «мельчил». Сам сознавал, что делает не то, и потому мучился еще больше. Когда Анна — Тарасова говорила, что не любит и боится Каренина, лицо Хмеле­ва болезненно подергивалось; он, не давая ей закончить фразу, почти перебивая, выкрикивал: «Так!»— и начинал свой текст.

Владимир Иванович был недоволен. Он неоднократно подходил к рампе и делал какие-то указания Хмелеву, поднимался на сцену, менял расположение стульев и опять что-то тихо говорил актеру. Сцену повторяли, но безрезультатно. Тогда режиссер попросил дать ему цилиндр и трость. Цилиндр Хмелева оказался ему мал, он с раздражением отбросил его. По этому жесту можно было догадаться, как он был взнервлен. Нашелся цилиндр нужного размера. Взяв Аллу Константиновну Тарасову — Анну под руку, Немирович-Данченко повторил весь проход от скачек к ресторану так же, как это делал Хмелев. Но дальше сцена пошла по-другому.

Владимир Иванович слушал признание Анны, не выражая ни нетерпения, ни горечи, ни желания прекратить ее излияния, оскорбляющие его. Он сидел, повернувшись к Анне боком, не глядя на нее, но весь, корпусом, чуть подавшись вперед и опершись двумя руками на трость. Он слушал ее слова, как слушают нечто новое, неизвестное, таящее в себе некую опасность и к чему еще нельзя определить свое отношение. Анна кончила свое признание. Он не ответил, не переменил позы. Она зарыдала. Он остался недвижим. Это страшное молчание заставило Аллу Константиновну приподнять голову и прекратить рыдания. Возможно, она подумала, что сцена будет прервана. Владимир Иванович сидел в той же позе, только закрыв глаза, словно он заново пропускал слова Анны через свое сознание, проникая в их огромный и страшный смысл. И в этой паузе, в неподвижности двух фигур чувствовалось невероятное напряжение.

Тарасова с каким-то затаенным страхом ждала продолжения сцены. Это как -нельзя более соответствовало смыслу происходяще­го. Все почти физически ощущали тяжесть, которая легла на плечи Каренина, ту безысходность положения, в которую Анна ввергла мужа, и ход его мыслей. Он открыл глаза и тихо, как вздох, но отчет­ливо произнес: «Та-ак!»— поставив этим точку тому большому и важному, что свершилось. И потом, через паузу, глядя куда-то вдаль прямо перед собой, ровным голосом продиктовал Анне свои требо­вания соблюдения светского поведения.

Все смотревшие эту сцену увидали не режиссерский показ, а момент подлинного внутреннего перевоплощения, образец высокого актерского искусства.

— Мне так не сыграть, Владимир Иванович,— произнес Хмелев, яростно потирая ладонью тыльную часть кисти другой руки, что у него было признаком большого волнения.

— Возможно,— усмехнулся Владимир Иванович, сходя со сцены.— А вы попробуйте свое... Только поймите, Николай Павло­вич, что с ним, с Карениным, происходит.

— Я понимаю. Теперь понимаю,— проговорил Хмелев, сделав ударение на слове «теперь».— Но вот сделать — как?

— Сегодня вы этого не сделаете. Отдыхайте.

Репетиция в этот день была прекращена.

Когда Кедров говорил о Владимире Ивановиче как о потенци­альном актере, он, очевидно, имел в виду именно такие его показы. Но они были редки чрезвычайно.

Михаил Николаевич в своей режиссерской практике почти не пользовался показом, предпочитая подсказками возбудить фанта­зию актера и подтолкнуть на энергичные действия. Он знал, что яркий режиссерский показ не всегда помогает актеру, иногда «зажимает» его.

Первая роль Кедрова, на которую обратила внимание пресса, был китаец-разведчик Син Бин-у в спектакле «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. До нее Михаилу Николаевичу поручались лишь крохотные эпизоды да участие в народных сценах. Он рассказывал, что в «Горячем сердце» А. Островского играл в одной картине бессловесного мещанина, который в числе других приходит к городничему Градобоеву жаловаться на неплательщика по векселю, а в другой —«хвост лошади»...

История возникновения «хвоста лошади» такова. Купец Хлынов от скуки наряжает своих слуг разбойниками, чертями, лягушками, используя старые театральные костюмы. Два лакея изображают лошадь. Один, «голова», двигается во весь рост, а другой, «хвост», должен согнуться так, чтобы его руки лежали на пояснице первого;

оба накрыты специально сшитой пестрой попоной. В сцене, где «разбойники» пугают захмелевшего приказчика Наркиса, появление взбрыкивающей и скачущей «лошади», из пасти которой торчит бутылка шампанского, всегда имело оглушительный успех.

Михаил Николаевич и его напарник к каждому спектаклю придумывали что-то новое: то особый аллюр, то необыкновенную вертлявость, словно «лошадь» вдруг начинала кокетничать; то возникали прыжки дикого мустанга, то танец на месте, как при спортивной выездке. «Лошадь» бывала упрямой, ласковой, дикой, цирковой, пугливой, старой, когда у нее подгибались ноги, а то вдруг превращалась в молодого жеребенка.

Кедров искал все новые и новые приспособления, ставил себе определенные задачи. «Хвост лошади» был для него ролью. Такой ролью, которая требовала фантазии, умения ориентироваться.

Репетиции пьесы «Бронепоезд 14-69» начались 25 августа 1927 года. А 3 ноября того же года уже была генеральная репетиция с публикой. Восьмого ноября состоялась премьера.

Обширный объем работы, сжатые сроки, большое количество занятых в спектакле артистов и сотрудников не позволяли режиссу-

ре уделять достаточно времени всем участникам для тщательной проработки с ними ролей, как к этому привыкли в МХАТ. Основное внимание уделялось главным исполнителям и построению народных сцен. В этих условиях артистам, игравшим небольшие роли, приходилось много работать самостоятельно, руководствуясь общим замыслом спектакля.

М. Н. Кедров рассказывал, что, получив роль Син Бин-у, он вначале растерялся: ему казалось, что образ противоречит его данным и он непременно провалится. Но надо было как-то выходить из положения. Некоторая схематичность роли, минимум текста заставляли его упорно выстраивать логику действия. Постепенно он втянулся в работу.

Син Бин-у — разведчик партизан. Он появляется на маленькой железнодорожной станции в тайге, где задержался бронепоезд ка­рателей, под видом торговца семечками. Для того чтобы изучить по­вадки торговца «с рук», Михаил Николаевич отправляется на рынки Москвы, где в то время было достаточно китайцев, которые, подоб­но Син Бин-у, торговали семечками, искусственными цветами, фона­риками, яркими веерами, сделанными из раскрашенной гофриро­ванной бумаги. Он тщательно наблюдает за их походкой, движения­ми, манерой сидеть, предлагать покупателям свой товар. Прислу­шивается к мелодике и акценту их ломаной русской речи.

Но он не был бы Кедровым, если бы удовлетворился только внешним наблюдением. Он ищет более подробного, более полного ознакомления с жизнью и бытом китайцев в России. Ему хочется увидеть их в работе, в быту. Для этого он посещает китайские прачечные, в избытке появившиеся во времена нэпа. Эти прачечные обычно занимали полуподвалы московских домов, где были пункты приема и выдачи белья и помещения, отведенные для жилища.

Дело не обошлось без курьезов. Однажды вечером, войдя во двор, куда выходили окна прачечной, он прильнул к одному из них в надежде увидеть какую-либо жанровую сцену. Но запотевшие стекла и бумажная занавеска не позволяли рассмотреть, что дела­лось в комнате. Тогда Кедров прижался носом к стеклу и, чтобы не мешал свет с улицы, прикрыл руками лицо с боков. Вдруг он услышал за спиной щелканье языком. Михаил Николаевич оглянулся. На фоне освещенного дверного проема стояла группа китайцев, оче­видно, только что поднявшихся из полуподвала, и наблюдала за ним. Пришлось ретироваться. Во дворе было темно, и кто знает, что могли предпринять стоявшие в дверях люди. Проходя мимо, Кедров слышал, как кто-то из них произнес довольно отчетливо: «Шпиона, да?..»

Работая над ролью Син Бин-у, он много занимается движением, делая упор на акробатику. «Утром и вечером,— рассказывал он,— я часами сидел на полу скрестив ноги. Тело мучительно болело. Самое трудное было сидеть прямо и заниматься каким-либо делом». И он упорным трудом в короткий срок добился своего. Его Син Бин-у двигался бесшумно и стремительно, с какой-то особой, нерус­ской грацией — скользящая походка, осторожные движения рук.

10

Да, его Син Бин-у был ловок и пластичен. По-кошачьему легко появлялся он на платформе маленькой станции в сопровождении двоих партизан. Он весь насторожен. Мгновение — и он уже сидит, скрестив ноги, в застывшей позе Будды, поставив перед собой кор­зинку с семечками. Только глаза, умные, все подмечающие, быстро и внимательно поглядывают вокруг. Еще мгновение — и, услышав голоса, он вдруг преображается. Куда девалась его насторожен­ность!.. Лицо расплылось в добродушной белозубой улыбке, хитро прищуренные глазки смотрят заискивающе на приближающегося человека. Руки мягкими волнообразными движениями пересыпают в корзине семечки. «Се-е-ме-чка ести. Шибко хороший семечка ести. Се-меч-ка!..»— затягивает он легким, звонким тенорком. Пе­ред нами глуповатый, добродушный торговец.

Кедров тщательно разработал ритмический рисунок своей роли. Впоследствии, будучи режиссером, он на репетициях, делая заме­чания, всегда начинал их с уточнения ритмов — ритма сцены, рит­ма персонажа, взаимодействия ритмов партнеров. Но в то время это все еще было впереди. А при создании своего Син Бин-у, он ощупью шел к нахождению сменяющихся ритмов как основы пове­дения в построении физической линии образа. Уже в крошечном эпизоде появления Син Бин-у через ритм «читалась» биография образа. В его пластике было что-то общее с повадкой охотника, выслеживающего зверя. Резкая смена движения и внезапных ос­тановок, умение замереть в полной неподвижности, всем своим су­ществом превратившись в слух или во взгляд, характеризовали его как человека близкого к природе, далекого от городской жизни.

Великолепно сделана Кедровым сцена, где приоткрывается еще одна страница биографии Син Бин-у — гибель его семьи. Машинист бронепоезда Никифоров, набивший карманы семечками и не желая платить за них, пугает китайца, что за торговлю в прифронтовой полосе без специального разрешения его могут расстрелять. Здесь с Син Бин-у происходит разительная перемена. Он замирает в каком-то неоконченном движении. Голос становится ниже и глуше:

— Японца фанза моя сжигала... жена и дети... убивала... Руки его, до того постоянно в веселом ритме пересыпавшие семечки, застыли, обнимая корзину.

— Я одна остался.

Ни слез, ни всхлипывания. Голос звучит ровно, протокольно;

голова чуть-чуть склонилась к плечу, а глаза устремились вперед, в пол, словно он видит там перед собой угли сожженного дома.

— ...семечка торгую.

При этих словах он берет горсть семечек и медленно сыплет их обратно в корзину, пропуская между пальцами.

— ...было много, ничего не осталось... Он смотрит на пустую ладонь.

— Жалко...— произносит Никифоров.

— Жалко...— думая о чем-то своем, повторяет китаец.

— Жалко, что и тебя не прикокошили!— и, довольный своей шуткой, Никифоров хохочет.

11

— Жалко,— серьезно, как-то по-деловому соглашается Син Бин-у — Кедров. Боль человека, в одночасье потерявшего дом и семью, так велика, что он предпочел бы разделить участь своей семьи.

И понятно, почему Син Бин-у оказался в рядах партизан и что рассказ его о гибели близких не выдумка разведчика, старающе­гося вызвать к себе жалость и сочувствие, а горькая правда. Горе переполняет его и неожиданно выплескивается, как это бывает, перед человеком чужим, случайным. Хохот машиниста как бы возвращает Син Бин-у к действительности. С каким-то необычайным интересом всматривается он в лицо Никифорова — как будто хочет понять: чем могла рассмешить его история гибели ни в чем не повинных людей. И вдруг, словно проникнув в его сущность, он с легкой улыбкой, тихо покачивает головой. В этом пристальном взгляде и еле заметном движении головы читается и презритель­ная жалость к этому кряжистому пожилому человеку и удивление перед его духовным убожеством.

Кедров детально разрабатывает партитуру своего поведения в массовых сценах, где у него почти нет текста. Он строит свою роль на беспрерывной смене ритмов, в соответствии со сменой событий. Он нигде не позволяет себе быть вне действия. И даже когда молчит, кажется, что он вот-вот ворвется в какой-то бурный спор и скажет что-то очень важное и необходимое. Он весь живет этими невысказанными речами. Он молчит только потому, что у него не хватает слов. Как всякий иностранец, плохо владеющий русским языком, он каждую фразу мысленно формирует на родном языке, а потом переводит ее на русский. Кедров мастерски сумел исполь­зовать эту особенность и создал необыкновенно выразительную речь своего героя. У Син Бин-у не хватает слов, но поведение его настолько выразительно, что не понять его невозможно.

Вот он каким-то чудом прилепился к скату колокольни и прини­мает живейшее участие в «упропагандировании» американского сол­дата. Он следит за ходом объяснения Васьки Окорока и реакцией американца с таким огромным внутренним волнением, что возглас его после слов бабы, обращенных к американцу: «А ты, парень, вни­кай, тебе хорошего хочут»,— звучит как мольба о спасении. «Ни-кайя, никайя!» (что на его ломаном языке означает «вникай, вни­кай!»),— восклицает он, указывая то на свою голову, то тыча паль­цем в лоб американца. Его восторг по поводу благополучного исхода «упропагандирования» выражается в каком-то приплясы-вании.

Просто и естественно подводит Кедров своего Син Бин-у к героическому поступку — пожертвовать жизнью, чтобы остановить бронепоезд белых. Неслышно, тенью возникает на насыпи фигура китайца. «Васька не нада, мне нада!..»— лопочет он, сталкивая Окорока с рельсов. В ответ на окрик Вершинина, что Васька за свою землю принимает муку, он, перекрывая нарастающий шум бронепоезда, произносит: «Я ваш народ, хосю показать... сердце мой народ». Белый резкий свет прожектора, дрожа и покачиваясь

12

в такт хода бронепоезда, выхватывает из тьмы распластанную фи­гуру китайца, судорожно вцепившегося в рельсы. И в тот-момент, когда кажется, что вот-вот появится грохочущая, дышащая огнем махина, Син Бин-у чуть приподнимается, вытянув навстречу бро­непоезду руку, словно пытается остановить, задержать грохочу­щую железную смерть. «А-а!»— вырывается из его груди тоскливый вопль; кажется, что он не выдержит и кубарем скатится с насыпи. Но он снова падает на рельсы, прикрыв голову рукой...

Успех «Бронепоезда» превзошел все ожидания. А. В. Луначар­ский, давая общую положительную оценку спектаклю и отмечая действующих лиц, пишет: «Очарователен Кедров в роли китайца». Почти нет рецензии, где наравне с главными действующими лицами не упоминалось бы имя Кедрова.

Конечно, не все его роли имели такой значительный общест­венный резонанс, как роль Син Бин-у. Так, следующая его роль, попа Ионы Родофиникина в пьесе Л. Леонова «Унтиловск», прошла почти не замеченной прессой.

В тексте пьесы то и дело мелькают замечания о всяких неле­постях, происходящих с Ионой,— то он падает в сугроб, то у него что-то неладное с одеждой: «...белое лезет из рясы». Он и выпить не дурак и не преминет отметить хорошенькое личико при­хожанки. А появившаяся «беглая» жена Буслова вызывает у него чувства и мысли, весьма близкие к греховным.

Но Кедров вместо распутного гуляки попа создает образ неж­ного, пекущегося о своих неустроенных дочерях отца. Все мысли его отданы им. Он и в выпивках участвует только потому, что компании непременно бывает жених одной его дочери, мечтатель и фантазер кооператор Редозубов. Вот и приходится следить, как бы чего не вышло.

Ничтожный унтиловский Иона внешне привлекателен. Он кре­пок: сидит, расставив ноги, упираясь руками в колени. Это скорее поза отдыхающего борца, чем священнослужителя. Крупное, упи­танное лицо с большим лысеющим лбом, белозубая улыбка. Свои неудачи он принимает с оттенком юмора, не отчаиваясь. Потерпев фиаско, он снова и снова начинает очередную кампанию в надежде выудить в стоячем унтиловском болоте женихов для своих дочек.

Кедров и здесь ищет логику поступков, ставя себе постоянно вопрос: что я делаю, если... как буду себя вести, если?.. Он идет ощупью, проверяя на себе самом все моменты сложного преоб­разования собственного «я» в образ. Он пытливо всматривается в то, что делают «старики^, первое поколение мхатовцев. Он внима­тельно изучает «систему» и методы ее преподавания в школе МХАТ и то, как она по-разному интерпретируется различными режиссера­ми и педагогами в зависимости от их понимания, темперамента, таланта... Он все вбирает, оценивает, сопоставляет. Многое ему еще неясно. Но кое-что он уже отбрасывает, например разговоры «вообще», вокруг роли.

В этот период своей жизни он напоминает того алхимика, кото­рый в поисках чудодейственного «философского камня» вдруг не-

13

ожиданно делает подлинные открытия, может быть не столь «эф­фектные», но, по существу, значительные, служащие основой настоящей науки.

В работе над образом Син Бин-у Кедров встречался с К. С. Ста­ниславским, который, просматривая репетиции отдельных картин и всего спектакля, делал замечания исполнителям, в том числе и Кедрову. Михаил Николаевич рассказывал, что замечаний было немного. Константин Сергеевич одобрительно отозвался о харак­терности, найденной для Син Бин-у. Кое-какие незначительные поправки в поведении китайца были внесены им в сцену «На коло­кольне». Чаще всего эти замечания и поправки проходили через режиссеров И. Я. Судакова и Н. Н. Литовцеву. Сам Константин Сер­геевич был занят общепостановочными вопросами и работой с глав­ными исполнителями. Но как ни мимолетны эти встречи, подсказы Станиславского произвели на Кедрова огромное впечатление. Ему захотелось во что бы то ни стало вступить в более тесное общение со Станиславским. Попасть в орбиту его внимания. Стать глиной, из которой тот мог бы, разминая ее и обкатывая, в итоге что-то вылепить. Ему нужен и важен был сам процесс,— может быть, даже важнее итога. Со своей стороны К. С. Станиславский присмат­ривался к понравившемуся ему малоизвестному актеру.

Их встреча состоялась через два года, на репетициях инсцени­рованной поэмы Гоголя «Мертвые души». Кедров получил роль Манилова.

«Мертвые души» были первым шагом ознакомления театра с новым подходом К. С. Станиславского к работе актера над ролью. Вместо длительного застольного периода репетиций, во время кото­рого режиссура и исполнители погружаются в изучение психоло­гических аспектов ролей, поиски настроения, самочувствия; изуче­ние влияния исторических, бытовых, социальных факторов на орга­низацию мышления и т. д., Константин Сергеевич предложил на­чинать работу с простых физических действий. «Моя задача... подсказать вам такую простую партитуру, которую вы могли бы легко усвоить,— обращался К. С. Станиславский к актерам,— что­бы идти по ней и не сбиваться на другие линии, которые выводят вас из творческого настроения. Такая партитура должна быть проста. Этого мало. Она должна удивлять вас своей простотой. Сложная психологическая линия вас только запутает... Для того чтобы не запугивать чувства, будем эту линию называть схемой физических задач и действий, но предварительно однажды и навсег­да условимся, что скрытая суть, конечно, не в физической задаче, а в тончайшей психологии».

В ходе репетиций Станиславский пересмотрел всю проделанную до него работу по спектаклю. Определив сквозное действие пьесы как неистребимое стремление Чичикова к обогащению любыми, всеми доступными ему средствами, Станиславский нашел дсижущую пружину развития сценической жизни постановки.

«Чичиков приходит, чтобы отравлять. Есть зло, которое катит­ся по Руси, как Чичиков на тройке,— говорил Станиславский на репетиции.— Это зло — приобретательство, собственничество, су­ществующее и в наше время, страшное в своей живучести». Ста­ниславский требовал от актеров подлинной страстности в достиже­нии поставленных целей. «Нет в пьесе маленьких хотений, мелких задач. Нет дела, которое можно сделать, а можно и не сделать. Здесь все вырастает до чудовищных размеров только потому, что каждый пустяк (на наш взгляд) становится необыкновенно важным делом для Плюшкина, Манилова, Собакевича, таким важным делом, от которого зависит вся дальнейшая судьба, а может быть, и самая жизнь человека».

Кедров с помощью Станиславского построил свою роль как беспрерывную цепь событий, насыщенных борьбой. Линия физиче­ских действий явилась тем средством, через которое раскрывался характер Манилова. Станиславский предложил Кедрову рассматри­вать все взаимоотношения с партнерами, в том числе и с Чичиковым, как событие, из которого надлежит сделать праздник для себя. «Ему ничего нельзя сказать, ни о чем нельзя спросить — сейчас же прилипнет»,— характеризовал Константин Сергеевич Манилова. «Ищите, все время ищите, с кем можно поговорить о любезнос­тях»,— говорил он Кедрову.

В манере Манилова держаться, протягивать руку, улыбаться собеседнику было что-то разнеженное, медоточивое. Он не просто смотрел на партнера, а «обласкивал» его взглядом. Глаза его так и искали, к кому бы пристроиться, «присосаться». В его жизненную задачу входило — обязательно произвести впечатление тонкого, ум­ного, деликатного человека, поговорить с новым знакомым «о лю­безностях», «о высоком», «следить этакую науку...»— в действитель­ности будучи очень далеким от какой-либо науки. Он живет этими разговорами; они вливаются в его душу, создавая сладостную ви­димость активной жизни, скрывая омертвелое, паразитическое су­ществование.

Его восторг — беспределен, когда он находит в Чичикове при­ятнейшего собеседника. Пустейший и бестолковый разговор Мани­лова с Чичиковым о достоинствах городских чиновников и их жен был необычайно смешон.

— А скажите, Павел Иванович, какого вы мнения о полицмей­стере?— задавал Манилов вопрос и в восторженном трепете ждал ответа. Все его тело, устремленное несколько вперед, как бы вибри­ровало в предвкушении чего-то необычайно приятного. Полуоткры­тый рот готов был издать звук восхищения. Руки с отставленными мизинцами держали на уровне груди раскрытый шелковый платок, как будто для того, чтобы подхватить слова ответа Чичикова.

— О, это достойнейший человек,— произносил Чичиков — То­порков, подняв глаза к потолку, словно видел перед собой что-то такое значительное и грандиозное, что словами нельзя выразить.

Ответ Чичикова производил на Манилова — Кедрова совершенно необыкновенное впечатление. Он делал движение ртом и головой,

15

как будто проглатывал сладкую пилюлю; руки и корпус приходили в волнообразное движение, легкое и томное, как при дуновении теплого ветерка; из горла его выливался протяжный, нечленораз­дельный звук, не то стон наслаждения, не то мурлыканье. И, словно желая повторить удовольствие от слов «почтеннейшего Павла Ива­новича», он задавал с нарастающим интересом новый вопрос: «А ка­кого вы мнения о жене полицмейстера?»

Белокурые, вьющиеся волосы, небольшие светлые усики, румя­ное, приветливо улыбающееся лицо с высоко поднятыми круглыми бровями, осторожные, несколько женственные манеры — это «да­ма приятная во всех отношениях, только мужского пола», характе­ризовал его один из критиков,— так внешне выглядел Манилов Кедрова. Одежда его была выдержана в нежных, сиренево-голубо-ватых и светло-бежевых тонах, с кружевами и вышивками. В нем было что-то от барашка, чему способствовала отделка костюма белой смушкой, и от сильно повзрослевшего херувима, головки ко­торых пишут в сельских церквах не очень искусные богомазы. Он весь состоял из каких-то мягких, волнообразных движений; каза­лось, тело его было бескостным и безмускульным, и вместе с тем в походке, поклонах было что-то танцующее, грациозно-изящное.

Станиславский предложил Кедрову найти логику поведения лю­бителя-фотографа, до одержимости увлеченного своим делом,— чтобы он всю реальную жизнь рассматривал как бы через объектив фотоаппарата. Поэтому и приезд Павла Ивановича в деревню Мани-ловку воспринимается им как повод для составления «живых фото­графий». Манилов вцепляется в гостя как спрут и начинает мучить его тем, что создает бесконечное количество «картин» на тему «Мы с Павлом Ивановичем беседуем в кабинете» или «Павел Ивано­вич, я и моя жена пьем чай после обеда». Поэтому, сажая, например, гостя в кресло, он располагает его руки на подлокотниках, уста­навливает поворот головы, положение тела — делает то, что обычно делает фотограф при съемке. Он приходит в отчаяние, если гость меняет положение, ломает установленную мизансцену. Станислав­ский требовал, чтобы Кедров и Топорков вкладывали в свои действия максимум выдумки и темперамента. Впоследствии Кед­ров рассказывал, что он и Топорков проделали множество этюдов на тему «Мы с Павлом Ивановичем беседуем в кабинете». Ста­ниславский требовал все новых выразительных «фотографий».

На сцене шла борьба: Чичикову надо обделать весьма тонкое и деликатное дельце — приобрести мертвые души; Манилову — со­здать серию «живых фотографий», в которых главную роль, хлебо­сольного, тонко чувствующего человека, с обходительнейшими ма­нерами, должен играть сам хозяин. Задачи у того и у другого прямо противоположные. Оба в душе негодуют друг на друга, но оба обязаны соблюдать величайшую деликатность. Чичикову надо «при­строиться» к Манилову для серьезного разговора и сломать «фо­тографическую» мизансцену, которая связывает его. Манилов же приходит почти в отчаяние от разрушения своих «художествен­ных произведений».

16

Он угощает Чичикова обедом. Гость уже вышел из-за стола, так как сыт, что называется, по горло. Но Манилов и его жена Лизанька с тарелками в руках преследуют Чичикова, уговаривая, упрашивая съесть еще кусочек. Они наперебой, почти насильно суют ему в рот угощение, а он, как может, увертывается от них. «Задача Манилова — заставить гостя съесть еще чего-нибудь... Нет, тут не просьбы, я точно сказал: заставить,— говорил Ста­ниславский участникам этой сцены.— Заставляйте, требуйте, на­стаивайте, а вы ловко увертываетесь. Вот создайте из этого целую сцену, а потом — такая же борьба у двери, как пройти в кабинет, и так далее и так далее». И следуя этим конкретным указаниям, небольшое вежливое пререкание в дверях, кому пройти в кабинет первому, превратилось в интереснейшую сцену. «Поймите,— го­ворил Станиславский,— Манилов непременно хочет, чтобы Чичиков вошел в кабинет раньше его. И это желание настолько крепко, что он ни за что не отступит. Стоять на месте и говорить текст можно без конца. А вы подумайте, как заставить Топоркова пре­ступить вот эту условную черту на полу, означающую порог. Заставьте его преступить ее — и вы победили. Но при этом не забудьте, что вы оба в высшей степени люди воспитанные и дели­катные».

И вот в дверях при входе в кабинет Манилов и Чичиков затевают подлинную борьбу. Каждый хочет, чтобы другой вошел первым, и для этого оба прибегают к всевозможным уловкам. Хозяин, взяв под руку гостя, пытается нежно протолкнуть его к двери. Гость ловко увертывается и в свою очередь пытается осуществить тот же маневр с хозяином. Один перехватывает движение другого, уклоняясь и пятясь от черты, означающей порог. А так как оба должны были демонстрировать необычайную деликатность и воспи­танность в обхождении, то эта борьба носила черты какого-то смешного танца, который кончался тем, что они оба, измученные, вцепившись друг в друга и шагая в ногу, одновременно входили в комнату.

Желание Чичикова присесть на стоящий недалеко от двери стул, с тем чтобы в случае неудачной попытки купить мертвые души и последующего скандала иметь возможность быстро ретироваться, наталкивается на желание Манилова усадить гостя в кресло, в котором, по мнению хозяина, надлежит вести разговор о деле. Он пересаживает Павла Ивановича в самую неудобную для того позу, но «красивую», соответствующую, с его точки зрения, со­держанию их беседы. Он пристраивает гостю под ноги скамеечку, подсовывает под голову и спину подушечки. Он любуется создан­ной им «картиной» и приходит в такое умиление, что у него уже нет никаких слов для выражения чувств, а только какие-то нечле­нораздельные звуки — не то восторженный всхлип, не то повизги­вание, которое издают избалованные щенки при встрече с хозяином. Но Манилову кажется, что для полноты картины не хватает, чтобы гость еще и курил. И, несмотря на возражение Чичикова, что он не курит, так как «трубка сушит», хозяин почти насильно сует

17

ему в рот чубук. Только отчаянное сопротивление Чичикова застав­ляет Манилова отставить трубку. И вот они сидят Друг против друга в установленной Маниловым «фотографической» мизансцене, означающей: «Павел Иванович и я беседуем после обеда». Мечта­тельно подняв глаза к потолку, Манилов попыхивает струйками дыма. Покой и довольство царят в атмосфере.

Неожиданное предложение Чичикова продать ему мертвые души разом производит страшный переворот. Трубка падает из рук Манилова. Он, в растерянности раскрыв рот, с ужасом смотрит на Чичикова: уж не сумасшедший ли перед ним? Но Чичиков не­проницаемо серьезен. Манилов отводит глаза, встряхивает головой, как бы отгоняя от себя то, что он сейчас услышал: наверное, он ошибся, он ведь несколько туговат на ухо,— ему послышалось нечто страшное. Но Павел Иванович подтверждает: ему надобны именно мертвые. Манилов растерян, он никак не может прийти в себя, понять — что же это такое происходит? Он столкнулся с тем, что выходит за рамки «приятных разговоров о любезностях» и требует от него каких-то решений. Он пытается принять позу, которая означала бы: «Я думаю», но взгляд, искоса брошенный в сторону Чичикова, выбивает его из колеи, и он опять в растерян­ности; хватается за чубук, чтобы привычное действие табака несколько успокоило его. Но руки плохо слушаются, трубка кру­тится в пальцах, и он ловит ртом воздух, попадая мундштуком в щеку или в ухо.

В этом эпизоде Кедровым найдена разнообразная гамма звуков различных оттенков. Это не слова, а именно нечленораздельные звуки, которые выражают состояние Манилова. Он не может ду­мать, а только — изобразить, что он думает. И Кедров великолепно раскрывает это свойство своего героя через ряд физических деист--вий. Его Манилов принимает позу, соответствующую, как ему ка­жется, думающему человеку, которая сопровождается звуком «ага», произнесенным твердо и определенно и с тем значением, что ему понятно, чего от него хотят, и что он-де сию минуту все обдумает и примет решение. Но через секунду встречается взглядом с Чичиковым — решительное выражение его лица меняется, поза теряет свою определенность и следующее «ага-га»... звучит не так уверенно, а еще через секунду мы видим совершенно потерявшегося человека, невнятно лепечущего: «...а... а... мм... га...» Манилов Кедро­ва демонстрировал весь набор «фотографий» мыслящего человека. Он то откидывается в кресле, приставляя руки ко лбу; то, выражая крайнее внимание, тянется всем корпусом к партнеру, ставя локти на стол, переплетает пальцы и кладет на них голову; то с сосредо­точенным видом вырисовывает средним пальцем руки замыслова­тые завитки узора на поверхности стола, что должно соответство­вать усложненному ходу мыслей Манилова; то, вскинув вверх голову и высоко подняв брови, он как бы готов, подобно древнему фило­софу, закричать «эврика!», но, как будто еще не додумав всего до конца, начинает крутить указательным пальцем волосы на том месте, где впоследствии образуется лысина.

18

Лишенный какой-либо инициативы в практической деятельности, он легко дает себя убедить Чичикову, что продажа душ принесет пользу государству, так как «казна получит даже выгоду, ибо получит законные пошлины».

«М а н и л о в. Вы так полагаете?

Чичиков. Я полагаю, что это будет хорошо.

М а н и л о в. А если хорошо — это другое дело. Я против этого ничего».

Разом разрешились все сомнения Манилова. С каким облегче­нием он отбрасывает от себя все заботы, связанные с решением вопроса о мертвых душах, чтобы опять погрузиться в мир чувст­вований и любезностей, выраженных в превосходных степенях. Станиславский говорил на репетициях Кедрову: «Поймите, что у Манилова все в превосходной степени. У него ничего никогда не бывает просто. Вот вы и ищите, как деликатность, чувствительность, любезность довести до таких высот, которых бы никто не мог превзойти. Вы — вершина. Но все это не для вас, а для партнера».

Продажа мертвых душ дала повод к еще большему излиянию дружеских чувств Манилова. Чичикову с большим трудом удается вырваться из его дома. Провожая Павла Ивановича, Манилов на прощание целует его. Он впивается в уста гостя таким бесконечным и страстным поцелуем, что кажется, уж никогда не сумеет оторвать­ся от них. Этот замечательный штрих выражает и наивысший пр.едел маниловских чувств и его «прилипчивость».

Посещение Чичикова вызвало пышное цветение мечтаний Ма­нилова. Он строит в своем воображении необыкновенные проекты и видит себя и Чичикова «пожалованными» царем в генералы за необыкновенною их дружбу. Он надевает на голову диванную подушку в виде треуголки и в захлебывающейся восторженности восклицает: «Генерал Манилов!»

Кедров работал над ролью очень интенсивно, о чем свидетельст­вует запись помощника режиссера в дневнике репетиций от 1 де­кабря 1931 года, то есть за год до премьеры: «Сцену «у Манилова» Константин Сергеевич принял, сказал, что все хорошо — все до­ходит».

Это не значит, что работа над сценой прекратилась. «У Гоголя необходимо отыскивать глубинную типичность всей эпохи, чтобы за спиной каждого образа виднелись тысячи таких помещиков, крепостных, чиновников-бюрократов, военных и т. д. Кусочек жиз­ни, уголок быта, один штрих, жест, поза, интонация — и перед зрителем живьем встала бы умершая Русь, выкованная столетиями рабства, православия, самодержавия... и беспросветной темноты народной...»

Вот чего хотел Станиславский в результате постановки «Мерт­вых душ», чего он добивался от актеров. И, как бы отвечая на это стремление Станиславского, автор инсценировки М. А. Булгаков пишет ему: «Цель этого не делового письма — выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дн1<... Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет

19

через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет подернутый пеплом больших раздумий. Он придет!»

И Гоголь пришел в спектакль благодаря поискам Станислав­ского и увлечению актеров той новой, открывшейся им перспективой творчества; пришел не сразу, как и предупреждал об этом участ­ников «Мертвых душ» Константин Сергеевич. «Я выпускаю спек­такль,— говорил он,— хотя он еще не готов... Это еще не «Мертвые души», не Гоголь, но я вижу в том, что вы делаете, живые ростки будущего гоголевского спектакля. Идите этим путем, и вы обретете Гоголя. Но это еще не скоро».

Известно, что тогдашняя критика приняла спектакль холодно. Но, пожалуй, не найти рецензии, где бы не отмечалась игра Кедрова. И хотя В. Ермилов пишет, что «Гоголь совершенно выхолощен из спектакля», что он «не осмыслен с точки зрения нашей эпохи», он не может не отдать должного признания мастерству актеров:

«Есть совершенно блестящие образы: так, например, Кедров (Ма­нилов) и Тарханов (Собакевич) показывают поистине шедевр актерского мастерства. Манилов Кедрова — безусловно самый замечательный образ спектакля. Это — изумительная по худо­жественной законченности сатира на русский сентиментализм. Праздник светлой, солнечной глупости».

Творческое содружество гениального режиссера и педагога с пытливым и талантливым учеником не могло не дать положитель­ных результатов. Манилов Кедрова завоевал всеобщее признание зрителей и критики независимо от того, к какому «лагерю» они принадлежали.

Сам по себе этот факт важен для его дальнейшего творческого пути. Но главное состояло в другом: Кедров прошел «курс актерской науки» под непосредственным руководством Станиславского. Он на себе испытал, опробовал те приемы, тот метод, который Константин Сергеевич весьма условно называл «методом физических действий». Пожалуй, для характеристики Кедрова-актера вполне достаточ­но приведенных примеров. Но может сложиться впечатление, что удача приходила к Кедрову только потому, что на определенном этапе подготовки спектакля в репетиционный процесс вступал К. С. Станиславский, который и создавал собственно роль, а Кед­ров был только отличным исполнителем рисунка режиссера. Безус­ловно, лучшие свои роли он сыграл под руководством Станислав­ского. Но это не умаляет значение Кедрова-актера как самостоя­тельного художника.

Примером такой самостоятельной работы явилась роль кулака Квасова в пьесе Киршона «Хлеб». Кедрову удалось создать образ, поражавший жизненностью, простотой и вместе с тем необычай­ной яркостью.

«Наиболее интересным и необычайным для советской драма­тургии образом является кулак Квасов... Он не новый человек на сцене, но вместе с тем он абсолютно не похож на заштампован­ного кулака большинства пьес, глядя на которого зритель н<\*

20

всегда понимает, почему так сложна и опасна борьба с кулачест­вом»,— писал О. Литовский. И действительно, Квасов Кедрова далек и по внешности и по сути своей от того штампа, который демонстрировался со сцен театров той поры.

Прежде всего это человек, внимательно вглядывающийся в жизнь и людей. Он умеет подметить особые стороны в ситуациях и характерах, которые надлежит использовать в своих целях. Не­сколько суховатый, кряжистый, несмотря на свои шестьдесят лет, подвижный, но не суетливый, степенный. Это крестьянин, который сам всю жизнь проводит в поле, не гнушаясь никакой работой. Умный взгляд прищуренных; глубоко запавших глаз из-под на­висших лохматых бровей. Подстриженная на городской манер седеющая голова; аккуратная, лопаточкой небольшая бородка и усы, прикрывающие то иронически-ласковую, то насмешливо-жалостливую улыбку, которая возникает у него во время беседы в зависимости от темы и от партнера. Говорит неспешно, почти не повышая голоса, и, кажется, никогда не навязывает своего мнения, предоставляя свободу собеседнику, только иногда как бы пред­остерегает его от неверного шага. Но в решительные моменты голос его приобретает свистящий, резкий тембр, приказы отдаются властным, безапелляционным тоном. Он умеет подчинить себе лю­дей. В сцене схода, где у него почти нет слов, мы чувствуем силу этого человека и понимаем, что все идет от него. Он сидит молча, но он руководит, он побеждает, он торжествует.

Но что особенно интересно — это глубоко затаенная нота тра­гичности, которую несет актер; ощущение своей обреченности и безысходности всего дела, за которое Квасов бьется. Как умный человек, он понимает, что в этой битве не сегодня, так завтра он будет сломлен; но выбора у него нет. С какой исступленностью он молится, стоя на коленях перед иконами, в своей избе! Так молились, наверное, в скитах старообрядцы, заживо сгорая в дере­вянных срубах своих молелен, но не отступая от своей веры.

Квасов посылает сына вместе с другими убить Михайлова, секретаря областного комитета партии, заночевавшего в избе, окруженной вооруженными кулаками. Но когда оказывается, что сами покушавшиеся попали в засаду, подготовленную комсомоль­цами, Квасов велит припереть дверь бревнами, чтобы никто не мог выбраться из избы, и поджечь ее. «Жги!— кричит он.— Жги!» Глаза его наливаются злобой, и кажется, что они светятся тем фосфорическим светом, какой свойствен глазам хищников, готовых к смертельному прыжку. На попытку возразить, что там, среди других, и его сын, в нем возникает что-то бешеное. «Пали, все одно пали! Зажигай!»— вопит он. В этом крике сливается стон раненного насмерть человека и тоскливый, отчаянный волчий вой.

Так из фигуры далеко не первого значения Кедров создал образ, который сумел привлечь всеобщее внимание и зрителей и критики.

Исполнитель роли другого кулака, Котихина, роли более эф­фектной, или, как говорят в театре, более «выигрышной», чем роль Квасова, С. И. Калинин рассказывал впоследствии, что Кед-21

ров добивался от него как от партнера общности мыслей и действия. «Мы с тобой должны быть связаны так, чтобы ты, Сережа, в кар­тине «схода», находясь на другом конце сцены, по ощущению почти как бы касался меня концами пальцев. Наше общение должно быть таким, какое возникает между слепыми нищими. Запел один — загнусавил другой, не раздумывая подхватил, вторит и уже кружку для монет подставляет. И оба великолепно понимают все, что происходит; им не надо подавать друг другу сигналов, не нужны слова. Запел первый слепец — значит, он услышал шаги, это идет прохожий. Второй моментально сообразил и подхватил пение — авось милостыню выпросят. Все это моментально, без разговоров, без расспросов, почти автоматически. Вот такое взаимопонимание нужно выработать и нам».

Одной из интереснейших работ Кедрова была его работа над образом Каренина в спектакле МХАТ «Анна Каренина» Л. Толсто­го. Мало кто знает, что в предварительной режиссерской наметке на роль Каренина В. И. Немирович-Данченко прочил М. Н. Кедро­ва. В письме к К. С. Станиславскому в марте 1935 года Владимир Иванович писал: «Вас, конечно, интересует распределение ролей...— Анна Каренина,— разумеется, Тарасова. 3 роли Каренина очень хорошо было бы занять Кедрова, но я не знаю, можно ли будет его отрывать от работы над «Тремя сестрами». В своем письме к В. Г. Сахновскому из Берлина от 20 августа 1935 года Владимир Иванович, излагая принципы построения инсценировки, решение спектакля, подтверждает свое первоначальное решение о назначе­нии Кедрова на роль Каренина. «Так же Кедров — Каренин»,— пишет он. Однако Кедров не мог приступить к репетициям в силу того, что был занят в работе со Станиславским над чеховскими «Тремя сестрами». К тому же В. Г. Сахновский, назначенный Вла­димиром Ивановичем сорежиссером постановки, сумел привести убедительные доводы в пользу передачи этой роли Н. П. Хмелеву, и уже в письме от 30 августа Владимир Иванович пишет ему: «От­носительно Ливанова и Кедрова действуйте, как находите удобным».

Однако прошло немногим больше года со дня выпуска премьеры, и Кедрову было предложено ввестись в спектакль. Наверное, не­многие актеры отважились бы на такое. Спектакль шел с громадным успехом. Люди стояли ночами в очередях за билетами. Пресса писала много и восторженно. Имена Тарасовой и Хмелева упоми­нались только в окружении эпитетов в превосходной степени. Это был подлинный триумф.

Кедров понимал, какая сложная работа предстояла ему. В спек­такле было только три главные роли. Причем роль Вронского не имела такого драматического накала, как роли Анны и Каренина. В сущности, сценическая борьба шла между двумя — Анной и Карениным.

«Мне выпала истинная радость играть Алексея Каренина, дуб­лировать великого Хмелева,— говорил Кедров.— Сыграть так, как играл Хмелев, невозможно. Я старался создать свой образ, может быть, не такой жесткий, я бы сказал, металлический, каким Каренин

22

был у него; этого по своим данным я сделать не мог. Мне хотелось передать в образе Каренина и человека-машину и человека, ищущего ответа на свои чувства, передать его по-своему глубокий и сложный мир».

Хмелев и Кедров в работе над образом Каренина исходили из известной характеристики, которую Анна дает своему мужу: «...это машина, и злая машина, когда рассердится». Хмелев был маши­ной, и действительно злой машиной. Он беспощадно отметал от себя все, что противоречило его «принципам». В нем ощущалась какая-то нетерпимость ко всем и ко всему. Он как бы выкован из одного куска стали.

Кедров очень тонко определил образ, созданный Хмелевым, как «металлический». В. Г. Сахновский, режиссер спектакля «Анна Каренина», вспоминая, как Хмелев работал над Карениным, пишет:

«Его (Хмелева.—Н. К.) занимал вопрос, как прием однообразия сделать источником для нахождения красок роли...» Артист ухватил одну особенность характера Каренина, приняв ее как основу образа, «зерно» роли, и развил ее с предельной остротой и насыщенностью. Краски, которыми он пользовался, только оттеняли различные гра­ни одного и того же свойства в существе Каренина.

Однако Каренин Хмелева не был воплощением безразличия вообще. Напротив, в глубине его существа клокотал какой-то огонь, но он сдерживался, не позволяя ему вырваться наружу. И это раздражало его, в нем чувствовалась нервозность. Резкий, каркаю­щий голос, безукоризненная дикция, чеканное произнесение слов дополняли облик.

Кедров тоже был машиной, но несколько по-иному. Он казался спокойным и уравновешенным. Жизнь, если она не укладывалась в рамки параграфов поведения, как бы не существовала для него вовсе. Этот взгляд на жизнь через призму условностей, где каждый поступок человека должен соответствовать параграфу некого зако­на, будь это писаный закон, или неписаный кодекс дворянской чести, или принятая и узаконенная светом норма поведения, выработал в Каренине форму реакций на все случаи и события, которые могли иметь место в его обществе. «...Всю жизнь свою Алексей Александ­рович прожил и проработал в сферах служебных, имеющих дело с отражением жизни. И каждый раз, когда он сталкивался с самой жизнью, он отстранялся от нее»,— пишет Толстой. Эту мысль Кедров положил в основу создаваемого им образа.

...Высокий, массивный, но не полный, с широкими плечами, с крупными чертами лица, с кожей желто-воскового оттенка, с тонкими, плотно сжатыми губами и холодным взглядом больших и каких-то удивительно бесцветных, ничего не выражающих глаз, спокойный и уравновешенный, он появлялся среди гостей в салоне княгини Бетси в тот момент, когда Анна и Вронский, увлеченные своим разговором, ни на кого не обращали внимания. На секунду остановившись в дверях, словно заявляя о себе, обводит взглядом комнату, неспешно направляется к хозяйке, чтобы поздороваться. Зритель уже понимает, что Каренин увидел все: и обособленность

23

Анны и Вронского, и те мимолетные и любопытствующие взгляды, которые как бы случайно перебрасываются с Анны на него, и то оживление, которое возникало в обществе только тогда, когда в воздухе начинало пахнуть скандальчиком. Но он продолжает дер­жаться так, как будто ничего не заметил. У него все размеренно, четко, выверено. Разговаривая, он как бы произносит некую про­поведь или поучение. И когда один из гостей Бетси, дипломат, попытался затеять разговор, темой которого было обсуждение реакции мужа на «измену» жены, с явной целью спровоцировать Каренина, чтобы тот высказал свое отношение к этой проблеме и тем всех позабавил,— он и общество получают хороший щелчок от Каренина.

«Дипломат (подходя и здороваясь с Карениным). Вы из­волили слышать о Прячникове? Дрался на дуэли в Твери с Квытским и убил его.

К а р е н и н. За что дрался Прячников?»

Кедров спрашивал, не выражая особого интереса к этому со­бытию.

«За жену. Молодцом поступил, вызвал и убил»,— бодро вступал в беседу генерал, пожимая руку Каренина. Кедров смотрел на него, потом переводил взгляд на группу окружавших его людей в мундирах, фраках, роскошных платьях, сверкающих золотом и драгоценными камнями. Он всматривался в их лица своими бесцветными глазами, переводя взгляд с одного на другое, и не торопился отвечать. («Как смотрит, вот змей!»— однажды на спектакле прошептала актриса, участница этой сцены.) Смесь легкого презрения, снисходительности и даже жалости к этому неразумному обществу была в его улыбке. Так смотрит школьный учитель на толпу молодых шалопаев, которые почему-то решили загадать ему не совсем приличную загадку, думая поколебать этим его спокойствие и насладиться его смущением.

Он заговорил, отвечая дипломату и генералу, но имея в виду всех. «Наше общество еще так дико,— начал он, растянув слово «дико», и снова окидывал взглядом общество, как бы подчеркивая:

«Это я о вас говорю»,— что очень многие смотрят на дуэль с хоро­шей стороны». И ясно и точно изложил с пастырской последова­тельностью этим неразумным людям принципы, руководящие по­ведением истинного христианина, и те меры, которые должны быть применены для спасения заблудшей жены.

Его первое потрясение — сознание того, что в жизнь вползает что-то чудовищно нелепое, ненужное. Оно не соответствует никаким рамкам параграфов и постановлений, не принадлежит и не может принадлежать их среде. Каренин — Кедров пытается понять, разобраться, сделать надлежащие выводы. Он приехал домой один. Анна осталась ужинать.

Комната тонет в полумраке; слабый свет свечи освещает фи­гуру Каренина, сидящего в кресле. Он в домашнем халате, ноги укрыты клетчатым пледом. Но ощущения уюта, покоя нет. Вот он опустил книгу, заложил страницы костяным ножом для разрезания

24

бумаги — сделал это точно, аккуратно. Взгляд его устремлен в пространство. Он что-то мучительно обдумывает и, отвечая неви­димому оппоненту, произносит: «Да, это надо решить и прекратить. Высказать свой взгляд на это и свое решение». Следовала маленькая пауза, как будто он хотел иметь возможность увидеть воздействие своего решения. Но другой голос спрашивал его: «Но высказать — что же? Какое решение?» В вопросе звучала легкая, едва заметная ирония, как будто этот другой иронизировал по поводу решительных мер, которые собирается предпринять Алексей Александрович. «И, наконец, что же случилось?» Он откидывал голову и облегченно вздыхал: «Ничего». Ревность — чувство, унижающее человека. Он почти высмеивал, стыдил себя и, негодуя на собственную сла­бость, снова принимался читать. Но покой не приходил. Каренин решительно, с треском захлопывал книгу: обмануть себя не удалось. Как некстати теперь вся эта тревога. Он анализирует положение и принимает решение объясниться с Анной.

Если Хмелев диктовал Анне ее обязанности светской дамы и жены сановника и даже фразу: «Я муж твой и люблю тебя»— произносил крикливо, с раздражением, что вызывало оживленную реакцию в зрительном зале, то Кедров вкладывал в эти слова все тепло, на которое его Каренин был способен.

Каренин Хмелева уходил в конце этой сцены обозленный со­противлением Анны, не желающей понять его и внять его советам.

Каренин Кедрова отступал растерянный и озабоченный чем-то непонятным, тем, что, он чувствовал, властно вошло в его жизнь.

В начале картины «Скачки» Кедров не сидел в ложе при откры­тии занавеса, как это делал Хмелев, а выходил на сцену, когда первый заезд кончался и наступал антракт. До этого он находился, как предполагалось, где-то вблизи царской фамилии и сейчас появился для того, чтобы быть рядом с Анной, когда будет скакать Вронский. Его выход был значителен и замечался всеми. Дамы любезно улыбались ему, офицеры отдавали честь, штатские снимали шляпы и почтительно кланялись. Каренин — Кедров в ответ лишь чуть-чуть приподнимал свой цилиндр. Зато, когда к нему подхо­дил пожилой генерал, флигель-адъютант царя, здоровался и задавал вопрос: «Вам это нравится?»— поведение Кедрова менялось: он внимательно, приятно улыбаясь, выслушивал генерала, подчеркивая этим, что он беседует с равным по положению. Он отвечал генералу, но в его словах было как бы некоторое предостережение для Анны:

«Опасность в скачках, в военных, в кавалерийских — есть необхо­димое условие скачек». Он не смотрел на Анну, но несколько по­вышал голос, и эти слова она должна была слышать. Он словно предупреждал ее, что в скачках все может случиться и что всякое резкое проявление чувств может быть дурно истолковано светом.

После страшного признания Анны, что она любовница Врон­ского, Каренин потрясен не столько самым фактом связи, сколько тем открытым вызовом, который Анна бросает ему в лицо. Он доста­точно опытен и умен, чтобы не знать, что подобная связь возможна в обществе. Он сознает, что первое время имя его будет повторяться

25

в свете на все лады. Потом к этому привыкнут. Лишь бы это не повлияло на его карьеру. Конечно, мучительно сознавать, что он лишен той исключительности, когда нет ни малейшего пятнышка на его общественном и послужном списке. Однако все еще можно поправить, если соблюсти внешнюю сторону приличий.

Но когда Анна разрушает его планы — придать ее связи с Вронским благопристойные формы, которые могли бы быть при­няты светом, подобные тем, какие существуют между Бетси Твер­ской и Тушкевичем,— он теряет почву под ногами, мечется.

Кедров как нельзя более верно оправдывает слова Вронского о Каренине: «Как он может переносить такое положение! Он стра­дает, это видно!» В сцене с письмами, отвечая Анне на упреки в жестокости, он с недоумением и болью говорит: «Вы называете жестокостью то, что муж предоставляет жене свободу...— он растягивает слово «свобода», делая на нем ударение,— давая ей честный кров имени только под условием соблюдения приличий». И, выдержав крохотную паузу, для того чтобы Анна прониклась смыслом его слов, задает ей вопрос: «Это жестокость?» Какой горечью наполнены его слова!

После резких обвинений с обеих сторон оба, измученные ярост­ной вспышкой ненависти, на минуту замолкают, и Каренин, опустив­шись на стул, с отчаянием произносит: «Да, вы только себя помни­те, но страдания человека, который был вашим мужем, вам не интересны...» Слезы подступают к горлу, он подносит носовой платок к глазам. «Вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... пеле...— дыхание перехватывает, он запутывается от волнения в этом нетрудном слове,— пелестрадал»,— с трудом заканчивает он. И, словно понимая, как он сейчас смешон своим косноязычием, угрюмо замолкает.

Болезнь Анны, «прощение» ее, отказ видеться с Вронским создают для Каренина видимость возвращения к прежней жизни. Каренин — Кедров плачет в сцене «примирения». Это слезы, об­легчения и умиления. Жизнь неожиданно, в самую тяжелую для него минуту, вдруг смилостивилась над ним, и он не только ожил, но испытал «счастье прощения». Отныне все войдет в те рамки христианской морали, которые можно определить словами: «Она заблуждалась, грешила, но раскаялась, и он простил ее». Таким образом, параграф найден.

Кедров подчеркивает необыкновенную заботливость Каренина, его внимание к здоровью Анны и девочки. Его Каренин делает себя заботливым мужем и заботливым отцом чужого ребенка. Анне ненавистна эта насквозь фальшивая атмосфера, сна еле сдер­живает себя. Но Каренин — Кедров не хочет замечать, что его «христианский сценарий» не выдерживает столкновения с действи­тельностью, и пытается снова и снова вернуть Анну на путь «добро­детели». В его голосе появляются новые ноты, новые интонации беспредельного терпения. Это «брат милосердия», ухаживающий за капризным и нервным больным. Он с высоко поднятой головой несет свой крест.

26

После возвращения Анны из-за границы, когда ни о какой совместной жизни нельзя было и думать, Кедров — Каренин все более и более застывает в том монументальном величии, какое отделяет его от живой жизни.

Он замечательно проводил свою последнюю сцену в спектак­ле — разговор со Стивои о судьбе Анны. Нет, Каренин ничего не хочет знать о ней. Он достаточно измучен всей этой историей;

ничего не хочет слышать о страданиях «этой женщины, для которой он столько сделал». «Жизнь Анны Аркадьевны не может интере­совать меня»,— почти визгливым голосом произносит он. Нет, раз­вода он решительно не даст, так как не может в таком важном деле поступить противно христианскому закону. Он сидит в высоком кресле, крепко вцепившись руками в подлокотники, словно боится, что его оторвут от них, поднимут и потащат куда-то, где ждет его эта ужасная женщина — она опять будет мучить его.

Постепенно, в течение сцены голос его повышается, и последнюю свою реплику он, встав во весь рост, почти выкрикивает Стиве в лицо тонким, срывающимся фальцетом: «Я прошу, прошу вас прекратить, прекратить... этот разговор!» И застывает в неподвиж­ности, весь вытянувшись, словно высеченный из камня, непреклон­ный и жестокий, пока не закроется занавес...

Кедров создал сложный характер. Его Каренину не чужды движения души. Он мучительно ищет ответа на вопросы: в чем его ошибка? почему сломана и исковеркана его жизнь? кто вино­ват? что послужило причиной несчастья? почему путь, избранный им,— путь труда, добропорядочности, следования религиозным убеждениям, привел к катастрофе?

Истерзанный, не находя ответа, он замыкается в холодной пустоте «отражения жизни» в надежде найти душевный покой.

Кедров, на мой взгляд, значительно больше приблизился к толстовскому истолкованию образа Каренина, сумев за «машин-ностью» разглядеть живого, страдающего человека.

ГЛАВА ВТОРАЯ

-Q'(^^Q-

В июне 1932 года К.С. Станиславский принимает решение пору­чить М.Н. Кедрову первую самостоятельную режиссерскую работу — постановку спектакля «В людях» по пьесе П.С. Сухотина. Автор использовал для своей пьесы известные произведения Горь­кого: «Страсти-мордасти», «Двадцать шесть и одна», «Хозяин», эпизоды из «Детства» и «Моих университетов».

Обращение к Горькому после длительного перерыва — послед­няя постановка, «Дети солнца», состоялась в 1905 году — вызвало большой интерес театральной общественности к готовящемуся спектаклю. Этот интерес подогревался еще тем, что и друзья МХАТ

и его противники ожидали реакции самого Горького на инсцениров­ку и спектакль, которая во многом определила бы отношение писателя к МХАТ и в какой-то степени могла повлиять на судьбу театра.

Кедров начал с эксперимента: он распределил роли среди той части труппы, которая составляла так называемый «переменный состав», то есть среди исполнителей эпизодов и молодежи, недавно принятой в МХАТ. Единственным представителем первых актеров труппы был М.М. Тарханов, который играл хозяина булочного заведения Василия Семенова.

Репетиции начались 24 августа 1932 года. В этот день М.Н. Кед­ров собрал всех исполнителей будущего спектакля для ознакомления с пьесой. Читал автор. Присутствовала вся труппа, В. Г. Сахновский, П. А.Марков и работники других цехов.

На читке Кедров сидел несколько в отдалении от режиссерского стола, наблюдая за тем впечатлением, какое производила пьеса на актеров. Он очень внимательно следил за реакцией каждого и временами что-то быстро записывал в маленьком блокноте, лежащем у него на коленях.

Пьеса показалась нам странной. Бросалась в глаза ее «лоскут-ность», несвязность между эпизодами, за исключением, может быть, сцен в крендельной. Но и там была какая-то недоговоренность:

где-то явно чувствовались длинноты и неувязки. Да и роли не были похожи на те, что, собственно, называются в театре ролями: это были, скорее, эпизоды, покрупнее и помельче, которые, едва начав­шись в одной картине, в ней же и кончались. Исключением была роль Алексея — она проходила через всю пьесу, но выглядела при читке бледной и бездейственной. Словом, пьеса разочаровала. Как выяснилось позже, и Кедров не был полностью удовлетворен инсценировкой. Приняв за основу спектакля материал, принесенный в театр Сухотиным, он приступил к репетициям, но тут же, в процес­се их начались уточнения и исправления текста, что внесло значи­тельные изменения как в структуру пьесы, так и в отдельные роли. Кедров весьма энергично повел репетиции и вскоре сумел заинтере­совать коллектив, объединить его, создать дружную, творческую атмосферу.

Мы, молодежь, получили роли крендельщиков, роли небольшие, но очень важные по существу действия, как выяснилось впоследст­вии. В первое время эта россыпь реплик казалась нам несвязной и маловыразительной. Что тут играть? Какой образ можно вылепить? Кедров, поняв наше настроение, на первой же репетиции картины «В крендельной», после того как она была прочитана по ролям, обращаясь ко всем, задал вопрос: «Ну как, нравится?» В тоне, каким он спросил, сквозило некоторое сомнение. Это нас подхлестнуло. Сначала робко, потом все смелее стали раздаваться критические замечания по поводу картины и ролей. Нашли нелогич­ность поведения Алексея и других персонажей. Кедров все выслу­шал, а в конце беседы вдруг предложил: «А вы прочитайте хоро­шенько Горького. Знаете ведь, из каких рассказов сделана инсце-

28

нировка? Вот прочтите их внимательно и подумайте, что еще можно привнести в сцену? Как расширить ваши роли? Только не за счет того, что каждый из вас будет много говорить»,— закончил он шутливо. Предложение Кедрова как нельзя более пришлось по душе всем. Мы схватились за книги в поисках материала для обогащения ролей, и, конечно, в первую очередь каждый стремился увеличить текст своей роли.

Мне была поручена роль солдата Милова. Про него Горьким ска­зано кратко: «...Добродушный мужик, зараженный сифилисом». Текста было совсем немного, и я, что называется, вгрызался в Горького, пробуя «перелицовывать» слова автора в прямую речь Милова. Кедров поощрял все наши «поиски» и умел умно поддраз­нить нас. Он для каждого находил какой-то «манок», вызывающий энергию. Его лозунгом, который он пронес через всю свою творче­скую жизнь, было: «Талант и творчество — это прежде всего личная инициатива». Он присматривался к каждому из нас очень вниматель­но, не всегда сразу обнаруживая свое подлинное отношение к человеку. На репетициях мы сообща обговаривали тот или иной «кусок», эпизод, и каждый имел право высказать об этом эпизоде все, что ему казалось важным и нужным для правильного его решения. Кедров, слушая, вставлял иногда, как бы вправляя наши мысли в определенное русло, слова: «Только они в это время крендели лепят».

Однажды на репетиции он неожиданно задал мне вопрос: «А почему вы смеетесь?» Думая, что режиссер делает мне замечание за недостаточно серьезное отношение к делу, я, не чувствуя себя виноватым, с некоторой обидой возразил ему: «Михаил Николаевич, мне кажется, я достаточно серьезно работаю». «Вы — Милов; у Горького сказано...— Он достал из кармана маленький, вчетверо сложенный листок бумаги, развернул его и прочитал:— «Милов разинул пасть до ушей, нелепо захохотал и звонко ударил Кузина ложкой по лбу...» И потом хохочет, «давясь смехом», и объявляет, что хозяин знает, кто отравил свиней. Что вас рассмеши­ло? Почему вы так себя ведете в этой сцене?»—«Михаил Николае­вич, я знаю это место у Горького, но у нас нет сцены обеда».— «Сцены-то нет, а Милов есть, драка ейть, есть человек и его поведе­ние, характер. Подумайте».

Он озадачил меня. Действительно, смех в этой сцене был, каза­лось, вне всякой логики. У хозяина отравили любимых свиней. Назревала буря. У Горького написано: «Ждали грозы — расчетов... Мастерская угрюмо молчала... Настроение становилось все гуще, мрачнее; то и дело возникали ссоры...», а Милов хохочет и так нелепо себя ведет. Кедров своим вопросом как бы указал путь, по которому следовало двигаться в поисках обогащения роли. Он поставил передо мной конкретную задачу: понять логику поведе­ния в один из моментов действия в общей сцене. У меня в руках оказался кончик нити из клубка, который следовало распутать. Задавая себе вопросы, я делал открытия, прочитывая заново знако­мые страницы горьковских рассказов. И здесь Милов «широко

29

улыбается» и здесь —«добродушно посмеиваясь», а ситуация не для улыбок и добродушия. Что за человек этот больной солдат Милов? Кто это — любитель потасовок, которому нужно где-то растратить свою силу? Но у него и силы как будто нет. Или он из тех, кто, развязав скандал, тихонько уползет в щель и будет наблюдать всеобщее побоище? А как относятся к нему товарищи? . Ненавидят, уважают, просто терпят или презирают за болезнь и за вот этот нелепый его смех не ко времени и месту? Может быть, окружающие видят в нем придурка? Надо было проследить связи крендельщиков друг с другом, с собой и — свои с другими. Внимание перенеслось с собственной персоны ко всему тому общест­ву, частью которого был солдат Милов.

Интересны записи помощника режиссера в журнале репетиций:

«Работали над разбором взаимоотношений действующих лиц, выяв­лением характерности для образа. В сцене «мальчишек» работа ведется этюдным способом». «За столом разбивка ролей по кусоч­кам, с расчленением на определенные задачи, действия... Работа над кусками — искание внутреннего оправдания действия».

Как видно из этих записей, работа шла старым методом, привыч­ным, проверенным,— детального разбора за столом поведения действующих лиц; с разбивкой ролей на «куски», определением в каждом «куске» актерских «задач», с поисками внутреннего оправ­дания действия и даже «выявления характерности для образа».

И вместе с тем «сцену мальчишек» он репетирует, применяя новую методологию: смело переходит к этюду, движению, к работе по «методу физических действий», минуя длительный застольный период.

Кедров еще не чувствует себя очень крепко в новом, чтобы целиком отбросить старое: оно проверено многими годами работы, понятно актерам, привычно для всех. Новое очень заманчиво, создает неповторимо яркие моменты в репетициях, экономит время.

Но Кедров еще не знает, как с позиций нового приступить к работе над пьесой, как применить новый метод для раскрытия большого и сложного содержания горьковской темы.

Постепенно начинают вырисовываться контуры картин «в булоч­ной». Сцены получили законченность, необходимую слаженность. Уже не было «дыр», нелогичностей; один эпизод вытекал из друго­го. Острее стали столкновения. Попытались установить логику по­ведения каждого, вернее, договориться о ней. Правда, еще не получалась атмосфера крендельной, так великолепно обрисованная Алексеем Максимовичем в его рассказах «Хозяин» и «Двадцать шесть и одна».

Мы, пробуя найти эту атмосферу, то сникали, играя какую-то «тяжесть непосильного труда», и тогда скучно было смотреть на сцену; то, желая поднять настроение, выражали «протест», преоб­ражаясь в лихих босяков, в стиле, по выражению Кедрова, «ой вы гой еси, Стеньки Разины!».

Умом мы понимали все, что написано Горьким, могли процитиро­вать не только отдельные слова и фразы, но и целые абзацы,

30

но сделать не умели. Не было накаленной злобой, тяжелой, отрав­ленной ядом ненависти всех ко всем, атмосферы, в которой могли возникнуть драки, подобные описанной Горьким. «Озверевший Яшка, ругаясь и рыдая, набросился злой собакой, рвал рубаху, молотил кулаками, я старался оттащить его, а вокруг топали и шаркали ноги, поднимая с пола густую пыль, рычали звериные пасти, истерично кричал Цыган,— начиналась всеобщая драка, сзади меня уже хлестали по щекам, ляскали зубы...». Нам была понятна ненависть рабочих к хозяину. Но за что нам было ненави­деть друг друга, зачем избивать товарищей, наносить увечья такому же несчастному, как ты? Нечего говорить, что мы добросовестно работали, но понять природу этих взаимоотношений, ощутить самочувствие этих людей не могли и потому, что греха таить, фальшивили. Сцена не получалась.

Все чаще раздавалось на репетиции характерное кедровское «они все время крендели лепят». Мы слышали эти слова, но как-то не могли понять смысла их и поэтому не придавали им особого значения. Постепенно перешли к репетициям в выгородке в фойе. Для булочников были приготовлены длинные столы и лавки. Мы «лепили крендели». В сущности, никаких кренделей, ни теста не было. Мы только делали вид, что лепим, воспроизводя звук мягкого шлепка ладонью по изготовленному кренделю. Вскоре предстояло перейти на сцену. К этому времени стало известно, что будет подано настоящее «тесто», из которого можно будет лепить настоя­щие крендели. Бутафоры и постановочная часть колдовали над какой-то особой массой, напоминающей пшеничное тесто.

Наконец были готовы декорации и начались репетиции на сцене. Художник спектакля С.И.Иванов постарался передать мрачный колорит крендельного заведения.

У Горького сказано: «В подвале с маленькими окнами, закры­тыми снаружи проволочной сеткой, стоит облако пара, смешанное с дымом махорки. Сумрачно, стекла окон побиты, замазаны тестом, снаружи обрызганы грязью. В углах, как старое тряпье, висят клочья паутины, покрытые мучной пылью. И даже черный квадрат какой-то иконы весь оброс серыми пленками. У стены, под окнами, за длинным столом, сидят, мерно и Однообразно покачиваясь, во­семнадцать человек рабочих, делая маленькие крендели в форме буквы «В», по шестнадцати штук на фунт; на одном конце стола двое режут серое упругое тесто на длинные полоски, привычными пальцами щиплют его на равномерные куски и разбрасывают вдоль стола под руки мастеров — быстрота движения этих рук почти неуловима».

Я сознательно привожу здесь эту пространную цитату, так как все, что в ней сказано, должно было быть претворено на сцене. Мы сидели за длинными столами, перед нами лежали нащипленные куски теста, и мы лепили маленькие крендели в форме буквы «В». Мы лепили их из «теста», изобретенного нашими бутафорами, которое было похоже на замазку для заклейки стекол, только несколько более тягучую.

31

Кедров поставил перед актерами задачу — научиться делать крендели так же хорошо и быстро, как это делали булочники Семенова.

Вначале это занятие увлекло всех. Появилось что-то вроде соревнования: каждому хотелось сделать свою работу аккуратно и быстро. Работая, надо было быть очень внимательными, чтобы не пропустить ничего из того, что происходило в булочной, то есть принимать участие во всех событиях. Для этого нужно было довести лепку кренделей до полного автоматизма. Иначе, как только подхо­дила реплика или требовалось переключить внимание, руки сами собой останавливались или движение их замедлялось, чего Кедров не допускал. Сложность заключалась еще в том, что в зависимости от хода событий ритм общей сцены менялся, а руки независимо ни от чего должны были жить своим рабочим ритмом. Короче говоря, надо было участвовать во всей жизни булочной и безостано­вочно лепить крендели.

Вскоре бесконечная лепка кренделей нам стала надоедать. К тому же замазка забивалась под ногти, сушила кожу; ее мелкие, почти незаметные крошки пачкали наши костюмы, оставляя жирные пятна на пиджаках и брюках. Нам быстро сшили и подобрали одежду, в которой мы должны были сыграть свои роли,— старые, изношенные, заплатанные рубахи и порты, а на ногах опорки.

И вот теперь, приходя на репетицию, мы надевали эти костюмы и лепили крендели. Нас было не двадцать шесть, а ровно наполо­вину меньше — тринадцать. Шесть актеров драмы и семь актеров вокально-драматической части. Мы сидели по обе стороны длинно­го стола на лавках и лепили крендели. Лепили до одурения.

Среди нас нашлись люди с фантазией и склонностью к скульпту­ре. И мы иногда позволяли себе отвлечься и пошутить — вместо кренделя вылепить какую-нибудь фигурку. Чаще всего почему-то лепили кошек и собак. Постепенно это увлекло многих, и началось своеобразное соревнование. От цыплят и кошек мы перешли к чело­вечкам; начали с «головок», а потом появились «Адам» и «Ева» и некоторые композиции на темы «Золотого осла» Апулея. Но делать это надо было очень скрытно, чтобы не заметил режиссер или помощник. Когда мы очень увлекались своими художественными поделками, из зала раздавался скрипучий голос Кедрова: «А чем там занимаются...»— и следовала одна-две фамилии актеров. Пер­вое время мы долго не понимали, как Кедров из зала мог усмотреть, что кто-то лепил на столе не крендель, а что-то иное. Но потом наш лучший, по общему признанию, «скульптор» Ваня С., весельчак и выдумщик, первый тенор нашей вокальной группы, объяснил нам этот феномен весьма просто: «Руки-то по-другому двигаются, чем когда кренделя лепим. Вот он и замечает». Действительно, при лепке кренделей движения, доведенные до автоматизма, были необычайно скупы, едины по темпоритму. И всякая «индивидуали­зация» в движениях четко просматривалась из зала на фоне едино­образного, механического движения остальных. «Вы. братцы, прикройте меня, когда я буду лепить»,— просил он. Так как

22

некоторые из крендельщиков сидели спинами к зрительному залу, укрыться за фигурами товарищей было нетрудно, и Ваня С., хоро­нясь от режиссерского глаза, забавлял нас, вылепливая смешные фигурки зверей, птиц и разные «рожи». Вылепив какую-нибудь, как он выражался, «рожу»— маску сатира, домового, бабы-яги,— от вида которой мы еле сдерживали смех, он, не давая нам долго любоваться своим искусством, быстро сминал ее, превращая опять в комок теста, и лепил из него крендели.

Все это проделывалось, когда режиссура застревала на какой-нибудь парной сцене.

Однажды, при неоднократном повторении сцены Алексея с хозяином, Ваня С. вылепил некую композицию в стиле роденовского «Экстаза любви». Мы были поражены его работой. Она казалась нам подлинным шедевром. В ней было что-то от настоящего мастера. «Ну, Иван, вот это да! Ай да Ванюша! Пракситель! Канова!»— по­слышались возгласы, произносимые шепотом. Мы не дали новояв­ленному Праксителю сразу уничтожить скульптуру и, чтобы уберечь ее, отодвинули к одному концу стола, а самого скульптора оттерли к другому.

«Ну, вот это живая сцена!»— послышался за нашими спинами характерный голос Кедрова. Он, не замеченный никем, прошел по сцене и появился на площадке, откуда, вероятно, уж в течение нескольких минут наблюдал за нами. Мы, увлеченные борьбой со «скульптором», потеряли бдительность и, что называется, были пойманы с поличным. «Это кто же постарался?— Кедров подошел ближе к столу.— Художник-то кто?» Он внимательно стал рассмат­ривать сплетенные в любовном порыве фигуры, изредка бросая взгляды на нас, застывших около стола, как бы определяя возможно­сти каждого сотворить что-либо подобное. Потом обратился к Ване С.: «А вот изгиб тела неверен. Нога при этом не может быть в такого положении; и если распрямить ее, то она окажется длиннее другой». И тут же наглядно показал, где и в чем заключалась ошибка.

Конечно, угадать, кто являлся автором этой композиции, было нетрудно. Ваня С. пылал, как все блондины, таким кумачовым по­жаром, что казалось, даже корни его соломенных волос покрасне­ли. Совершенно неожиданно и совсем по-детски он вдруг произ­нес: «Извините, Михаил Николаевич, больше не буду!» Это было сказано так, что все мы невольно рассмеялись. Засмеялся и Кедров:

«А по-моему, надо продолжать, обязательно надо!— сказал он,— но только не здесь, разумеется. Здесь нельзя отвлекаться. Иначе мы никогда не добьемся необходимой нам атмосферы крендельной. Играть атмосферу нельзя. Она должна вырасти из нашего действия Вы, наверное, любите лепить? Это очень хорошо, что кроме вашей специальности певца у вас есть и еще художественное увлечение. Оно не мешает, никогда не может помешать, а только обогащает человека. Но вот смотрите, где у вас еще ошибки». Давно был объявлен перерыв в репетиции. Обычно артисты в это время уходили в буфет выпить стакан чаю, покурить и поболтать, но мы в этот день слушали лекцию-беседу о необходимости актерам

2 Зак.792 33

изучать свое тело, развивать и тренировать его, добиваясь максимальной выразительности в движении и скульптурности каждой позы. «Михаил Николаевич, откуда вы все знаете насчет скульптуры?»—«Я учился в Школе живописи и ваяния,— ответил Кедров.— Я ведь ученик Голубкиной Анны Семеновны». Кедров действительно знал и понимал толк в живописи, скульптуре, был прекрасным рисовальщиком.

С того дня все наши забавы с тестом прекратились. Да и трудно было бы их продолжать: ассистент и помощник режиссера теперь уделяли нам повышенное внимание. Мы и сами поняли, что развле­чениям и шуткам пришел конец, что на нас лежит большая ответст­венность за успех всего спектакля. Крендели мы научились лепить так, как, наверное, умели лепить их подлинные крендельщики. На­ши руки двигались подобно рычагам машины. Крендели снились нам по ночам. Слово «крендель» стало самым ненавистным словом. Мы сделались раздражительными, злыми. Все мы, молодые, здоровые и веселые, даже кожей ощущали какой-то нервный зуд. Это непре­рывное, однообразное кручение теста заставляло нас раскачиваться при работе. А Кедров требовал ускорения темпа, при этом поддраз­нивал нас, что мы напоминаем осенних мух, еле двигаемся и никак не можем при таком ритме работы быть похожими на профессио­нальных крендельщиков.

«Как вы роли играть будете,— задавал он нам вопрос,— когда у вас руки не работают? Текст говорите быстро, а работаете медлен­но. У крендельщиков все наоборот: они работают быстро, а говорят медленно, думают тяжело». Мы готовы были выть и ругаться, но зато мы нашли то, чего не могли найти в начале наших репетиций,— тяжелую, взрывчатую атмосферу крендельной. Мы постепенно ста­ли ощущать ее все сильнее'и сильнее от репетиции к репетиции. Это Кедров, не насилуя нашу психику, путем «физической жизни тела роли» подвел нас к нужному самочувствию.

И каким светлым праздником для всех нас было появление в подвале Тани, горничной из поэмы «Двадцать шесть и одна». Ее играла Марина Ладынина. Она входила с улицы, с холода, раскрас­невшаяся от быстрой ходьбы и ветра, и останавливалась на площад­ке у двери, которая на четыре-пять ступенек была приподнята над полом. Мы бросали работу, облепляли лестницу и смотрели на наше божество, на ее большие, лучистые глаза, белозубую, добрую улыб­ку. Она была необыкновенно хороша и, казалось, излучала какой-то теплый, солнечный свет. Это Кедров поколдовал с электриками, которые, соорудив скрытые подсветы, включали их при появле­нии Ладыниной. «Арестантики! Дайте кренделечков!» Она спуска­лась по ступенькам, мы отодвигались, словно боялись своей грязью запачкать ее. Она, получив полный фартук кренделей, исчезала, а мы возвращались к своей работе. И тогда сама собой рождалась песня.

Крендельщики пели: «Разнесчастная девица выходила ночью в поле...» Мы хорошо знали (по произведениям Горького), как пели в заведении Семенова. Ваня С. заводил своим звонким тенором песню;

34

на словах «выходила ночью в поле» он обрывал мелодию на каком-то рыдающем высоком звуке, и тогда, через крохотную паузу, только чтобы успеть вздохнуть, вступали вторые голоса: «В поле светел ме­сяц светит, в поле веет тихий ветерок»,— заканчивали басы.

Кедров говорил нам: «Если вы хотите, чтобы зритель понял вашу тоску по загубленной жизни и мечтания о красоте полей, об утерян­ной свободе, каждый из вас должен отдать этой песне все самое хо­рошее, что есть в нем, вложить в нее всю душу, облекая содержание в безукоризненную форму. Подумайте, о чем вы поете?— говорил он нам.— Какая картина возникает у вас? Каждый из вас может представить девицу, выходящую ночью в поле. И поле и месяц. У каждого будет свое видение, непохожее на образы соседей. Но это должно быть близко и дорого любому. Вы поете о замечательном и чистом, например о вашей первой любви». Поэтому так важно было каждому включиться в песню, понять ее тихую, чистую печаль. Кед­рова не пугало, что в пении могла проскользнуть не совсем точная нота; она осталась бы не замеченной зрителями: большинство обла­дало хорошим слухом и достаточно мощными голосами, а те, у кого слух и голос были с изъянами, зная это, пели очень тихо, больше прислушиваясь к тому, как поют товарищи. Важно было, чтобы все сливались в одном порыве. Как-то сами собой расправлялись плечи, появлялось ощущение силы, и мы дышали полной грудью...

Пели мы хорошо. Наша «компания» крендельщиков наполовину состояла из драматических актеров, а наполовину — из актеров вокально-драматической части. У них не было текста, но они обязаны были принимать участие во всех событиях жизни булочной. И надо сказать, что делали они это великолепно.

Вообще создание по инициативе Немировича-Данченко вокаль­но-драматической группы вместо обычного хора в структуре творче­ского состава Московского Художественного театра явилось не только организационным, но большим художественным достиже­нием.

Заведующий музыкальной частью Б. Л. Израилевский разрабо­тал обширную и очень емкую программу занятий вокальной груп­пы, организовал ежедневные занятия с концертмейстерами, спевки, хоры, разучивание новых вещей и, сверх того, занятия по драма­тическому искусству с режиссерами-педагогами театра.

Вокально-драматическая часть МХАТ совсем не была похожа на обычные хоры, которые, выстроившись по голосам, исполняли свои номера, не принимая никакого участия в действии. Это были поющие артисты МХАТ.

Начались прогонные репетиции, и тут выяснились некоторые просчеты инсценировки. Дело не ладилось. В журнале репетиций то и дело встречаются записи о технических неполадках, о необыкно­венной затянутости спектакля. «Репетиция «В людях»; начали в 10 ч. 30 мин. Конец — 5ч. 15 мин.». Все нервничали. Пополз шепо­ток, что, пожалуй, надо будет подождать с выпуском спектакля до времени, когда освободится К. С. Станиславский и примет непосред­ственное участие в работе.

9\* 35

Константин Сергеевич в это время вместе с режиссером Н. Н. Литовцевой работал над «Талантами и поклонниками» А. Н. Островского, которые должны были выйти на основной сцене. Он был очень занят, репетируя с исполнителями в театре и у себя дома.

Было известно, что Горький настроен весьма скептически к пьесе П. Сухотина, находя ее недостаточно глубокой. Алексей Мак­симович вообще в принципе отрицательно относился к инсцениров­кам. Кроме того, две сцены, написанные им специально для этого спектакля, были отвергнуты режиссурой, так как не совпадали с планом постановки. Появилось беспокойство, что это оттолкнет Горького от МХАТ. Атмосфера сгущалась. Кедров не мог не знать, не чувствовать этих настроений. Похудевший, еще более сосредо­точенный, чем всегда, он продолжал с удвоенной энергией работать с актерами.

Премьера состоялась 25 сентября 1933 года. Так трудно рож­даемый спектакль неожиданно для многих прозвучал остро, волную­ще, вызвал повышенный интерес зрителей, театральной обществен­ности и критики.

Второй акт начинался «Крендельной». Мертвящий, тусклый, зеленовато-серый свет, пробивающийся сквозь залепленные грязью окна, освещал длинный стол и унылые, раскачивающиеся фигуры людей над ним; красные, колеблющиеся отблески из печи дрожали на стенах и фигуре пекаря, одетого в красную, вылинявшую непод­поясанную рубаху; потрескивание дров, шипение пара, буханье железной мялки, бурление воды в котле, шарканье рук по столу и тесту, глухие, ворчливые возгласы людей — все сливалось в непре­рывный, однотонный звук, который нарушался резкими вскриками-командой пекаря Пашки-Цыгана, мечущегося около печи: «Жарь да вари! Делай!» Зритель словно попадал в преисподнюю, где сатана командовал изможденными грешниками, осужденными на вечную муку. Кедров хотел, чтобы зритель оценил обстановку, мог рассмот­реть декорации, чтобы в дальнейшем его внимание было сосредото­чено только на развитии борьбы. После открытия занавеса проходи­ло несколько секунд — и зал разражался аплодисментами. В оценке спектакля критика не была единодушна. Эм. Бескин отмечает некоторые положительные черты постанов­ки, но, верный себе, ополчается на реалистический метод Художест­венного театра: «К сожалению, натуралистический метод спектакля не дает возможности отразить горьковские зовы от мерзостей прошлой жизни к жизни лучшей и красивой. Этот метод чрезвы­чайно ограничен. Он лишен страстности, обличительной силы, тех обобщений, присущих Горькому... Излишняя дань натурализму тем непонятнее, что ставил спектакль молодой режиссер Кедров». Критик не принял исполнение роли Хозяина Тархановым, назвав его «физиологическим гадом». Однако он должен был признать, что спектакль объединяет четко обозначенная идейная линия. И что в спектакле раскрылись новые актеры.

О. Литовский писал: «...Актерский коллектив под руководством молодого режиссера сумел добиться цельности спектакля. Мхатов-

36

ский реализм благодаря правильно трактованной идее пьесы про­звучал в новом, близком нам качестве. В спектакле, где показаны гнет, рабский труд... впервые звучат ноты протеста, первые робкие попытки выступить против зверской эксплуатации. И над всем спек­таклем, как злой дух, царит образ хозяина, великолепно сыгранного М. М. Тархановым. Особенно радует, что этот спектакль — моло­дежный, давший целый ряд прекрасных исполнителей... Великолепно подобран типаж рабочих, и отлично передана гнетущая атмосфера булочного «заведения»...»

Все с нетерпением ждали Горького. Ни на генеральной репети­ции, ни на премьере он не был. Он приехал на второй спектакль. Помощник режиссера записал в журнале спектаклей: «29 сентября, на втором спектакле присутствовал Горький А. М.». Помню, как в антракте после первого акта за кулисами с необыкновенной быстро­той распространился слух, что Горький в театре. Кажется, он появился в зале перед самым открытием занавеса, когда свет был уже несколько притушен. Конечно, то , что Горький смотрит спек­такль, взволновало всех. Те актеры, чьи роли окончились в первом акте — а таких было немало,— досадовали, что администрация не могла «шепнуть» им пораньше, до начала. Им казалось, что они тогда бы сыграли получше; во всяком случае, постарались бы. Те, кому предстояло еще только выходить на сцену, твердили, что лучше бы им не говорили о приезде Горького, теперь они от волнения будут играть хуже. Большинство недовольно ворчали — зачем Горький приехал на второй спектакль, который всегда, по актерскому по­верью, идет хуже, чем первый.

Кедров зашел за кулисы и высказал исполнителям замечания по первому акту. Когда Михаила Николаевича спросили, не было ли у него разговора с Горьким, Кедров ответил, что разговор будет, если этого, конечно, захочет Алексей Максимович, после окончания спектакля. «О чем же говорить, когда прошла только третья часть спектакля?»— с легкой усмешкой ответил он и неторопливо пошел на сцену. По тому, как особенно внимательно и придирчиво осмат­ривал он обстановку «булочной», все решили, что и он волнуется не меньше других, только, конечно, очень старается не показать этого актерам.

По окончании второго акта мы с волнением ждали Кедрова, но он не появился, что внесло некоторую растерянность.

Начался третий акт, который шел несколько приглушенно. Слов­но боялись сфальшивить и этим нарушить мхатовскую сосредоточен­ность. Как играли «крендельщики»? Едва ли кто из нас мог бы ответить на этот вопрос. Но зато мы все были очарованы и ошелом­лены тем, как играл Тарханов. Первый спектакль он провел очень хорошо, но все же чувствовалась в нем еще какая-то скованность, словно он на премьере не решался или не мог полностью раскрыть себя и как будто только «намекал» на яркие моменты в своей роли, прощупывая отношение к ним публики. Зритель принял его вели­колепно. И вот на втором спектакле, осмелев, он полностью раскрыл­ся в образе безобразного и умного хозяина булочного заведения

37

Василия Семенова. Он играл бесподобно. Он и нас всех потянул за собой.

Когда после многочисленных вызовов актеров на аплодисменты закрылся последний занавес, помощник режиссера попросил всех исполнителей остаться на сцене, шепнув нам: «Горький придет». Как-то само собой произошло, что все заняли свои исходные мизан­сцены: крендельщики — у стола, пекарь — у печки, Таня и Сол­дат — на ступеньках лестницы. Тарханов, пробормотав что-то вроде «Я только вытрусь»— пот так и лил с него градом,— исчез.

Вошел Горький. Его сопровождали Кедров и еще кто-то, кого я просто не заметил, так как во все глаза смотрел на Горького. Он был в темном свободном пиджаке с отвислыми карманами. На за­павших висках смешно топорщились волосы. Сопровождающие остались в кулисах, а он шагнул вперед и остановился посередине сцены. Алексей Максимович поздоровался со всеми одним словом «здравствуйте». Мы ответили ему нестройным хором. Он был взвол­нован и не скрывал этого. «Хорошо»,— сказал он всем, не обращаясь ни к кому в отдельности, но глядя на всех. Провел рукой по волосам и повторил: «Хорошо!» Подошел к столу, на котором лежал боль­шой кусок теста, отщипнул от него и помял. «Ловко придумано!»— сказал он и рассмеялся. Неловкость и смущение пропали. Кедров начал знакомить его с нами. Не помню, что Горький говорил другим крендельщикам, но, когда Кедров назвал меня, он переспросил: «Ми-лов?»— и посмотрел на меня, чуть склонив голову набок. «Здоровый был мужик, большой»— и протянул мне руку. В. Г. Аталов, игравший Цыгана-пекаря, задал ему вопрос:«Алексей Максимович, а что, наша крендельная похожа на ту, где вы работали?» Горький обвел глазами декорацию, улыбнулся и отрицательно покачал головой: «Совсем не­похожа!»

В этот момент вошел Тарханов. Горький на какое-то мгновение, увидев его, замер и вдруг, широко раскрыв руки, пошел навстречу. Они обнялись и, что-то говоря друг другу, двинулись прочь. В дверях Горький обернулся к нам. «До свидания, до свидания, товарищи! Хо­рошо!» И они трое — Горький, Кедров и Тарханов — ушли. Режис­сер-ассистент известил нас, что Кедров будет делать свои замечания по спектаклю на специальной репетиции, после их беседы с Горь­ким.

К сожалению, никаких записей о беседе Горького с режиссурой по спектаклю «В людях» не сохранилось. И были ли они? Вероятнее всего, что протокола беседы никто не вел, а памятки, которые мог делать для себя Кедров, остались нерасшифрованными в его бума­гах, которые пока еще не разобраны и недоступны для исследова­ния. Известно только одно, что М. М. Тарханов, по мнению Горь­кого, идеально сумел воплотить образ «хозяина».

Первый режиссерский дебют М. Н. Кедрова был удачен. В МХАТ родился новый режиссер, умеющий глубоко раскрывать социальные темы, вести за собой коллектив и способствовать творческому росту новых актерских индивидуальностей.

38

К весне 1936 года здоровье Станиславского сильно пошатнулось. Еще за год до этого М. П. Лилина уже жаловалась врачам на ухудше­ние самочувствия Станиславского. По ее словам, он «потерял свой обычный хороший сон, во сне разговаривает, часто кричит. Всякий пустяк стал его раздражать и беспокоить, чего никогда не бывало раньше. Часто стал жаловаться на большую усталость, «туман в го­лове», боли в груди и одышку»...

Врачи рекомендуют ему оставить всякую работу, и он почти пе­рестает бывать в театре, хотя дома продолжает много заниматься. Репетиции, беседы с актерами и режиссерами проходят у него на квартире. Он торопится закончить свою книгу. Встречается с пев­цами оперного театра и молодежью своей студии. Принимает у себя зарубежных гостей, пишет письма, просматривает макеты и эскизы декораций и костюмов.проводит совещания с режиссерами и худож­никами по новым постановкам. Его творческая жизнь бьет ключом, но внешне она отделена от Художественного театра.

К тому же Станиславского стараются не тревожить, охраняют от всяких известий, способных взволновать его. Все сведения тщатель­но фильтруются, отбираются; посетителям деликатно намекают, что говорить «можно» и что «нельзя». Информация, которую он полу­чает, зачастую бывает односторонней, не совсем объективной. Неде­лями его связь с театром осуществляется только по телефону, и все чаще звучат слова: «Константин Сергеевич не принимает, он плохо себя чувствует»; «Константин Сергеевич опять заболел». Забота о его здоровье, опасность занести инфекцию в дом ограничивает до­ступ к нему и создает вокруг него своеобразный вакуум. А он жаждет общения, встреч, тоскует от одиночества. Жалуется Качалову, Куд­рявцеву, Чушкину, что его забыли.

Жизнь в театре течет стремительно, и кое-кому начинает казать­ся, что Станиславский отстал, устарел, не учитывает требований вре­мени. А он в это время заканчивает разработку своего «метода фи­зических действий». Ищет, экспериментирует с молодежью своей студии. И первым помощником во всех его исканиях становится Кедров.

Он был приглашен Станиславским работать в оперно-драмати-ческую студию в качестве педагога по мастерству актера. Кедров с жаром принимается за дело. Он понимает, какие возможности для экспериментальной работы открываются перед ним. Он умеет подхватить новые идеи Станиславского и тотчас пробует прове­рить их на практике, с учениками.

Стремление Станиславского найти прочную опору в работе актера над ролью, которая не зависела бы от прихотливого и изменчивого чувства, настроения, а могла бы явиться «объективно существующей реальностью», нашла свое разрешение.

Постепенно, совершенствуя методы своей практической работы, Станиславский подошел к пониманию единства психической и физической жизни человека, чему способствовало его знакомство с материалистическим учением русского физиолога И. П. Павлова о высшей нервной деятельности человека, о второй сигнальной

39

системе. Павлов первый установил, что между действием человеха и всей сферой его психических проявлений существует прочная, молниеносно срабатывающая связь. Связь двухсторонняя.

Станиславский обращается к этому учению. В единстве пси­хологического и физического протекает жизнь человека. В этом единстве должно найтись то устойчивое начало, на которое можно было бы опереться.

Термин «метод физических действий», конечно, полностью не выражает того содержания, которое вкладывает в него Станислав­ский. Он сам предостерегал от понимания «физического действия» в его элементарном смысле, подчеркивая, что речь идет не о случай­ных действиях, актерских приспособлениях, которые возникают в ходе спектакля, а о тех психофизических действиях, в которых участвует весь организм человека.

Станиславский исходил из того, что, как бы ни была сложна внутренняя, «психическая» жизнь человека, как бы глубоко человек ни прятал ее, она непременно выразится через действие, через поведение.

В условиях публичного творчества, когда возможно возникно­вение многих случайных явлений, способных вызывать у актера излишнее волнение, мышечную скованность, потерю внимания, особенно важно иметь опорные пункты, которые помогали бы акте­ру верно ориентироваться.

Такими опорными пунктами являются физические действия, которые актер выполняет на протяжении всего спектакля.

По мысли создателя «системы», правильно, логично построен­ные физические действия и их предельно правдивое выполнение скорее приведут актера к моменту пробуждения подсознательного творческого начала, чем копание в своей душе, в поисках сложных психологических ощущений.

Ход к сложнейшим и тончайшим проявлениям «жизни челове­ческого духа» идет через жизнь человеческого тела. В логике дей­ствия, борьбе, физическом поведении раскрываются и психоло­гические обоснования поведения, причинность, устремления. А раз так, то понадобилась иная, более усовершенствованная техни­ческая подготовленность актера. Иной подход — иная исполнитель­ская техника.

Станиславского занимал вопрос: может ли актер, проработав­ший 10—20 лет на сцене, игравший ответственные роли и имеющий большой запас проверенных технических приемов, отбросить прежнюю, привычную для себя манеру работы и воспринять новый метод? Возможно ли перевооружить его?

Для Станиславского в этом вопросе не существовало двух мне­ний. Он неустанно искал, создавал и отвергал найденное, для того чтобы найти еще более совершенное. Практикой театра проверя­лись его теоретические положения. Станиславский верит: то, что онл рекомендует,— значительный шаг вперед в работе актера и режис­сера, это обогатит искусство МХАТ, в котором появились признаки успокоенности, застоя.

40

Уже работая над «Талантами и поклонниками» и «Мольером» Булгакова, он пробует применить свой метод в отдельных сценах с отдельными актерами; но он мечтает о коренной перестройке всей работы актера на основе «метода физических действий», о сознательном признании и применении его.

Но как практически осуществить это? Одно время Станислав­ский намеревался, взяв какую-либо пьесу, распределить в ней роли исключительно между режиссерами Художественного театра. Это было задумано им с той целью, чтобы будущие постановщики МХАТ прошли весь путь от зарождения спектакля до его выпуска по «методу физических действий». Если бы такая возможность осуще­ствилась, театр получил бы большую группу режиссеров, воспитан­ных в едином понимании новой методологии.

Новый подход режиссеров к работе с исполнителями в спектак­ле заставил бы к актеров овладевать новой техникой. Такой пере­смотр сложившейся техники актера в МХАТ, несомненно, повлек бы за собой известную перестройку всего творческого процесса, помог бы скорее и решительнее начать борьбу с укоренившимися в актерском исполнении «мхатовскими штампами», о которых достаточно много говорили и писали в обращении к труппе Станиславский и Немирович-Данченко.

Несомненно, что задуманная Станиславским реформа оказала бы большое влияние и на все сценическое искусство в целом. Но чтобы выполнить то, о чем ему мечталось, пришлось бы остановить всю текущую работу театра.

Кедров активно пропагандирует в театре новый метод Станислав­ского, пытается заинтересовать им режиссеров и актеров. До какой-то степени ему это удалось. В труппе возникло желание организо­вать регулярные встречи со Станиславским, беседы, занятия по «системе». Может быть, даже начать разбирать под его руковод­ством какую-нибудь пьесу, чтобы на практике попробовать освоить новую методологию. Станиславский охотно откликнулся на это предложение, он готов к любой форме общения. Он торопится, ему надо успеть передать то, что найдено им за последние годы, наметить перспективу развития искусства Художественного театра. Но состояние здоровья не позволило ему быстро приступить к за­нятиям.

Наконец в апреле 1936 года такие встречи с режиссерами и ведущими актерами Художественного театра состоялись. В процес­се этих собеседований выясняется, как далеко отстали они от Станиславского в понимании направления и развития искусства МХАТ от тех высоких требований к себе, к своему творчеству, которые предъявляет он. И то, чем они сегодня живут, для него это уже пройденное, вчерашний день.

А то новое, что предлагает он, им даже не вполне понятно. Это общее впечатление от бесед со Станиславским хорошо выразил Л. М. Леонидов. В своем дневнике от 16 апреля 1936 года он записывает: «Что за странность: тридцать четвертый год с ним, и никак к нему не привыкнешь. И внешне и внутренне — нечто

41

I

особое. Вот где солнце, вот где искусство. Правда, это не сегодняш­ний театр, не спектакль. Мы его не понимаем, либо оы плохо выражает свои мысли. Но что он прав — двух мнеккй быть не может. Гулливер перед лилипутами. И всякие Х смеют осуждать — это же бульвар, проституция, спекулянты. Станиславский — философия сценического искусства».

Занятия со Станиславским в театре были непродолжительны. Их было всего два —13 и 19 апреля 1936 года. Он вскоре опять почувствовал недомогание, а после выздоровления встречи не возоб­новились. Причину такого, мягко говоря, прохладного отношения нетрудно понять. Все ожидали, что Станиславский откроет какой-то секрет, преподнесет что-то эффектное, что позволит присоединить к известным всем приемам еще один.

Станиславский же предложил как бы зачеркнуть весь предыду­щий опыт и заниматься упражнениями. Например: написать письмо без бумаги, ручки и чернил... Значит — этюды? Упражнения на беспредметные действия? В этом не было ничего интересного. Начинать все сначала, всю «школу» заново? Надо лк это, зачем? Разве нельзя искусство, если оно несколько пошатнулось, упрочить, исправить во время репетиций новых пьес? Что же, отставить роли и сесть за парты? Это вызывало недоумение, за которым последова­ло охлаждение к занятиям. К тому же в это время театр переживал полосу подъема. Выпущенные спектакли имели успех у публики. На ближайшие годы намечался интересный и обильный репертуар­ный план. Тон газетных и журнальных статей в отношении театра изменился к лучшему. Будущее театра вырисовывалось в самых радужных красках. Режиссеры были заняты новыми постановками, актеры — ролями. И никто не хотел замечать опасений Станислав­ского, почти никто не разделял его мнения о необходимости обя­зательного изучения нового, более совершенного метода работы.

Станиславский не мог не чувствовать этих настроений. Они огорчали его и отрицательно влияли на его самочувствие. Дело дошло до того, что М. П. Лилина, находясь на лечении во Франции, писала Станиславскому, чтобы он окончательно оставил МХАТ и работал только в своей оперно-драматической студии.

Кедров, словно предвидя, как развернутся события, еще в 1935 году исподволь начал вести разговоры с Константином Сергее­вичем о создании экспериментальной группы из актеров театра, желающих изучить «метод физических действий».

При встречах на уроках в оперно-драматической студии между Кедровым и Станиславским все чаще возникала тема создания актерской учебной группы. Постепенно вырисовывались контуры практической организации учебы. Шел поиск пьесы. Кедров пони­мал, что для такой работы интереснее было бы взять современную пьесу, попытаться создать спектакль, в котором в яркой театральной форме раскрывались бы лучшие черты нового советского человека, строящего социалистическое общество. Но все более или менее значительные пьесы того времени были уже поставлены или находи­лись в портфелях театров, а произведения молодых драматургов

42

требовали большого, кропотливого труда над ними. А это, естествен­но, отвлекло бы участников экспериментальной работы от основной цели: овладения «методом физических действий». Вот почему реше­но было остановиться на классике, и однажды Станиславский предложил Кедрову обратиться к Мольеру.

По рассказам самого Кедрова, в первый момент он растерялся. В памяти сразу возникли гротесковые фигуры: уродливые носы, огромные парики, ужимки, прыжки, поклоны, нелепые трюки... Станиславский понял его сомнения: «Мы должны попытаться реаби­литировать Мольера, очистить его от «мольеровщины», вернуть этого глубокого автора в наш театр».

После недолгих размышлений Кедров остановился на «Тар-тюфе».

Пьеса как нельзя более соответствовала всем тем «парамет­рам», которые необходимы для экспериментального материала. Яркая, действенная комедия, с небольшим количеством ролей, с образами, в которых страсти доведены до таких гиперболических размеров, что кажутся воплощением сущности характера.

Несомненно, немалую роль в обращении к Мольеру сыграла своеобразная полемика. Мольер вообще не считался автором, близ­ким Художественному театру. Сложилось мнение, что метод МХАТ, его «система» пригодны только для пьес углубленно-психологиче­ского плана, что трагедия и яркая, буффонная комедия ему противо­показаны. А такие драматурги, как Шекспир, Шиллер, Мольер, не могут быть раскрыты. Вспомнилось, что ни «Юлий Цезарь», ни «Венецианский купец», ни «Отелло» не имели шумного успеха и очень быстро сошли с репертуара. А после «Мнимого больного», в котором главную роль играл сам Станиславский, театр больше не возвращался к Мольеру.

И вот теперь для сложного, ответственного эксперимента берет­ся «Тартюф».

«Тартюф» давал возможность доказать, что «метод физиче­ских действий» универсален, применим к любому жанру, к любому автору, вообще ко всем пьесам реалистического направления. Станиславский был уверен, что Мольер, освобожденный от штам­пов, актерских трюков, театральных масок, которые якобы и опреде­ляют стиль его творчества,— этот Мольер, автор страстных, живу­щих полнокровной, напряженной жизнью образов, будет воспринят зрителем как автор Художественного театра, в репертуаре которого он займет по праву достойное место.

11 мая 1936 года Станиславский утверждает распределение ролей среди актеров, выразивших желание изучить «метод физиче­ских действий». Роль Оргона получает Топорков, Эльмиры — Коре­нева, Марианны — Михеева, Дамиса — Бордуков, впоследствии замененный Комиссаровым, Дорины — Бендина, Клеонта — Гей-рот. На роль г-жи Пернель, матери Оргона, назначаются О. Л. Книп-пер-Чехова и М. П. Лилина. Кедрову поручается роль Тартюфа и одновременно практическая работа с актерами по «методу физиче­ских действий».

43

Перед началом Станиславский предупреждает актеров, что о спектакле им не следует думать. Он, образно говоря, сажает их за парты," чтобы пройти курс школы, изучить «азбуку и грамматику» сценического искусства. Начинать придется с «азов». Необходимо отрешиться от всего накопленного театрального опыта. Кто не согласен с такой постановкой дела, может отказаться от него и уйти; он, Станиславский, не будет ни в какой степени обижен, так как хорошо понимает, что не всякий способен на такой шаг. И если кто-нибудь думает, что эта работа будет заключаться в том, что можно сделать еще одну лишнюю роль со Станиславским, он глубоко ошибается, так как его, Станиславского, не увлекает перспектива поставить еще один спектакль: он поставил их доста­точно за свою жизнь.

Станиславский просил режиссерское управление МХАТ освобо­дить от новых работ в театре, кроме спектаклей текущего репертуара, актеров, занятых в «Тартюфе». Он хотел, чтобы участники экспери­мента целиком переключились на изучение новой техники. Кроме того, его беспокоило, что, репетируя новые роли, они непременно «свихнутся» на старый, хорошо знакомый им путь, с применением устоявшихся приемов, которые помешают органическому восприя­тию разрабатываемой техники.

Условия, поставленные Станиславским, были в достаточной степени суровы. От актеров требовалось известное мужество, чтобы принять их. Им предлагалось оказаться в положении учеников, да еще к тому же без надежды увидеть на сцене результат своей рабо­ты. А в то же время те новые роли, на которые они могли рас­считывать в театре, уплывали от них. Однако почти никто не отступил. Некоторые изменения в составе все же произошли, но причинами тому были болезни. Болезнь О. Л. Книппер-Чеховой надолго вывела ее из работы. На премьере роль г-жи Пернель сыграла Н. И. Богоявленская. То же произошло и с М. П. Лилиной:

заботы о здоровье Станиславского так и не позволили ей приступить к репетициям. Было и еще одно немаловажное обстоятельство, кото­рое особенно подчеркивал Станиславский: работать придется самостоятельно. Он будет только направлять и корректировать. «Ставить спектакль я не смогу и не собираюсь. Работать над ним будет Михаил Николаевич Кедров. Я же попытаюсь дать вам «рецепт», своего рода шпаргалку для наиболее правильного подхода к замечательной комедии Мольера».

В сложном положении оказался Кедров. Он и исполнитель главной роли, и он же — режиссер. Первый вопрос, который встал перед ним: как лучше организовать работу? Если молодежь — Михеева, Бордуков — не прошла еще школы Художественного теат­ра, а была только на подступах к ней, то все остальные актеры были уже хорошо знакомы с «системой» и делали роли непосред­ственно с самим ее создателем.

Как воспримут они его? Не возникнет ли между ними стена от­чуждения? Хватит ли у него терпения, такта? Каким опытом рабо­ты обладал он? Только тем, который существовал в пределах за-

44

нятий со студийцами. По «методу физических действий» никто ни­когда над пьесой не- работал, даже сам Станиславский. Все пробы применения нового метода осуществлялись в виде отдельных уп­ражнений, и только.

Кедров не скрыл от учителя своих сомнений. Станиславский успокоил его: «Начинайте работать. Подсказывайте актерам ло­гику действия, но чтобы это было для них органично. На занятиях я буду сидеть сзади вас и, когда вы будете ошибаться, буду направ­лять».

Заручившись такой поддержкой, Кедров с головой уходит в ра­боту. Он экспериментирует, пробует и учит, учась сам.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

-®^^~

Репетиции «Тартюфа» начались. Разобрав за столом сцену-собы­тие, определив схематично действие, актеры сразу выходили на площадку, чтобы попробовать его осуществить. Станиславский ка­тегорически запретил в этих упражнениях пользоваться авторским текстом. Он опасался, что, не подкрепленный точным, целенаправ­ленным действием, текст потеряет смысл как наиболее сильное воз­действующее на партнеров средство.

Конечно, никто из актеров не мог сказать, что раньше не был знаком с такой формой работы. Сам Станиславский прибегал к по­мощи подобных упражнений в какие-либо моменты в процессе со­здания спектакля. Но теперь он требовал, чтобы вся пьеса и все ро ли были решены «методом физических действий»: «Проиграйте всю пьесу, все роли по физической линии; создайте логику физических действий жизни пьесы и всех персонажей в событиях пьесы — и спектакль на 50 процентов готов».

Станиславский подсказал Топоркову — Оргону причину его влюбленности в Тартюфа: в доме у него поселился ангел господень. Оргон поставил себе цель — утвердить в своем доме «святого» че­ловека, подчинить себя и всех домашних его воле, и тогда божья благодать прольется на дом. Семья Оргона, кроме него и его мате­ри, г-жи Пернель, видит в Тартюфе лишь ловкого мошенника и ста­рается открыть Оргону глаза. Но их попытки тщетны. Разозлен­ный сопротивлением родни, Оргон проклинает сына якобы за клеве­ту на Тартюфа, лишает его наследства и готов отдать свою дочь Марианну в жены Тартюфу, чтобы породниться со «святым». Тар-тюф постепенно подбирается к захвату дома и всего состояния Ор­гона. Он хочет жениться на Марианне и сделать своей любовницей жену Оргона, Эльмиру.

Станиславский говорил:

— Вы чувствуете, какая это пьеса? Какие события! Какие страс­ти! Вы должны забыть, что это комедия. Это трагедия в вашей жиз-

45

ни. Идите от сознания, что все ваше счастье зависит от того, удастся ли вам достичь цели. А если так, то как вы будете бороться за свое благополучие, за свое счастье?

Эти слова явились камертоном к работе над пьесой. А протека­ла она не гладко.

Трудности и ошибки подстерегали на каждом шагу. Кедров рас­сказывал, как после долгих и кропотливых репетиций, после го­рячих споров и дискуссий Станиславскому были показаны несколь­ко сцен, в которых авторский текст был заменен своими словами по смыслу событий.

После просмотра Станиславский снял пенсне и, барабаня паль­цами по столу, произнес:

— Ох-хо-хо!.. Это ужасно! Ничему подобному я вас не учил. Это все говорильня. Вы заменили блестящий текст Мольера своим плохим, и только.

В другой раз, когда ему показали этюд на тему, как родственни­ки, желая спасти дочь Оргона Марианну от брака с Тартюфом, на котором настаивал отец, совещаются, какие принять меры, чтобы расстроить эту свадьбу, он прервал показ словами:

— Что вы делаете? По дому бегает сумасшедший с ножом, что­бы зарезать Марианну, а вы устроили какое-то заседание ячейки... Надо немедленно спасать человека, а не заседать.

Он дает этюд Кореневой и Кедрову на тему «Тартюф соблазняет Эльмиру».

— Только вы, Михаил Николаевич, никакой не Тартюф, а Ми­хаил Николаевич Кедров... Вы едете в поезде. Кроме вас, в купе одна женщина, которая вам очень приглянулась. Ночь. Поезд курьерский, поэтому остановок до утра не будет. Вы хотите соблазнить эту жен­щину. Понятно?

— А мне он понравился?— решила уточнить Коренева.

— Этого я не знаю,— отпарировал Станиславский.— Дейст­вуйте, сообразуясь с обстоятельствами и -с той оценкой, которую вы дадите партнеру.

Три стула, составленных вместе, с каждой стороны, и столик между ними изображали купе вагона скорого поезда. На одном «диване» расположилась Коренева, напротив нее сел Кедров. Уст­роившись поудобнее, Коренева раскрыла книгу и постаралась заин­тересоваться ею. Она сделала то, что сделала бы она, если бы бы­ла в тех обстоятельствах, которые предложил Станиславский. Зная условия этюда, актриса ждала, когда Кедров заговорит с нею, нач­нет любезничать, попытается завести знакомство, и решила не поднимать глаз от книги; пусть себе старается — она не уделит ему ни малейшего внимания. Но Кедров ни о чем таком и не думал. Когда же его «пассивность» заставила ее взглянуть на него, она увидела, что он увлеченно занят каким-то фокусом с веревочкой. Ее заинтересовал этот фокус. За первым последовал другой, потом третий. Кедров был увлечен своим делом как профессионал, трени­рующийся перед выступлением в цирке, и не обращал на нее ника­кого внимания. Она отложила книгу и не спускала глаз с ловких рук

46

партнера в надежде раскрыть секрет. Он, заметив ее интерес, предло­жил попробовать сделать один из фокусов. У нее не вышло. Тогда Кедров пересел к ней на «диванчик» и продемонстрировал, как это делается. Он посмеивался над ее неловкими попытками повторить его приемы. Ей тоже стало смешно. Появилось чувство азарта. Кореневой во что бы то ни стало хотелось не ударить в грязь лицом. Кедров стал показывать ей технику движения пальцев. Завладел ее руками. Она забыла об условиях этюда, об «ухаживании» и «отрезвела» только тогда, когда он крепко сжимал ее в объятиях.

Станиславский был доволен развитием этюда, неожиданно воз­никшими оригинальными приспособлениями и от души смеялся.

Когда в сцене разоблачения Тартюфа Дамисом разгневанный Оргон готов уничтожить «святого», избить, вышвырнуть вон и уже -^заносит палку над его головой, в этот момент Тартюфу нужно сде­лать что-то необыкновенное, чтобы ошеломить Оргона,— хотя бы на мгновение сбить его с толку, а потом уже постараться все по­вернуть в нужное ему русло. Станиславский требовал, чтобы ак­теры не сговаривались о. порядке действий. Кедров должен был действительно в этот момент своим поведением ошеломить Топор­кова. И он, неожиданно перекувырнувшись, бросался под ноги То­поркову и поднимал его на своих плечах. Ему приходилось каждый раз изобретать все более и более невероятное, чтобы выполнить за­дание Станиславского.

Из этого этюда-упражнения родилась блестящая сцена в спек­такле.. Взбешенный Оргон надвигается на Тартюфа с поднятой пал­кой и издевательским тоном произносит: «Что слышу я, мой сын!..» Тартюф, прикрываясь молитвенником как щитом, пятится, озираясь в поисках выхода. И когда палка готова опуститься на его голову, он с каким-то необыкновенным воплем поддевает ногой диван, стоя­щий сзади него. Диван с грохотом падает. Растерявшийся Оргон опускает палку. А Тартюф, мгновенно схватив ее, целует и, стоя на коленях, беседует, подняв к небу полные слез глаза, с самим богом. Да, он нечестивец, он достоин казни, он кается в своих прегреше­ниях, но... И тут до Оргона доходит смысл покаяния Тартюфа. Ока­зывается, Тартюф говорит вообще о своих грехах, а в данном, кон­кретном случае он ни в чем не повинен и просит бога простить лю­дей, оклеветавших его из желания изгнать его из этого дома, дабы его святая жизнь не была для них постоянным укором. Оргон покорён.

Задание Станиславского —«очистить Мольера» от «мольеров-ских штампов»— можно было выполнить только в том случае, если удастся заставить действовать актеров так, как действует человек в жизни.

Для этого надо было построить жизнь семьи Оргона. Окунуть Мольера в быт. Надо было найти подлинное поведение каждого пер­сонажа, которое исходило бы из его положения, возраста, привы­чек... И вот все силы режиссуры и артистов брошены на создание тех бытовых условий, ежедневных занятий хозяев и прислуги, которы­ми заполнен день.

47

Однажды Кедров предложил этюд —«Переезд семьи Оргона в новый дом». «Новым домом» служили два этажа актерских убсрных филиала МХАТ. Целыми днями участники спектакля занимались тем, что распределяли помещения. Фантазировали, в какой комнате кто будет жить. Где должна помещаться гостиная, где — спальни, комнаты слуг. Расставляли мебель, чтобы было удобно и уютно.

Эта игра вызвала недоумение в труппе театра и породила массу скептических разговоров и насмешек. Первое время и некоторым из участников спектакля казалось, что эта игра в «новый дом" толь­ко отдаляла актеров от существа дела, от событий пьесы; что вполне достаточно хорошо знать биографии своих персонажей, а такого рода бытовые подробности ничего существенного внести не могут — это своего рода «натуралистический рецидив» в театре.

Но оказалось, что задуманная Кедровым игра была наполнена глубоким смыслом. Незаметно, как бы само собой к актерам пришло ощущение семейной близости друг с другом. Обеды, завтраки, ужи­ны, занятия членов семьи, вся та жизнь, которая, по мнению участ­ников, должна проходить в доме Оргона, добросовестно «прожива­лась» исполнителями. Надо было установить, какой уклад карушил Тартюф. И вот между участниками возникли новые отношения, ко­торые выражались маленькими, почти незаметными штришками, но весьма ценными для самих исполнителей.

Так были разобраны и прорепетированы еще несколько сцен и показаны Станиславскому.

Результат был неожиданный. Станиславский усмотрел, что акте­ры стремятся поскорее сыграть спектакль, мало прилагают внима­ния и усердия к процессу, к овладению «методом физических дейст­вий» и запретил заниматься пьесой, рекомендовав переключиться только на упражнения.

И опять начались бесконечные этюды на простые физические действия: как актеру правильно войти в дверь, взбежать по лестнице, «пристроиться» к партнеру для серьезного разговора с ним.

Вспоминая этот период работы, В. О. Топорков рассказывал:

«Мы сидели часами только над тем, чтобы войти в дверь. Приходили в отчаяние, и недаром — оказалось, что мы этого не умеем. А зада­ние было весьма простое, в жизни мы проделывали его тысячи раз:

войти и посмотреть, есть ли кто в комнате или нет. Оказывается, сколько для этого всего надо знать!»

Многие, кто критически относился к «методу физических дей­ствий», говорили: «Что же тут нового? Всю жизнь Станиславский работал так — досконально, скрупулезно рассматривая каждую сцену, каждый образ, создавая подробные биографии тем, у кого их не было, фантазируя обстоятельства, определяя действия, сцени­ческие задачи, сквозное действие и все прочее».

Но предоставим слово Топоркову, который основательно про­шел школу Станиславского и стал сорежиссером Кедрова по работе над «Тартюфом».

«...Нам казалось, что мы работаем так, как всегда работали. Да, мы так же разбирали, анализировали каждое событие. Уточняли

48

некоторые моменты биографии персонажей. Определяли действие. И терминология была такой, какой пользовались всегда. Но разли­чие было. Раньше на репетиции сидит актер с ролью и мысленно проигрывает по тетради роль про себя. Это было видно по его ми­мике. Поэтому он сосредоточен на себе, он весь ушел в глубь себя, боится расплескать появившиеся признаки чувств. Зсе время слу­шает себя, и проверяет, и еле-еле бормочет текст роли. Он больше в себе, чем в окружающей его жизни. Ему и партнер не нужен. Ко­нечно, репетировать так мог только актер, завоевавший в театре зна­чительное положение.

У нас этого не было. И не могло быть. Мы исходили из того, что любой персонаж связан с окружением, с людьми, с вещами. Он и не мог быть изолирован от партнеров. На него все воздействуют, и он реагирует на действия всех. Поэтому у нас страшно беспокоили актера. Пока человек не сделает по-настоящему точного физиче­ского действия, которое требуется в данный момент, Кедров не давал ему покоя. Ему нельзя было сказать: «Ага, я понимаю это, Михаил Николаевич, я сделаю!» И он, считая меня хорошим акте­ром, удовлетворился бы моим ответом: «Да, вы, Василий Осипович, конечно, сделаете!» «Нет,— говорил он,— сделайте сейчас». И все мы, занятые в сцене, без различия положений, обладатели больших, маленьких, а то и вовсе бессловесных ролей, повторяли бесконечное количество раз одно и то же, пока не добивались нужного нам ре­зультата. Иногда мы доходили до ненависти к Кедрову».

Надо понять, что есть логика физической жизни, которую нужно знать и уметь осуществлять, чтобы быть на сцене свободным. Этим и объясняется, что Кедров был необычайно требователен к акте­рам, когда дело касалось выполнения ими физических действий. Не допускалось ничего приблизительного, никакой неправды. Взры­вами темперамента, экспрессией, «настоящими» слезами актеры не могли его обмануть.

Кедров говорил: «Вы не думаете, а только демонстрируете, что думаете, вы статичны. Думать на сцене — это совершать активный процесс «за» и «против». И что-то одно вас будет устраивать боль­ше, чем другое, но почему-то то, что нравится, совершить для вас, может быть, невыгодно в данный момент. Взвешивайте, сопостав­ляйте. Переведите это на действия, физические действия. Напри­мер: на столе лежат деньги, много денег. Вопрос: взять или не взять? Какой процесс происходит? Если начнется процесс рассуждении:

что можно купить на эти деньги? куда можно на них поехать? «Ага, я поеду в Париж. Ах, какая там жизнь, в Париже». И постараться вызвать в своем воображении заманчивые пейзажи Парижа, Эйфе-леву башню, Лувр, кабачки Монмартра. А с другой стороны — камеру тюрьмы, бесконечную дорогу, как на картине Левитана. Все это никуда не годится.

Я положу на стол свой очешник — это деньги, и очень большие. Вам, Александр Александрович,— обратился он к Гейроту,— хо­чется их взять; а тебя, Василий Осипович,— это Топоркову,— про­шу сесть напротив и следить за руками Александра Александрови-

49

ча; и, если он попробует взять очешник, ты должен карандашом ткнуть его в руку. Нет, ты не поворачивай карандаш тупой стороной;

ударь именно острием. Прошу начинать. И не сидите, не думайте, а пробуйте сделать». Гейрот запротестовал: «Но ведь так он мне про­бьет насквозь руку!»—«А где же ваша ловкость? Начинайте!»

Прошло несколько секунд. Все напряженно молчали. Внезапно Гейрот встал и срывающимся от волнения голосом произнес: «Нет, я отказываюсь это делать, хоть выгоняйте. Это черт знает что! Он действительно пробьет мне руку, у него глаза сумасшедшие». И показал на Топоркова. В этот момент он походил на большого оби­женного ребенка, готового заплакать. Кедров улыбнулся. «Не вол­нуйтесь, Александр Александрович. Сядемте и разберемся. Этюд вы выполнили, и очень хорошо...».—«Хорошо выполнили?— Гейрот с недоумением посмотрел на Кедрова.— Но мы и не начинали».

«Какое было задание? Произвести выбор. Вот вы и выбрали. Результатом вашего выбора явился отказ выполнить этюд. А я, на­блюдая за вами, почти с точностью могу рассказать вам то, что мне удалось подметить. Вы сели за стол и сейчас же смерили глазами расстояние от вас до очешника. Для чего? Очевидно, для того, что­бы ловчее схватить его. Василий Осипович следил за вами и тоже прикинул расстояние от его места до очешника. Потом вы начали следить друг за другом, перебегая глазами с глаз партнера на его руки. Ваши тела изготовились к броску. Вы несколько раз, Александр Александрович, мысленно хватали очешник. Вас останавливало то, что Василий Осипович изготовился ударить карандашом. Когда вы положили свои руки на край стола, Василий Осипович перевел тя­жесть тела на 'левую руку, чтобы, опираясь на нее, сделать стреми­тельный выпад правой, в которой у него зажат карандаш. Ваши мыш­цы не раз напрягались для резкого движения, но вы тут же расслаб­ляли их. Каждый из вас видел и понимал движения и намерения другого. Вот вы поняли, что схватить очешник безнаказанно вам не удастся, и не стали продолжать этюд. Как видите, у вас были и «за» и «против»; в данном случае победило «против», в другом могло по­бедить «за». Можно было бы нафантазировать обстоятельства, когда вам пришлось бы, рискуя, как говорится, головой, добыть очешник. Но в данном случае я хочу подчеркнуть, что «думание»— это не статическое состояние, а движение, процесс, в котором участ­вует весь человек с его нервами, мышцами, кровью. У вас активно заработала фантазия: вы увидели в глазах Топоркова огонек сума­сшествия, чего, честно говоря, я не заметил».

Постепенно актеры начали овладевать новым методом работы. «Что же тут происходит и что я тут делаю?»— все чаще начинает звучать на репетициях вместо: «Какая здесь природа состояния? На что же тут направить темперамент? Какое у меня самочувствие? Что я должен ощутить?»

И Кедров и актеры работают много. Кроме чисто педагогической работы, для которой «Тартюф» служил своеобразным источником, Кедров, оставаясь один, возвращался к «Тартюфу» как к основе бу­дущего спектакля. Он" пробовал говорить о постановочном решении,

50

но Станиславский избегал разговоров о каких-либо аспектах ре­жиссерской работы. Он считал это преждевременным, отвлекающим от главной, педагогической задачи — овладения новым методом, но­вой актерской техникой,— и указывал на новый подход в области режиссуры.

«Режиссер должен родиться в совместной работе с актерами»— таково было его последнее мнение.. Он сокрушался по поводу того, что в прошлом расписывал мизансцены и создавал форму спектакля в отрыве от живого, действующего актера. «Это ужасно,— говорил он,— как я мог диктовать актеру, что он должен чувствовать, как и где сидеть, стоять, двигаться, говорить. Ведь этим я «затыкал» его творчество».

Он мечтал о создании спектакля без зафиксированных мизан­сцен, без четкого рисунка роли в декорациях, которые могли бы быть открыты зрителю любой своей стороной. «Каждый раз должен воз­никать новый, неповторимый спектакль,— говорил он.— А для это­го после каждого спектакля вы должны взять губку и, как рекомен­дует Леонидов, стереть все приспособления, чтобы у вас остались лишь главные задачи. Идеально было бы каждый раз играть в раз­ных мизансценах, для того чтобы и мизансцены не заштамповыва-лись. Незабываемой остается только внутренняя линия действия».

Он мечтал, чтобы мизансцены сами собой возникали из хода действий и обусловливались только самыми общими указаниями мест, где происходит действие, например: эта сцена идет у входной двери; эта — в комнате Марианны; эта — на галерее и т. д. Чтобы была сама жизнь, без театральной условности.

Кедров понимал: ход работы над пьесой должен подвести к ло­гическому итогу, которым при благоприятных обстоятельствах бу­дет спектакль. К этому следовало готовиться.

И вот в конце года, а точнее, 21 декабря, состоялся первый раз­говор Станиславского и Кедрова о спектакле «Тартюф».

Михаилу Николаевичу удалось убедить Станиславского, что ак­теры экспериментальной группы на верном пути в смысле овладе­ния новой техникой, что дальнейший, разбор, уточнение действия и переход к «словесному действию», как называл Станиславский рабо­ту актеров над авторским текстом, невозможен без установок на определенное режиссерское решение сцен. Условились и о пригла­шении художника, который начинал бы работу над эскизами буду­щего оформления спектакля. Остановились на П. Вильямсе, хоро­шо изучившем эпоху Мольера.

Начальный этап работы над «Тартюфом» был характерен тем, что актеры, определив событие в пьесе, конфликтную ситуацию, пробовали воспроизвести суть происходившей борьбы в этюде. Ис­полнители действовали так, как действовали бы они, современные люди, в положениях, относительно приближенных к событиям пьесы.

Следующим этапом стало уточнение обстоятельств и как след­ствие этого — уточнение действия. Это может быть выражено следующей формулой: «Я — в уточненных предлагаемых обстоя-

51

тельствах жизни роли». Вот почему записи помощников режиссера в журнале репетиций, куда заносилась тема, содержание работы дан­ного дня в большинстве своем были следующие, например: «9 де­кабря, 2-ой акт. 1) Сцены Марианны и Оргона. 2) Марианны, Орго-на и Дорины. За столом — разбор сцены по самым маленьким фак­там, для уточнения действия. Михаил Николаевич просит исполни­телей записать темы этих действий, для того чтобы пользоваться ими как партитурой».

Почти все записи за сезон 1937 / 38 года состоят из повторений одного и того же: «уточняли логику поведения», «разбирали логику действия, логику мыслей». Уточняли и разбирали... И тотчас же все выносилось на сценическую площадку для претворения в действие.

Занятия со Станиславским приняли форму просмотра нарабо­танного материала и бесед на темы «метода физических действий» и общих вопросов театрального искусства.

Значит ли это, что Станиславский охладел к будущему спектак­лю, удовлетворившись тем, что нашлась группа актеров, увлеченно изучающая «метод физических действий»? Отнюдь нет. По свиде­тельству Кедрова, Станиславский необычайно волновался за судьбу «Тартюфа». «Когда я показывал куски,— вспоминал Кедров,— он сидел за моей спиной, и я почти физически чувствовал ту дрожь волнения, которая охватывала его перед началом. На его щеках резкими пятнами выступал румянец, он то снимал пенсне, то сно­ва надевал его». Разговаривая по телефону с Кедровым после та­ких просмотров, Станиславский сетовал, что актеры слишком мед­ленно овладевают методом, что частенько сбиваются на играные и что, по всей очевидности, работа их не увлекает.

На заверения Кедрова, что актеры увлечены, а ошибки и сбои происходят от волнения, которое они испытывают в присутствии такого строгого «экзаменатора», он только сокрушенно вздыхал:

«Ох-хо-хо!.. Медленно, очень медленно двигается у нас дело!» Не­посредственно самому включиться в работу над пьесой, чтобы уско­рить процесс подготовки спектакля, он не мог себе позволить, так как нарушился бы принцип самостоятельности воспитания режис­суры, да и состояние здоровья не разрешало ему перегружать сла­беющий организм. Самочувствие его день ото дня становилось все хуже. Репетиции, назначенные с ним, отменялись.

И Кедров и актеры торопились сделать максимум того, что мог­ли. Им хотелось, чтобы Станиславский увидел торжество своих идей, воплощенных в спектакле.

27 апреля 1938 года была последняя репетиция в сезоне, послед­няя встреча участников «Тартюфа» со Станиславским. Театр гото­вился к гастролям.

А 8 августа 1938 года Станиславского не стало.

Группа «Тартюфа» оказалась в особом положении. Что делать дальше? Вернуться к прежней работе в театре? Значит, то новое, что рождаюсь с таким трудом, что открывало такие заманчивые

52

перспективы, теперь должно быть оставлено и постепенно будет забыто? И МХАТ и товарищи не узнают, в чем же состояла суть за­вещания Станиславского. Все эти вопросы поставил Кедров перед участниками «Тартюфа».

Запись в журнале репетиций: «10 сентября. Все участвующие в пьесе. Беседа Кедрова со всем коллективом спектакля «Тартюф» о дальнейшей своей работе и работе коллектива над этой пьесой. Горячее желание всего коллектива тщательной и упорной работой добиться по возможности всего того, чему учил и чего добивался от актеров Константин Сергеевич, и чтобы спектакль был выпущен в этом сезоне».

Времени было немного, а работа предстояла колоссальная. Надо было разрозненные замечания и отдельные высказывания Стани­славского, которые делались им на занятиях, собрать воедино, сис­тематизировать и суметь творчески применить в процессе постанов­ки спектакля; создание четкого сквозного действия, партитуры спек­такля — все ложилось на Кедрова.

Пока был жив Станиславский, никто не смел вмешиваться в его работу или торопить. Вопрос о сроках был для него всегда болез­ненным. Когда кто-нибудь начинал говорить с ним о сроке, он от­вечал: «Скажите мне, когда Х и Y овладеют новой техникой и пой­мут, что им надлежит делать, а понять в нашем деле — это уметь сделать, тогда я отвечу вам, когда выйдет спектакль».

Но со смертью Константина Сергеевича положение изменилось^ Актерам группы «Тартюф» и раньше приходилось слышать колкие словечки в свой адрес, иронические замечания товарищей, вроде:

«Ну, как же вы там: все этюдиками занимаетесь?.. Трудяги!.. А спектакль-то будет? Или так на этюдах и закончите? Скажите чест­но, неужели вам это интересно?»

Кедров рассказывал: ему не поверили, что Станиславский одно время запретил заниматься пьесой и переключил все внимание на работу над этюдами. Вокруг группы создалась какая-то странная ат­мосфера, которую А. А. Гейрот сумел охарактеризовать довольно метко: «Приходишь в театр на спектакль, а на тебя смотрят с со­жалением, как на какого-то дурака и вместе с тем с опаской: черт его знает... а вдруг выкинет что-нибудь...»

Разного рода разговоры не могли не действовать на настроение актеров, занятых в «Тартюфе». Появились какие-то почти незамет­ные признаки нервозности. Они выражались пока лишь в том, что некоторые настойчиво заговорили о необходимости ускорить показ «Тартюфа» руководству, так как надо решать поскорее, быть или не быть спектаклю, а то уходит драгоценное время и грозит опас­ность совсем выйти из репертуара.

Наконец был назначен день показа.

Началась усиленная подготовка. Кедров сознавал, какая ответ­ственность лежала на нем: малейший организационный промах мог дорого обойтись. Он отвечал за все, что было связано с послед­ними творческими поисками Станиславского: и за спектакль, и за свою роль, и за осуществление нового метода. Неудача Кедрова

53

становилась неудачей Станиславского, так как невозможно было бы доказать преимущество нового метода над старым.

В сущности, работа над спектаклем как таковым началась только теперь. За время с момента распределения ролей '«Тартюфа», то есть с 11 мая 1936 года по 27 апреля 1938 года, Станиславский провел с актерами всего восемнадцать репетиций и три репетиции, касаю­щиеся оформления спектакля, в которых приняли участие Стани­славский, Кедров и художник П. Вильяме. Тот, кто хоть отчасти знаком с репетиционной работой Художественного театра, знает, что МХАТ тех лет не мог выпустить спектакль после восемнадцати репетиций, даже при гениальной режиссуре Станиславского.

Очень тактично, ненавязчиво Кедров руководит всей работой труппы. Он поддерживает и подбадривает тех, кого начинает под­тачивать червь сомнения. Он увлекает, доказывает, верит сам и заражает своей верой других. В этой работе ему помогает В. Топор-хов, который становится сорежиссером Кедрова. В сценах с участи­ем Тартюфа, где Кедров участвует как актер, режиссерское место занимает Топорков. Он корректирует Кедрова-актера. Когда же они оба заняты, за работой их следит Н. И. Богоявленская, молодой режиссер-ассистент. Так был создан «режиссерский штаб», как лю­бил именовать себя и своих помощников Кедров. Работа «штаба» ускорила подготовку показа, она давала возможность вести парал­лельные репетиции. Пока Кедров занимался одной сценой, Топор­ков и Богоявленская подготовляли ему другие.

В Художественном театре мало кто верил в то, что из этюдов "и упражнений на темы отдельных сцен мольеровской пьесы может получиться спектакль, способный заинтересовать зрителя. Время шло быстро, работали усиленно, но это были все же только отдель-мые сцены. Получилось так, что «собрать» к дню просмотра целиком хотя бы два акта не сумели. Но показать работу руководству театра йыло необходимо. В случае положительной оценки «Тартюф» пере­ходил на «производственные рельсы»: назначался срок выпуска спектакля, репетиции шли по твердому графику, предоставлялась 'сцена, мастерские должны были начать изготовление декорационно-то оформления, бутафории, костюмов. Неудачный показ означал прекращение работы и роспуск группы «Тартюфа».

Несмотря на то, что в свое время Станиславский договорился с руководством МХАТ не загружать актеров, занятых в «Тартюфе», новыми работами, полностью соблюсти этот принцип по целому ряду причин оказалось невозможным. Многие должны были на вре­мя уходить в другие, готовившиеся спектакли. Так, Топорков сыг­рал за это время Антонова в «Земле» Н. Вирты. Кисляков был занят в «Половчанских садах» Л. Леонова. Михеева участвовала в премье­ре «Трудового хлеба» А. Островского, а самому Кедрову надлежало войти в спектакль «Анна Каренина» на роль Алексея Александро­вича Каренина.

Когда подошел день просмотра «Тартюфа», исполнители были в некоторой растерянности. Топорков хорошо описал самочувствие ·актеров перед началом: «На показ мы явились, не имея никакого

54

представления или хотя бы предчувствия, будем лк мы иметь успех или провалимся. М. Н. Кедров, единственный теперь руководи­тель группы, напутствовал нас исключительно тем, что умолял не стараться, «ничего не играть». «Никаких чувств, никакого темпера­мента, только проверяйте свои действия»,— говорил он нам».

Показ был организован в фойе филиала МХАТ, без декораций и костюмов. Места действия выгораживались репетиционными шир­мами и были обставлены случайной мебелью; предметы, без кото­рых нельзя обойтись, были также подобраны из других пьес. И, несмотря на всю внешнюю скромность, результат показа был весьма положительным.

Помощник режиссера записывает в журнале репетиций: «Са-хновский\* нашел результаты работы очень интересными, новыми.. Главное достоинство в том, что все исполнители в пьесе представля­ют собой живых людей... в общем, все очень правильно и исклю­чительно интересно».

Показ оказался первым шагом к победе. Теперь Кедров имел право начинать «собирать» спектакль, который далеко еще не во всех частях даже был намечен. Так, пятый акт был совсем еще не разоб­ран; ни разу не репетировался четвертый акт целиком, за исключе­нием сцен Тартюфа и Эльмиры.

Слух о том, что «Тартюф» получил «путевку в жизнь», момен­тально распространился по театру. Показ был закрытым, на нем при­сутствовало ограниченное число официальных лиц, но высказанные мнения стали известны труппе. Художественный театр и театраль­ная Москва с интересом ожидали появления спектакля, о котором Станиславский говорил как о своем завещании.

Ждать пришлось довольно долго. Только в ноябре 1939 года, а не в феврале, как предполагалось, Москва увидела «Тартюфа» Моль­ера на сцене Художественного театра.

Причины такой задержки премьеры были в неравномерной под­готовленности всех частей будущего спектакля. «Тартюф» вызвал большой интерес, и, как это часто бывает, «стоустая молва» породи­ла некоторые преувеличения.

В этих условиях, налагающих как бы повышенную ответствен­ность, было опасно допустить какой-либо просчет, проявить в чем-то небрежность. Кедров снова и снова проверяет и уточняет каждую сцену, каждый, самый крохотный эпизод. Двое слуг — две малень­кие роли, нет, даже не роли, а бессловесные фигуры, которые в про­должение спектакля дважды вносят и уносят вещи, не обделены вниманием режиссуры. Богоявленская проводит с молодыми акте­рами несколько репетиций, разъясняя им «метод физических дей­ствий». Они делают этюды наравне с главными героями. Они полно­правные участники спектакля.

Лсран, слуга Тартюфа,— роль без речей, два выхода — стано­вится ролью значительной. И когда он на сцене, на него обращается:

внимание не меньшее, чем на самого Тартюфа. От него также тре-

\* В эти годы заведующий художественной частью МХАТ, заместитель худо­жественного руководителя МХАТ В. И. Немировича-Данченко

55

·буется действенная линия в конфликте, знание цели своей роли, биографии персонажа и т. д, и т. п. Он активно должен участвовать з событиях, его молчание не может быть объяснено тем, что автор не дал ему слов. Нет, он молчит потому, что ему нельзя высгсазать то; что уже готово сорваться с языка, или потому, что для него вы­годнее в этот момент затаиться, стать незаметным, слушать и на­блюдать.

Кедров детально разрабатывает линию поведения каждой фигу­ры, как бы ни была она на первый взгляд незначительна. Три бессло­весные служанки г-жи Перналь, матери Оргона,— букет увядших цвгтоз. Каждая из них имеет свой характер, свою манеру поведе­ния, свой облик. И все включены в действие.

Почти насильно пришлось заставить режиссера назначить день премьеры «Тартюфа». Кедрову, с его въедливой требовательностью к себе и другим, казалось, что не все еще доделано, что можно и нуж­но доработать отдельные сцены, что спектакль не имеет той легкости и стремительности в развития действия, которые так необходимы комедии Мольера. И в чем-то ок, несомненно, был прав. Его не удов­летворяла и его собственная готовность. Рисунок роли он наметил очень интересный. Но этот рисунок не был еще им «обжит». На себя у Кедрова не хватало времени.

Скрепя сердце он назначает премьеру, хотя видит: то, что пред­станет на суд зрителей, еще далеко от совершенства, .о котором меч­тал Станиславский.

17 ноября 1939 года В. И. Немирович-Данченко и художестзен-нчй совет МХАТ смотрят генеральную репетицию «Тартюфа». Спектакль излучает «добро».

После просмотра В. И. Немирович-Данченко беседовал с участ­никами, высказал свои замечания в целом и по отдельным ролям.

Двадцать второго ноября генеральную смотрит труппа и пред­ставители общественности.

Характерно выступление М. П. Лилиной на обсуждении, кото­рое состоялось после просмотра. Ей, соратнице Станиславского, его жене и другу, замечательной актрисе, предоставляется первое сло­во. Она встает и, протянув руки к Кедрову, некоторое время молча аплодирует ему: «Поздравляю! Поздравляю! В первый раз вижу Мольера! Честь и слава!» Все видят, как она взволнована, и это вы­зывает беспокойство: у нее слабое сердце. На ее щеках выступил лихорадочный румянец, голос прерывается, на глазах слезы. «В Париже видела, во Франции видела — никто Мольера играть не мо­жет! А сегодня поняла, что Мольер — гениальный писатель. До то­го сценично и правдиво! Настолько вы идете по линии жизненной правды — даже когда очень смешно, все это замечательно».

Спектакль вызвал много горячих споров, столкновений противо­положных мнений. Споры шли не только на страницах газет и жур­налов, не только на открытых диспутах, но и в кулуарах театров, среди актеров, что, может быть, гораздо важнее для дела, так как именно им, людям сцены, в сущности, и было адресовано открытие Станиславского.

56

Особенно разгорелись страсти к моменту обсуждения спектакля. во Всероссийском театральном обществе (БТО).

Споры шли как будто бы о постановке «Тартюфз:>, о режиссер­ском решении спектакля — в нем находили существенные наруше­ния традиций мольеровского театра, стиля автора. Но Мольер был только щитом, которым была прикрыта суть дела. На повестке дня стоял сложный и глубоко принципиальный вопрос: признать ли «систему» Станиславского в последней ее редакции —«метод ' 1зи ческих действий»— всеобъемлющей или суметь опровергнуть это. Вот почему с таким ожесточением нападали на кедровский спек­такль, который в каких-то своих частях давал повод к критическим замечаниям.

Кедров впоследствии говорил, что критические замечания, иног­да справедливые, а чаще построенные на незнании существа дела, на выхваченной не особенно удачно сформулированной мысли, а то и просто на случайном слове, принесли ему пользу, так как за­ставляли глубже вникать в существо метода. На критику приходи­лось отвечать, поэтому необходимо было находить ясные и точные формулировки.

Отвечая на замечания оппонентов, что в образе Тартюфа мало ощущается церковник XVII века, Кедров говорил, что он не подчер­кивал принадлежность Тартюфа к церкви: «Тартюф — идея пьесы. Недаром она названа именем ее героя. В чем же суть этой идеи? Она в том, что низменное, лживое, похотливое себялюбие блестяще устраивается в жизни для соблюдения своих личных, корыстных интересов, прикрываясь маской высокого, благородного, жертвен­ного отношения к делу, служения человечеству, народу.

Нужно ли сейчас говорить о церковниках и религии? Конечно, религия играет какую-то роль, но весьма далекую от той, которая манила бы сегодняшних Тартюфов. Взять самую высокую идею и превратить ее в щит, прикрываясь которым творить самые страш­ные и гнусные дела,— вот суть тартюфизма.

Упрек в том, что дом Оргона слишком богат для дома буржуа, купца,— замечание верное, если следовать букве. Но Мольер, как нам кажется, должен был по соображениям «цензурным» избегать нападок на аристократическую верхушку. Церковники добивались запрещения «Тартюфа», а новое осложнение с аристократией, ко­торое несомненно случилось бы, выстави Мольер в одураченном виде аристократа — Оргона. Только этим и можно объяснить те противоречия, которые встречаются в пьесе.

В пятом акте говорится, что король знает Оргона как человека почтенного, прощает ему его «заблуждения», уничтожает компро­метирующие его бумаги и наказывает Тартюфа.

Едва ли все эти заботы короля могли коснуться простого купца, даже очень богатого. Третье сословие в эпоху Мольера еще не игра­ло при дворе никакой роли.

Но главное в пьесе состоит в том, что тартюфы пробираются не только в дома купцов: они метят гораздо выше. И там, наверху, они много страшнее. Важно, что такой человек пробрался к людям,

57

·которые управляют страной. Отсюда и пышность оформления и та роскошь, которая манит Тартюфа и которую он собирается при­брать к рукам и почти достигает своей цели».

Полемика, развернувшаяся вокруг «Тартюфа», только подогрева­ла интерес к нему. Спектакль от представления к представлению обнаруживал тенденции к росту. Это радовало Кедрова. Малейшее отступление от точного выполнения действия бралось им на замет­ку и сейчас же выправлялось. Актеры постепенно приобретали уве­ренность. Спектакль, о котором говорили на генеральных репети­циях как о тяжелом и длинном, «раскатывался», набирал нужный темп, приобретал легкость.

Впоследствии Кедров в доверительных беседах говорил, что, до-ведись ему ставить «Тартюфа» много позднее, он не распределил бы роли так, как они были распределены вначале. Работа над «Тар-тюфом» возникла как экспериментальная, с теми актерами, которые дали согласие на этот эксперимент. Выбирать было не из кого. Но, используя совет Станиславского, что каждое представление «Тар­тюфа» должно служить поводом к совершенствованию спектакля, Кедров добился блестящего исполнения ряда ролей.

Едва ли кто-нибудь после десятого-пятнадцатого спектакля стал бы упрекать В. Бендину в отсутствии живости и умения с блес­ком вести диалог. Роль Дорины стала лучшей ее ролью наравне с Надей из «Врагов» Горького. В пару с ней можно поставить Комис­сарова — Дамиса. Оживились и Марианна и Валер.

Но подлинной душой спектакля, его пружиной, определяющей всю жизнь дома, с его беспокойным, почти сумасшедшим темпо-ритмом, стал Оргон — Топорков.

Одержимостью и целенаправленностью он захватывал всех и вся, как захватывает большая планета в свою орбиту более мелкие и заставляет их вращаться вокруг себя с бешеной скоростью. Он с самого начала покорил своим исполнением роли Оргона. Недаром один из критиков предложил назвать спектакль не «Тартюф», а «Ор­гон, или Обманутая доверчивость». Топорков везде и всюду, во всех рецензиях был на первом месте.

А что же получилось с ролью Тартюфа у Кедрова? Ожила ли она или так и осталась только в качестве наброска умного и тонкого рисунка?

Первые рецензии не щадили Кедрова.

Так, Юзовский отмечает, что страстности не хватает его Тартю-фу. «Есть у него много тонких, тончайших моментов. Но нет устра­шающей страсти насильника».

«В Тартюфе Кедрова не чувствуется большой социальной силы, потому что он только искатель приключений, а не воинствующий клерикал XVII века, -тормозящий развитие передовых сил общест­ва»,— заявляет А. Дейч.

Если Кедров, вначале занятый главным образом выпуском спек­такля, не мог уделить достаточно времени для работы над своей ролью, то потом, от представления к представлению, раз от раза роль его росла. Рисунок роли Тартюфа, отмечавшийся всей крити-

58

кой как замечательный по своей тонкости, постепенно наполнялся плотью и кровью.

Когда накал страстей доходил до предела, на сцене появлялся герой пьесы, тот, из-за которого разгорелся сыр-бор. Дорина ждет Тартюфа, который вот-вот должен показаться из своей комнаты. Открывается дверь, и зритель слышит свист и удары бича, сдержан­ные глухие стоны. Это Тартюф, заметив Дорину, слегка хлещет себя плетью и с яростной силой — по спине своего слуги Лорана. Он по­является на пороге комнаты, поправляя ворот кафтана, который только что надел. В полном изнеможении он говорит, обращаясь к находящемуся в другой комнате Лорану: «Я кончил, да... спрячь плеть и власяницу». И бросает плеть и власяницу, которые держал в руках. Лоран подает ему небольшой молитвенник. Тартюф, скло­нив голову, не то прикладывает молитвенник к лицу, не то целует его, а сам из-под молитвенника бросает быстрый, острый взгляд на Дорину: поверила ли она? И, поднимая молитвенник над головой Ло­рана, произносит:

«И будь благословен!»

Обращаясь к Дорине, как будто только сейчас увидел ее, гово­рит слабым, ласковым тоном:

«Ты говорить хотела

Со мной? Дорина. Да...»

Но Тартюф, взглянув на Дорину, вдруг отшатывается от нее., Он увидел вырез ее платья, оголенную шею и пышную грудь. И^ словно мгновенно ослепленный, поднял руку, прикрыв ею глаза и одновременно запрещая этим жестом Дорине приблизиться к нему.

«О господи! Постой!»

Он отвернулся, быстро вынул из кармана платок и не глядя про­тянул его ей. Дорина в недоумении.

«Зачем?»

Тартюф, все так же не глядя на Дорину, нетерпеливо потрясая плат­ком и тыча вытянутой рукой в направлении ее груди, требовательно произносит:

«Прикрой!»

Она с усмешкой берет платок и чуть-чуть прикрывает им вырез. Тартюфу этого мало. В его голосе звучат повелительные нотки:

«Совсем прикрой, чтоб не видал я тела!» И когда Дорина выполняет его приказ, он с негодованием, нази­дательно отчитывает ее:

«Стыдилась бы! И мерзко и грешно...» Но тут взвилась Дорина; она явно насмешничает:

«Однако вы на искушенья слабы!

А мне так, право, все равно»...— заявляет она, поглядывая на Тартюфа каким-то отсутствующим, равнодушным взглядом.

«На вас глядеть спокойно я могла бы, хотя бы вы...» Но тут уж не выдерживает Тартюф:

«Молчи!»

59

Из его груди вырывается полукрик-полустон:

«И слушать не хочу!..»

Он протягивает обе полусогнутые руки, как бы пытаясь зажать ей рот. И, словно обессилев в борьбе, поворачивается, чтобы убежать от соблазна:

«Уйду!» Дорина сдается:

«Нет, нет!»

Она делает движение, чтобы перехватить его, если он попытается уйти:

«Останьтесь — я молчу!..»

Тартюф вовсе не иссохший от постов и молитв старик. Этот че­ловек находится в том возрасте, о котором говорят как о полном расцвете сил. Он подвергается искушениям, но борется с ними и преодолевает их. Святость вовсе не в том, что отсутствуют желания, что человек утратил способность чувствовать и дьявол не подверга­ет его никаким соблазнам. Нет, только борьба с искушениями дела­ет человека достойным райского блаженства.

Дорине нельзя допустить, чтобы Тартюф ушел. Ей надо выпол­нить поручение своей хозяйки — вызвать его на свидание с ней: это начало плана разоблачения Тартюфа. Дорина приближается к Тар-тюфу и быстро, как заговорщик, сообщает ему, бросив быстрый взгляд на дверь:

«Меня к вам барыня послала — Просить пожаловать на пару слов».

На какое-то мгновение Тартюф замирает, он весь напрягся, как будто хотел подскочить от радости, но тотчас же совладал с собой. Прикрыл глаза веками, чтобы даже взглядом не выдать себя, и, сдерживая дыхание, произносит, растягивая слова:

«Ты знаешь — я всегда готов...»

Но от Дорины не скрылась метаморфоза, которая произошла с Тартюфом. Она зорко следит за ним и старается прочитать его мысли.

«Дорина (про себя).

Совсем размяк! Неужто угадала?»

Тартюф старается ничем не выдать своего нетерпения, поэтому он внешне равнодушно осведомляется:

«Когда ж она придет? Дорина.

Я думаю — сейчас. Идет! Я оставляю вас».

Кедров проводит эпизод необычайно живо и темпераментно. Тартюф у него — не скромный, угодливый ханжа, мелкий подхалим, нет, это полный достоинства, знающий себе цену человек. Никаких льстивых интонаций. Наоборот, в его обращении с Дориной, с Ор-гоном и с окружающими ощущается некоторая грубоватость чело­века, привыкшего говорить правду людям в глаза, не уклоняться от сурового разговора, не миндальничать, не замазывать жизненных противоречий. Он готов потерять и пристанище и друзей, но на ком-

60

промисс со своей совестью не пойдет. Он весь в молитве, в помыслах о боге. Но он думает не только о себе, но и о ближних — как спасти заблудших и направить их на путь истинный.

Сама внешность Тартюфа — Кедрова примечательна. У него бледное, одутловатое лицо человека нездорового, истомленного, на­до понимать, ночными молитвами, телесными истязаниями, умертв­ляющими плоть. Крупный нос с широкой переносицей. Высокий, с залысинами лоб. Темные, редкие, маслянистые волосы до плеч, при­крывающие намечающуюся лысину; глубоко посаженные, строгие глаза под нависшим лбом. Одет во все черное. Белые брыжи и белый галстук, завязанный узлом с длинными концами, довершают его костюм. В руках у него небольшой карманный молитвенник, тоже черный, с белым крестиком на переплете. Тартюф не священник, он мирянин. Но черный цвет его одежды, подчеркнутый белым, на­поминает о рясе сельского кюре. Ходит он неспешно, ноги ставит твердо. Движения его сдержанны. Он сосредоточен, весь ушел в се­бя, словно большого труда стоит ему глядеть на этот погрязший в греховной суете мир. Он ни перед кем не заискивает, не старается нравиться. И эта независимость и суровость подкупают Оргона.

В Тартюфе — Кедрове чувствуется сильная, властная натура, умеющая подчинить себе людей. Этот человек — собрание всех добродетелей. Только рот его как-то не вяжется с «положительной» внешностью. Его губы вдруг начинают змеиться не то в улыбке, не то в страдальческой гримасе; то шевелятся, готовые сказать нечто таящееся в нем. Но он^молчит. Он очень осторожен... Бледные, по­рочные губы выдают его. В минуты, близкие к победе, они приоткры­ваются, превращаясь в толстый, чувственный рот, и кончик языка, метнувшие ь, быстро обегает их.

Тартюф живет двойной жизнью: одной — открытой, видимой всеми, предназначенной для окружающих; другой — для себя, под­линной, скрытой от всех. Кедров создает эти две жизни резко про­тивоположными ритмами. Его Тартюф в середине благостной бесе­ды вдруг бросает такой острый, проверяющий взгляд на собеседни­ка из-под полуопущенных век, что сразу становится понятным — истинный смысл беседы далек от христианского поучения. Уходя, он вдруг неожиданно обернется к остайщемуся в комнате партнеру, словно желая поймать взгляд, которым провожают его. Иногда, подняв к небу набожный взор, он застывает в мысленной беседе с самим создателем, но мы чувствуем: каким-то боковым зрением он наблюдает за присутствующими и видит все, что творится с ними.

Тартюф — сладострастник. Кедров великолепно разработал пар­титуру сцены с Эльмирой. Вначале Тартюф чинно сидит с молитвен­ником в руках и, почти не глядя на Эльмиру, ведет беседу. Он ей не доверяет, боится подвоха, но потихоньку намеки Эльмиры начина­ют действовать. Он пересаживается поближе, закидывает ногу на ногу. Постепенно утрачивается вся строгость поведения. Близость Эльмиры возбуждает Тартюфа; у него нервно шевелятся пальцы, словно проснувшийся зверь разминает лапы. Сначала еле-еле, а потом все сильнее скребут его ногти переплет молитвенника. Глаза

61

впиваются в Эльмиру, а когда она, не выдержав его взгляда, закры­вается веером или отворачивается, он, скользнув поближе к ней, пы­тается заглянуть за глубокий вырез платья. Вкрадчиво, осторожно ведет он речь, а носок его ноги дрожит в нетерпеливом ритме. Рот приоткрывается, готовый проглотить лакомый кусочек. Чувствен­ные, толстые губы, по которым он поминутно проводит языком, рас­тягиваются в ласковой улыбке.

Когда Дамис, взбешенный лицемерием Тартюфа, плюет ему в лицо, Тартюф не спешит стереть плевок. Он сидит на диване, окаме­нев от горечи оскорбления, и держит в руке платок на некотором рас­стоянии от щеки, повернутой в сторону Оргона, указывая этим жес­том, куда именно пришелся плевок Дамиса. Губы его дрожат; он вот-вот разрыдается. Огромных усилий стоит ему сдержать себя. Глаза устремлены в небо. Все его существо вопиет: «Ты видишь, о господи! Что терпит слуга твой!.. Доколе же?» И в то же время он наблюдает за впечатлением, которое производит все это на Оргона. Тот на коленях застыл в ужасе и смятении от чудовищного свято­татства, совершенного его сыном. Протянув руки к Тартюфу, он безмолвно умоляет простить его за все содеянное в его доме. Он делает попытку придвинуться к Тартюфу. Но Кедров жестом другой руки останавливает его: нет, в этот момент Оргон не должен быть рядом с ним.

Оргон набрасывается на сына, мечется между Тартюфом и Да-мисом, умоляя о прощении одного и проклиная другого. Наконец, изгнав сына из дома, лишив наследства и передав его Тартюфу, он прощен и блаженствует у ног своего кумира. Эта сцена, велико­лепно поставленная Кедровым, была столь же великолепно сыграна актерами.

Попав в ловушку, расставленную ему Эльмирой, понимая, что на этот раз ему не выкрутиться из беды и он будет с позором изгнан из дома Оргона, Тартюф сбрасывает маску. Мгновенно исчезли скром­ные, осторожные движения, набожно поднятые к небу глаза, печаль­ное, сосредоточенное выражение лица, тихий голос. Он весь рас­прямляется, как бы вырастает. Голос звучит громко, уверенно. Гла­за становятся ненавидящими. Движения — широкими, размашис­тыми. Последние слова его в этой сцене: «И вы раскаетесь, друзья, и очень скоро»— звучат неприкрытой угрозой. Уходя, он бьет по две­ри ногой с такой силой, что с треском распахиваются сразу обе ее створки. Этот жест — жест хозяина, который может обращаться со своим имуществом как ему заблагорассудится. Тартюф уходит че­рез анфиладу комнат с гордо поднятой головой, четкой, размерен­ной походкой, громко стуча каблуками.

В меньшей степени Кедрову удались сцены с Эльмирой, особенно последняя, в четвертом акте. В этом эпизоде при блестяще разрабо­танном рисунке роли явно недоставало той любовной горячки, ко­торая могла ослепить Тартюфа, заставить его потерять осторож­ность и привести к катастрофе. Эльмира Кореневой была однотонна и суховата. Она скорее напоминала строгую и сдержанную англий­скую леди, нежели темпераментную француженку, затеявшую

62

рискованную авантюру — поймать Тартюфа в ловушку, притво­рившись влюбленной в него.

Он очень расчетлив и осторожен; его так просто не обведешь вокруг пальца. Для того чтобы он «раскрылся»; недостаточно легкого кокетства. Любовная игра, затеянная Эльмирой, должна быть близка к подлинной страсти. Этого не произошло в спектакле. Индивидуальность актрисы была слишком далека от того, что диктовали обстоятельства пьесы.

Г. Бояджиев, высоко оценивая весь спектакль, пишет о Кедрове, что «сцену в IV акте с Эльмирой он играет хорошо, но не потрясает». Это верно, как верно и то, что, по словам того же критика, «стано­вится предельно ясным идейное направление спектакля, когда сле­дишь за тонкой и умной игрой Кедрова».

«Тартюф», несомненно, явился значительным событием в театральной жизни страны. Уже сами по себе споры о «методе физических действий» говорят о том интересе, который был им вызван. Нападки противников «системы» и не менее темпераментные выступления защитников ее приводили к дискуссиям, в которых подвергались различному толкованию основные вопросы «системы» и «метода».

Кедров мало участвует в дискуссиях и спорах. Прислушиваясь к мнениям, которые высказываются по поводу «метода» в прессе и публичных выступлениях, он не спешит выразить свое согласие или кого-то опровергнуть. Его интересует, как отнесется Художест­венный театр к «Тартюфу». Его занимает реакция труппы, режис­серов и руководства. Увидят ли они тот вклад, что внес Станислав­ский в сценическое искусство, или нет? Ведь Станиславский мыслил о внедрении своего метода в действенную практику МХАТ. В связи с этим вопрос значения для МХАТ «метода физических действий» становился для Кедрова вопросом первостепенной важности.

Производственное совещание труппы МХАТ, в повестке дня которого стояло обсуждение спектакля «Тартюф», из-за большого количества выступающих растянулось на несколько заседаний. Кедрова забрасывали вопросами. Это был живой обмен мнениями между людьми, кровно заинтересованными в общем деле.

В. Г. Сахновский, разбирая режиссерское построение спектакля, говорит: «Все мы как будто сходимся на том, что это — огромное и замечательное искусство. Этот метод показал нам нового Молье­ра». Он отмечает «новый дух спектакля». По его ощущению, актеры поддерживают его не в силу внешней дисциплины, а тем, что они наслаждаются процессом творчества.

Топорков в своем выступлении раскрывает смысл отношения исполнителей к «Тартюфу»: ^

«Мы слишком убеждены: то, что мы делаем, необычайно важно. Сделанное по «методу физических действий» так держит актера в своих лапах, что он никуда не вырвется. Я прицеливаюсь на дверь перед выходом, и мне не до анекдотов. Малейшее отвлечение или отключение — и я пропущу очень важное действие в партитуре

63

моей роли. Можно проповедовать, что надо культивировать в себе святое отношение к искусству. Константин Сергеевич говорил, что это все пустые слова, если только одним этим мы будем жить. Существует спектакль, в котором нет действенного каркаса, а говорят, что к нему надо откоситься с трепетом... Если нет сути, то трепет ничего не даст. Станиславский говорил: надо конкретно действовать. Физическое действие — это самая ощутимая единица поведения. Разве то, чем занимались мы, похоже на репетиционную работу, которая ведется у нас в театре? Общение? Станиславский говорил об общении как о процессе, в который включен весь организм человека и его самые тончайшие нервы. Нам отвечают:

«Мы все общаемся. Нам это все известно, мы это уже пробовали». А на деле просто пялят глаза друг на друга. Когда я проверил, я увидел, что наша работа по своему методу отличается главным образом тем, что мы начинаем тренировать не язык свой, то есть текст, как обычно, не мозг, а свое тело, от головы до кончиков пальцев ног. Это очень трудно — добиться такого внимания, такого умения пользоваться природой восприятия, каким мы пользуемся в жизни.

Вот в чем заключалась работа, и образ незаметно приходил. Я не думаю об образе, а только о действии... и действовал. Мне, скорее, другие подсказали, что у меня получилось, и только тогда я осознал, что это за образ Оргона.

Овладели ли мы этим методом? Конечно, нет.

Станиславский говорил нам: «Если вы хотите при моей помощи отточить и улучшить свою технику,— это меня не интересует. Нет, я хочу вас перестроить».

Сказать, что мы уже перестроились, я не могу».

Однако и в труппе Художественного театра находились люди, которым казалось, что Станиславский, создавая свой «метод», в сущности, ничего нового не внес в ту «систему», которая в продол­жение многих лет была известна в театре. Так, А. К. Тарасова высказала мысль, что этот «метод» всегда был в Художественном театре и она не находит ничего нового, что ко времени постановки «Тартюфа» «у него (Станиславского.— Н. К.) это только пришло к определенному словесному выражению».

Совершенно по-иному воспринял спектакль будущий худо­жественный руководитель МХАТ Н. П. Хмелев. Этот замечательный артист сумел схватить суть нового подхода. «Разговор о работе над мольерозским спектаклем приобретает очень принципиальное творческое значение для работы нашего театра,— сказал он.— У меня такое впечатление, что большинство наших репетиций проходят совершенно ремесленнически, то есть мы занимаемся профессионально, а подлинно творческих исканий на репетициях мало! И все мы этим грешим. Работа над Мольером показала, что все они (группа «Тартюфа».— Н. К.) были артистами; они все время искали и чего-то добивались.

У меня вопрос к режиссуре или к актерам, которые поняли это: как сделать, чтобы и на других репетициях у нас была борьба

64

с ремеслом? Надо нашу работу делать более артистично. В нас въедаются штампы, скука. А творческих поисков нет. И я обращаюсь с вопросом: как сделать так, чтобы частичку этого «метода» увидеть в других репетициях? Тогда театр будет выше и мы будем заниматься нашими настоящими творческими делами, а не профессионально-ремесленническими».

Применение в практике театра «метода физических действий» поставило на повестку дня не только вопросы эстетики, но и этиче­ские проблемы.

Заключая обсуждение спектакля, председательствующий сказал:

«Я думаю, что выскажу общее мнение, что мы будем пытаться освоить то наследие, которое оставил нам Константин Сергеевич».

Таким образом, мечта Станиславского о внедрении в практику работы театра «метода физических действий» становится с этого момента реальностью. Труппа выразила желание начать практи­ческое ознакомление с «методом». Это уже было определенное завоевание.

Пожалуй, лучше всего выражают общее значение поста­новки «Тартюфа» строки из письма М. П. Лилиной Топоркову:

«Прежде всего я увидела громадность Мольера. Второе — увидела громадность 76-летнего Станиславского. В третьих — я с бесконеч­ной радостью, восторгом и успокоением поняла, что Станиславский имеет настоящих, понимающих его целиком, убежденных сторон­ников. Самое мое большое желание — не ошибиться в этом моем последнем предположении».

Нет, она не ошиблась. Кедров до конца дней своих не изменил своего отношения к делу, начатому совместно со своим учителем.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Кедров был талантливым продолжателем традиций Станиславского и Немировича-Данченко в постановке массовых сцен. Он подхватил эстафету своих учителей, развил и обогатил их открытия, вне­ся свои, присущие его незаурядной индивидуальности, особен­ности.

Как же работал Кедров? Примером может служить спектакль «Враги» М. Горького. Известно, что его ставили два режиссера:

В. И. Немирович-Данченко и М. Н. Кедров. Они договорились между собой об общем направлении работы, определив «зерно» спектакля, его идейную сущность, сверхзадачу. Владимир Иванович писал А. М. Горькому в феврале 1934 года: «Теперь у нас сильно занимаются «Врагами». Я еще не был ни на одной репетиции. Очень верю Кедрову». Немирович-Данченко приступил к репетици­ям, когда спектакль вчерне был готов. Он остался доволен работой Кедрова.

3 Зак. 792 65

С открытия занавеса, с первых реплик на сцене ощущается тревога. Тенистый большой сад, роскошно сервированный стол к завтраку на террасе барского особняка — все добротно, крепко, красиво и вместе с тем напоминает осажденную крепость. Там, за зеленым забором, отделяющим сад от фабрики, находятся враги — рабочие. Они требуют увольнения мастера Дичкова, который избивает рабочих и принуждает к сожительству с ним ткачих.

Как же Кедров создавал атмосферу тревоги, ощущение осаж­денной крепости? Начал он с весьма простого физического действия. Каждый появляющийся на сцене представитель класса «хозяев» должен был посмотреть в сторону фабрики и на какое-то мгновение замереть, прислушиваясь, не донесутся ли оттуда какие-либо звуки, по которым можно было бы понять, что там происходит. Это, казалось бы, весьма незначительное, но точно направленное физи­ческое действие постепенно входило в сознание актеров, а потом и зрителей. Прислушиваясь к закулисной тишине, стараясь взглядом проникнуть за зеленый забор, вздрагивая от шума открываемой калитки, все понимали, что главное происходит там, в красных кор­пусах фабрики, которые виднеются между деревьями.

Кедров строил события так, что главным — что бы ни происходи­ло на сцене — было отношение к рабочим.

Интересно отметить, что во втором акте атмосфера страха и злобы в стане «хозяев» нарастает, хотя на сцену выходят только трое рабочих: старик Левшин, Ягодин и Рябцов, причем это простые караульщики, призванные «хозяевами» охранять их. Но ощущение грозной силы, бурлящей и клокочущей за пределами сцены, напол­няет эту ночную картину атмосферой близкой катастрофы, словно под ногами «хозяев» содрогается земля. Все говорят полушепотом, взгляды устремлены к калитке в зеленом заборе, который отгора­живает сад от территории фабрики.

Появление караульщиков заставляет Бардина испуганно вскрикнуть и броситься к дому. Узнав Левшина, он пытается подку­пить его своим ласковым обращением. Боязнь бунта, стихийного гне­ва рабочих, который мог бы привести к поджогу фабрики, разгрому поместья и, может быть, даже к физическому уничтожению хозяев, заставляет Бардина идти на уступки требованиям фабричных.

Только в последней, заключительной сцене третьего акта автор выводит на сцену массу рабочих. Начинается акт с того, что в доме уже хозяйничают жандармы и полиция, идут допросы, расследования: ищут виновника смерти директора.

Когда занавес раскрывается, перед зрителем — зала, отделен­ная большой аркой от входа на террасу. Сквозь стекла террасы вид­ны двор, зеленый забор, за ним — строения фабрики. Между тер­расой и забором шеренга солдат стережет группу арестованных. Идет дождь. Рабочие, подняв воротники пиджаков и курток, на­двинув картузы и кепки, поеживаясь, стоят под дождем. Картина, скорее, унылая, совсем не боевая. Но это зримое присутствие ра­бочих, у которых видны только головы да плечи,— постановочная

66

часть опустила пол сцены за террасой, создав этим самым впечатле­ние, что дом стоит на высоком фундаменте,— заставило «господ» считаться с ними. Проходя мимо арки, они ускоряют шаги, как бы стараются незаметно проскользнуть, перебежать место, где их мо­гут увидеть рабочие, почти так, как на фронте перебегают солдаты полосу открытого пространства, чтобы не попасть под огонь врага. И опять Кедров заставил всех находящихся в доме все время помнить, что есть чьи-то суровые глаза, которые пристально вгля­дываются в их жизнь, мешают им вести себя так, как им хочется. (Хотя исполнителям рабочих и солдат было запрещено смотреть на сцену.)

Весь акт строится как подготовка к судилищу, официально именуемому «предварительным разбирательством».

Идет допрос Рябцова, и тут, к удивлению прокурора и жандар­мов, выясняется, что рабочие не сломлены, что их арестованные руководители обладают огромным авторитетом, поддержкой массы.

Наконец все готово к началу суда. На какие-то секунды сцена остается пустой, только денщик генерала Конь застилает пол холстом, чтобы рабочие и солдаты не испортили господского пар­кета. Появляется становой. Быстро осмотрев залу — все ли в по­рядке,— он командует: «Введите сюда всех!»

У Горького ремарка: «С террасы снова вводят арестованных». Кедров на основании этой краткой ремарки выстраивает большую сцену.

После восклицания станового появляются офицер и за ним гуськом, строевым шагом солдаты. «Ноги вытирать!»— командует офицер. Солдаты останавливаются, вытирают ноги. «Шагом марш!»— снова звучит команда. «На месте!.. ать, два... ать, два... Стой!» Грохот сапог, стук прикладов о пол. Линия солдат рас­тянулась от рампы по диагонали через всю сцену. «Направо! Двое к этой двери, двое к этой... Остальные по сторонам»,— командует поручик. Когда солдаты расставлены, офицер уходит во внутренние комнаты доложить о готовности. С террасы тотчас же входит Квач, вахмистр жандармов, главная ищейка и правая рука Бобоедо-ва. Он обходит сцену, заглядывая в каждую дверь, всматриваясь в каждое лицо. Не найдя ничего подозрительного, он подходит ко входу на террасу и командует: «Можно, вводи!»— и сам уходит к начальству.

В окружении жандармов появляются рабочие. Они останавли­ваются, не зная, куда идти.

Становой указывает жандармам место, где должны находиться арестованные. «Ставь их здесь... рядом! Старик,— он хватает Лев-шина за шиворот и тащит его,— становись с краю!» Грубость ста­нового вызывает протест Грекова. Глухо, неодобрительно заворча­ли рабочие. Этот эпизод напоминал предвестие грозы, когда на горизонте среди туч вдруг слабо блеснет далекая молния и еле слыш­но проворчит гром.

«Идут»,— и Квач привычным приемом, расставив руки и спи­ной навалившись на рабочих, оттесняет их в угол комнаты. Жан-

З\* 67

дармы, в точности повторяя движения Квача, помогают ему. Из левой двери, через всю сцену, к правой стороне ее, к столу, на­правляется процессия «правосудия». Впереди, ни на кого не глядя, с сознанием своей высокой миссии, как олицетворение закона, с папкой в руках шагает товарищ прокурора Николай Скроботов, за ним — в трауре Клеопатра и жандармский ротмистр Бобоедов с грозным лицом. Чеканя шаг, как на параде, в кителе, при погонах, появляется генерал, за которым идут поручик и двое судейских:

следователь и письмоводитель.

Николай, Бобоедов, следователь, письмоводитель размещают­ся за столом. Генерал усаживается сзади них в кресло, около него — становой. Чуть позади стола, сбоку на ступенях входа, ведущего во внутренние комнаты,— Татьяна и Надя, в дверях — Клеопатра и Полина; прикрываясь занавеской, через их плечи смотрит Захар.

Вот мизансцена, раскрывающая идею спектакля — враги.

На правой стороне сцены сосредоточены те, кто являются хо­зяевами положения. Разноцветье мундиров, погоны, ордена, изыс­канные траурные туалеты женщин — все это выглядит очень кра­сиво. На левой стороне, безмолвно глядя на блестящую толпу хозяев, стоят рабочие в окружении солдат и жандармов. Они устали: их арестовали ночью или рано утром, долго держали под дождем; многие голодны, так как к ним не пускали жен, матерей, которые приносили им еду. Они стоят с непокрытыми головами, видно, что непривычность обстановки подавляет их.

Через всю сцену от суфлерской будки в глубину до выхода с террасы, разделяя два лагеря, лежит широкая полоса холста — «ничейная земля». По этой «ничейной» полосе вводят и выводят жандармы арестованных для допроса.

Откуда-то боком, осторожно появляется конторщик Пологий и растерянно останавливается посередине комнаты. Квач загора­живает ему путь. Он готов вытолкать Пологого за дверь. Но гене­рал заметил конторщика и манит его пальцем. Пологий глазами указывает Квачу на жест генерала. Но Квач не слушает никого, кроме своего начальника, ротмистра Бобоедова. Тогда генерал шепнул что-то прокурору, тот сделал знак Бобоедову и Квачу — и Пологого пропустили. Он идет на цыпочках и становится за кресло генерала. Кедров требовал большой четкости в исполнении этой крохотной сцены.

Ему было важно подчеркнуть, что в решающий момент откры­того столкновения двух классов нет и не может существовать ничего промежуточного, неопределенного. Словно каждому задает­ся вопрос: с кем ты? И на этот вопрос необходимо ответить. Два лагеря, только два, третьего не дано. Вот почему в общем движении массовой сцены Кедров детально разработал партитуру действия каждой группы участников и даже отдельных фигур, как это было в сцене с Пологим.

— Появление Пологого должно быть замечено всеми,— говорил Кедров.— Имейте в виду, здесь нет людей, которые могли бы не интересоваться новым лицом.

68

Каждый задает себе вопрос: почему Пологий здесь? зачем? Все знают, что это конторщик со склонностью к огородничеству — сажает огурцы и бегает жаловаться к начальству, когда эти огурцы из озорства рвут рабочие,— личность, склонная к ябедничеству, малосимпатичная. Но вот он оказывается рядом с генералом. Это — событие! Как расценивают рабочие действия Пологого? Чем это им угрожает? Каждому конкретно? Что может знать Пологий? Какие разговоры он слышал? Задавайте себе эти вопросы и ищите ответа на них, но не в себе, не уходя в глубокомысленное раздумье, а — у соседа, товарища, желая понять, как тот расценивает приход конторщика и его действия.

При появлении Пологого все «замирают». Любое движение пре­кращается, резко обрывается, остается незаконченным. Взгляды устремлены на фигуру конторщика, и малейшее движение исполни­теля роли Пологого становится заметным всем. Рывок Квача, дви­жения пальца генерала, знаки прокурора Бобоедову и Бобоедова — Квачу — все это должно быть вами зафиксировано. И только когда Пологий станет за кресло генерала, должен произойти тот обмен впечатлениями, о котором говорилось выше.

Кедров очень внимательно следил за тем, чтобы все точно выполняли намеченную партитуру действия. Часто можно было слышать:

— Ну-с, как вы сами считаете, удалось вам выполнить партиту­ру сцены?— спрашивал он исполнителей.

— Да,— отвечали те.

— А почему же не все отвечают? Значит, не все выполнили?

— Мы старались, Михаил Николаевич.

— Это что же значит? Старались, но не выполнили? Мне очень важно, чтобы вы до конца понимали, что такое партитура действия и почему эту партитуру необходимо соблюдать.

— А как же импровизация?— задавал кто-нибудь вопрос.

— Импровизация заключается в тонкостях исполнения, а не в изменении действия,— следовал ответ Кедрова.— Вот сегодня по­явился Пологий, а в это время Х почесал себе нос, Y начал возню с шашкой, Z поправлял стул, чтобы сесть... и сцена оказалась раз­дробленной на несколько очагов действия. И я, зритель, не знаю, на что смотреть. Может быть, на рабочего, который чешет нос? Вдруг это какой-нибудь условный знак? Или на то, как неловко садится за стол следователь? Зритель пропустит, не увидит того, что важно для понимания сцены. Если для правдоподобия рабочие начнут че­сать носы и головы, перекладывать из рук в руки фуражки, одерги­вать рубахи и т. д., а хозяева — поправлять платья, солдаты — звякать ружьями и т. д., то понадобится, очевидно, В. О. Топорко­ву — Пологому, чтобы привлечь внимание М. М. Тарханова — гене­рала, делать какие-то усиленные движения головой и плечами, а генералу — размахивать руками. Все знают, как может быть вы­разительна на сцене пауза. Научитесь же пользоваться пластиче­ской паузой. Имейте в виду, что я говорю о паузе, то есть о наиболее обостренном моменте действия, а не о прекращении действия вооб-

69

ще, Значит, надо уметь заставить себя быть настолько заинтере­сованным появлением Пологого, чтобы ни запутавшаяся портупея, ни желание сесть, ни вдруг зачесавшийся нос — ничто не могло бы отвлечь вас. Все, и хозяева и рабочие, должны играть одно собы-- тие — появление Пологого.

Сцена с Пологим — это конец подготовки к судебной расправе над рабочими. Сама собой возникла небольшая пауза, словно про­тивники оценивали друг друга, прежде чем начать бой.

— Николай Павлович, прошу тебя, не начинай допроса, пока не убедишься, что все на своих местах. Ты должен сокрушить вра­гов «на законном основании», и это должны понять и почувствовать все,— говорил Кедров Хмелеву, игравшему роль товарища прокуро­ра.— Начало торжества закона, твоего торжества, не должно быть скомкано.

«Николай. Начнем. Павел Рябцов! К в а ч (в сторону террасы). Рябцов!»

Двое жандармов вводят Рябцова и ставят его посредине комна­ты. Оказавшись между двумя лагерями — рабочих и хозяев,— он взглядом тянется «к своим», ища у них поддержки. Кедров до­бивался, чтобы между Рябцовым и Левшиным, Грековым и други­ми арестованными все время ощущалась связь. «Николай. Павел Рябцов! Рябцов. Ну?

Б о б о е д о в. Не — ну, дурак, а — что угодно! Николай. Итак, вы настаиваете, что директор убит вами? Рябцов (недовольно). Я сказал уж... чего же еще?»—и он быстро бросает взгляд на стоящих в первом ряду арестованных Левшина и Грекова, как бы проверяя правильность своего поведения. «Н и к о л а и. Вы знаете Алексея Грекова? Рябцов. Это какого?»

Сильный толчок жандарма в спину Грекова — и тот невольно оказывается рядом с Рябцовым.

«Н и к о л а и. А вот, рядом с вами стоит!»

Рябцов поднимает-голову как бы для того, чтобы проверить, действительно ли рядом с ним стоит Греков. Во взгляде его вопрос:

как отвечать? Греков смотрит ласково, успокаивающе. Он незаметно для допрашивающих коснулся руки товарища. Зритель должен увидеть этот жест, который успокоил Рябцова и придал ему силы. «Р я б ц о в. Он у нас работает. Николай. Значит, вы знакомы с ним? Рябцов. Мы все знакомы».

Рябцов отвечает уверенно, даже вызывающе. Прокурор пытается сдержаться, хотя ответы «мальчишки», как он окрестил Рябцова, бесят его.

«Никола и. Конечно. Но вы у него бывали в доме, гуляли с ним... вообще вы его коротко, близко знаете? Вы — товарищи? Рябцов. Я со всеми гуляю. Все мы — товарищи!» Рабочим нравится поведение Рябцова. Тихий, явно одобритель­ный говорок возникает в толпе арестованных.

70

Но прокурор приготовил сюрприз: «Господин Пологий, скажите нам,— Рябцов и Греков в каких отношениях?» «В тесных отноше­ниях дружбы...»— звучит ответ Пологого. И далее, все более вооду­шевляясь, он характеризует Грекова и Левшина как организаторов фабричных беспорядков. «Ах, какой мерзавец!»— восклицает Надя. Эти слова слышат все, хотя она произносит их совсем тихо.

Пологий оглядывается на нее и вопросительно смотрит на Ни­колая. Николай тоже кидает взгляд в сторону Нади. Реплика девуш­ки вызывает реакцию среди рабочих и хозяев. Кедров в начале работы просил актеров:

— Не старайтесь казаться революционерами, готовыми сейчас же идти на штурм Зимнего. До штурма далеко. Вы разберитесь в том, что происходит? Убит директор. В него стрелял кто-то из рабочих, говорят — Рябцов. Кто-то говорит, что вовсе не Рябцов. Но ведь из вас никто не стрелял и не убивал. Вы хотели только одного, чтобы директор убрал с фабрики мастера Дичкова. На ваши вполне справедливые требования покойный директор ответил тем, что закрыл фабрику, обрекая вас и ваши семьи на голод. Но другой хозяин, Захар Бардин, как будто согласился открыть ее сегодня после обеда. Однако утром пришли солдаты, жандармы, начались аресты, допросы, и вот сейчас идет судилище, и чем оно закончится, никто из вас не знает. Вы осознаете всю несправедливость того, что здесь происходит, и свою невозможность сопротивляться этому насилию. Так как же вы будете следить за той расправой, которая происходит на ваших глазах? Ведь судят и ваших товарищей и каждого из вас как участников преступления. Здесь любое слово имеет большое значение. Оно или играет на руку обвинению, или оправдывает вас. Никто не может оставаться равнодушным. Либо — каторга, тюрьма, либо — свобода. И поэтому очень важно, что и как отвечает Рябцов. От его ответов зависит многое в вашей судьбе. Прокурор вызывает Пологого. Что скажет Пологий, для вас не­безразлично. Он был в вашей среде, многое слышал, знает настрое­ние рабочих. Он .выдает Грекова, Левшина, Синцова... И вдруг в лагере врагов раздаются слова, которые точно определили суть поведения Пологого. Подумайте, как вы отнесетесь к этим словам. Наверное, каждому из вас захочется взглянуть на человека, ска­завшего их. Ожидали вы, что Надя может произнести такое? Вы говорите, что не ожидали. Так, что же вы сделаете, если это вас поразило? А когда Греков спокойно говорит прокурору: «Прошу ко мне не обращаться с вопросами, я отвечать не буду»,— и снова занимает свое место в рядах арестованных, вы слышите, как ба­рышня громко одобрила его действия, воскликнув: «Вот хорошо!» Что будете делать вы все?

Мы играем пьесу о первых шагах рабочего движения, о том, как пробуждается классовое сознание трудящегося человека, о первых попытках организации коллективных действий рабочих. Все впер­вые, все не изведано...

Нужно ваше гражданское отношение к тому, что происходит на сцене. Мы должны проникнуться идейным смыслом борьбы и

71

найти тонкие художественные средства, через которые раскроется сверхзадача постановки. Искренняя увлеченность, правдивость, идейная и гражданская убежденность понадобится для создания художественной формы нашего спектакля. Все должны быть во­влечены в события, которые происходят в пьесе. Главным является предельная мобилизация вашего внимания, направленного на точ­ное выполнение последовательности действий, на логику поведения.

Кедров не жалел ни времени, ни сил. Ему по многу раз при­ходилось повторять одно и то же. Иногда это вызывало протест ис­полнителей.

— Михаил Николаевич, мы это знаем, слышали,— раздавались голоса наиболее нетерпеливых.

— Знаете, а не делаете,— парировал Кедров.— Знать — это значит суметь выполнить. Вот я каждый раз напоминаю, чтобы рабочие стояли на сцене в шахматном порядке, не сбиваясь в кучу, чтобы между людьми было пространство, а вы не следите за этим. И вынуждаете меня снова напоминать вам.

— Михаил Николаевич, но если надо действовать по правде, то когда же тут думать: в шахматном ли порядке я стою и есть ли пространство между мной и соседями...

— У вас много моментов, когда надо соблюдать именно тот порядок построения, на котором я настаиваю, вот и равняйтесь на эти моменты. Например: вам хочется увидеть, как ведут себя Греков и Рябцов во время допроса или как ведет себя Надя. Это гораздо удобнее сделать, когда вы стоите в шахматном порядке и не перекрываете друг друга. Есть моменты, когда вас почти сбивают с ног. Квач наваливается всем корпусом, он почти ложится спиной на людей. Вы, чтобы не упасть под его тяжестью, сбиваетесь в кучу. Когда же он отходит, то опять наступает момент, который позволяет вам обрести себя, расправиться...

Принцип «я — живой человек, действующий в предлагаемых обстоятельствах автора» Кедров проводил последовательно и упор­но, не делая различия между исполнителями ролей и массовых сцен. Он говорил: «Я не изобретаю ничего нового. Еще Суворов хотел, «чтобы каждьш солдат знал свой маневр», а вы творческие люди и должны владеть своим искусством, знать «свой маневр», уметь моментально переключать свое внимание. Зритель следит за вашим поведением. Вот начинается новое событие. Оно начинается с шума за дверью, то есть за сценой. Если вы не акцентируете на этом своего внимания, то зритель подумает, что МХАТ становится плохим театром: за сценой шумят во время спектакля, мешают играть. Артисты делают вид, что не слышат этого — бедные! Еще и пожалеют вас».

На террасе возникает шум, голоса. Кто-то стучит в дверь с ули­цы. Квач бежит к двери. Николай пробует восстановить порядок, удалив из помещения лиц, не имеющих отношения к суду. Но это ему не удается. Генерал обижается. Надя совсем неуправляема. Она кричит задорно, требуя, чтобы жандармы и судейские покинули дом. Хозяева пытаются заставить ее замолчать.

72

Рабочие выдвинулись на «ничейную полосу», прислушиваясь к голосам за дверью террасы. Греков и Левшин переглядываются. Все спрашивают друг друга о причине шума. Общая возбужденность.

Появляется Квач и, обращаясь к Бобоедову, радостно сообщает:

«Ваше благородие! Еще один открывается!.. Еще один убийца при­шел!» И тотчас метнулся к рабочим и оттеснил их с ничейной по­лосы.

Опять общее «замирание».

От террасы, не торопясь, идет Акимов, «рыжеватый парень с большими усами». Прокурор невольно приподнимается. Акимов останавливается на том месте, где прежде стоял Рябцов.

Кедров так определил этот момент: «Все замерли — ждут, что должно произойти. Этот рыжий, сосредоточенный человек внушает господам и чиновникам смешанное чувство страха и уважения. Многие слышали, как умирающий директор сказал, что в него стрелял «какой-то рыжий». И вот какой-то рыжий спо­койно стоит перед судьями».

Левшин, Ягодин, Рябцов понимают, что их затея с подставным убийцей рушится. Некоторые, не зная, кто убил директора, теперь догадываются, что означает появление Акимова. Стоит напряжен­ная тишина.

«Н и к о л а и (невольно приподнимаясь). Что вам нужно?

Акимов. Это я убил директора.

Николай. Вы?

Акимов. Я».

Надя судорожно всхлипывает. И в тишине звучат слова Та­тьяны: «Не плачь, эти люди победят!..»

«Акимов (угрюмо). Ну, что же? Нате, ешьте! Я убил».

— Поймите, товарищи,— говорил Кедров,— финал «Врагов» нельзя сыграть, используя только технику движения и силу го­лосовых связок. Здесь ведь не соседи поссорились между собой и переругиваются через забор, стараясь перекричать друг друга. Горечь обиды, тяжелый труд, бесправие, презрение господ всю жизнь давили вас. Сколько накопилось ненависти. Едва ли это выразится в выкриках на высоких нотах. Когда по-настоящему ненавидишь, ненависть лежит где-то на самом дне души. В какой-то момент она поднимается и заполняет всего человека. Он уже не может молчать. И голос его идет из глубины, хриплый, тяжелый, а не звонкий, летящий. В такие моменты даже тенора становятся басами.— И он тут же мастерски показал, как одни и те же слова, произнесенные в разных звуковых регистрах, меняют свой смысл.

Кедров добивался, чтобы каждый из участников массовой сцены сумел найти в себе собственное отношение к тому, что про­исходит в спектакле, какие-то свои мысли и ощущения, близкие по содержанию к событиям, и суме.! бы их выразить.

— Обратите внимание,— говорил он,— на слова Левшина. Вдумайтесь в то, что он говорит. Согласны вы с ним? Вы отвечаете мне: «Да, конечно». А что бы сказали вы в поддержку Левшина? Когда мы репетировали эту сцену, я слышал, как кое-кто повторял

73

отдельные слова или обрывки фраз Левшина, и повторял механи­чески, только для того, чтобы создать шум.

Неужели вы сами ничего не могли бы сказать своего? Не верю. Всем — задание. К следующей репетиции подготовьте свой текст, который отвечал бы вашему действию.

Иногда в разгар репетиции Кедров появлялся за спинами участников массовой сцены, чтобы понять, чем в данный момент живут актеры, прислушивался к созданному самими исполнителя­ми тексту.

— Вы, Скворцов, удачно нашли направление мысли,— гово­рил он при разборе репетиции.— Но я слышу, что вы повторяете одни и те же слова. А нельзя ли разнообразить ваш текст?

— Михаил Николаевич, но и Левшин и Греков произносят од­но и то же каждую репетицию.

— Так их текст написан Горьким. Вы решили, что уже достиг­ли таких высот? Попробуйте еще поработать.

И актеры работали, искали, сочиняли свой текст. Листали страницы горьковских повестей, рассказов в надежде найти не­сколько подходящих для себя слов. И от этого все глубже прони­кали в суть событий пьесы.

Как хороший садовник, Кедров «выращивал» народную сцену, неторопливо, внимательно относясь к каждой мелочи, к каждой детали. Он всячески избегал в массовых сценах что-либо показы­вать. Он полушутя-полусерьезно говорил: «В физике известно, что всякое тело стремится к покою. В нашем деле — самое трудное стряхнуть с актера желание покоя, заставить его полюбить дви­жение. Показать — значит навязать результат. Актер тотчас же схватит форму, не особенно заботясь о содержании, через два-три спектакля упростит ее, сведет к минимуму, а потом вообще перестанет беспокоиться. Надо суметь найти те «манки», которые возбуждали бы в актере желание глубже проникать в суть дейст­вия, вначале хотя бы только очень простого, физического, но по­стороннего вместе с ним, а не навязанного ему извне. Возбудить то, что Станиславский называл «позывами к действию», «нача­лом движения роли».

Интересно было наблюдать за работой Кедрова, которая вре­менами, казалось, сводилась, скорее, к сдерживанию ярких эмо­циональных проявлений участников.

Когда темперамент начинал перехлестывать через край, а го­вор переходил в крик, движения — размахивание руками, Кедров останавливал репетицию. Еще не остывшие от возбуждения испол­нители растерянно смотрели на Кедрова, который, опершись грудью на суфлерскую будку, положив перед собой листок бумаги, что-то неторопливо записывал.

Вот Кедров кончил писать и оглядел всех.

— Михаил Николаевич, что? Разве нехорошо?— спрашивал кто-нибудь, не выдержав.

— Я этого не говорю. Напротив: и темперамент есть и увле­ченность.

74

— Так почему же остановили репетицию?

— Потому, что все неверно. Вы уже Зимний дворец брали. А я предупреждал вас, что взятия Зимнего в нашем спектакле не предполагается.

Особенно трудно давалась финальная сцена спектакля. Лев-шин упрекает Акимова за признание в роковом выстреле: «Эх, Акимов, напрасно ты...» «Молчать!»— кричит Бобоедов Левшину.

«Левшин. Не кричи, ваше благородие. Я — старше тебя... Ты чего же, Акимов? Ты — говори! Ты скажи, что он тебе пистолет ко грудям приставил, ну, тогда ты и тово...»

Он подсказывает Акимову способ защиты. Убийство непредна­меренное, вызванное действиями покойного. Рабочие должны слышать эти слова и, убежденные ими, постараться все вместе повлиять на Акимова.

«Бобоедов (Николаю). Вы слышите, чему он учит? Ах, ста­рый лгун!

Левшин. Нет, я не лгун...»

Квач, по жесту Бобоедова, бросается к Левшину и своей спиной старается вдавить его в гущу рабочих. Воспользовавшись паузой, Николай обращается: «Ну-с, а как же вы теперь, Рябцов?»

«А — никак...»— бросает тот в лицо прокурора и вместе с Акимовым, разрывая цепь жандармов, кидается к рабочим. Масса раздвинулась, проглотив Рябцова и Акимова, и опять сомкнулась.

Николай, Бобоедов опешили от дерзости мальчишки. Даже Квач несколько ослабил свое давление. Левшин понял, что про­должение перепалки с прокурором грозит Рябцову тяжелыми последствиями, и предостерегающе крикнул: «Молчи! Ты — мол­чи. Они хитрые, они словами сильнее нас...»

— Квач!..— заревел Бобоедов.

— Жандармы!— подхватил Квач и врезался в толпу. Но не успел он развернуться своей мощной спиной, как вылетел обратно, словно натолкнулся на упругую, непробиваемую стену. Он поднял было кулаки, чтобы обрушить их на головы рабочих, но, встретив­шись с глазами стоявших против него людей, опустил руки и в р астерянности обернулся к начальству.

— Ах, а... а — вздох ужаса пронесся между хозяевами.

— Поручик!— фальцетом выкрикнул Николай.

— Караул!..— скомандовал офицер, сообразив, чего от него требовалось.

Солдаты быстро выстроились на «ничейной полосе», взяв вин­товки наизготовку.

Укрывшись за забором штыков, господа со страхом наблюда­ли, как рабочая масса, словно крепко скрученная пружина, те­перь разворачивалась, заполняя собой всю левую часть сцены. Казалось, что рабочих стало вдвое больше, чем было вначале. Они словно выросли. Головы подняты, плечи расправлены. Через штыки они смело смотрели в лица врагов.

Николай, с ненавистью глядя на Левшина и тыча в него паль­цем, кричал: «Вышвырните его!» Квач сделал было движение,

75

но тотчас же остановился: к Левшину сейчас не подойти. «Нас — не вышвырнешь, нет! Будет, швыряли!..»— громко и убежденно заговорил Левшин. И толпа двинулась, наступая на солдат. Кедров просил Грибова — Левшина не торопиться.

— Пойми, Алексей Николаевич, Левшин говорит не в запале. Он вместе со всеми рабочими вдруг понял, ощутил, что сейчас, здесь вошло в их жизнь что-то новое, большое и что они с се­годняшнего дня уже не те, что были до него. «Пожили мы в темно­те беззаконья, довольно! Теперь сами загорелись — не погасишь!» Каждая фраза — глыба, несущая огромное содержание. «Не по­гасите нас никаким страхом, не погасите».

И рабочие двинулись. Солдаты растеряны. Ровная линия шты­ков вдруг заколебалась и, как бы ломаясь, приподнялась выше, а рабочие все двигались, сближаясь с солдатами.

Ноги хозяев от страха приросли к полу; растерянные и подав­ленные, они напоминают изваяния, ужас и отчаяние внушают им люди, идущие грудью на штыки.

Солдаты вдруг, вразнобой делают движение назад, отступают на полшага, на шаг... И в это самое время идет занавес. Финаль­ная сцена репетировалась очень долго и тщательно; Кедров был придирчив к каждой мелочи, к каждой неточности.

Мне довелось и наблюдать за ходом репетиций и самому участвовать в них. Надо сказать, что порой они были весьма мучительны. Кедров не щадил ни себя, ни актеров. Эпизоды повто­рялись по многу раз. Малейшее отклонение от «партитуры» дейст­вия искажало событие и, по выражению Кедрова, «размывало» его.

Начиная с выхода рабочих, Кедров внимательно наблюдает за каждой фигурой из зрительного зала.

— Стоп! Вы,— он называет актера,— как часто бываете в этой комнате?

— Первый раз — отвечает тот.

— А ведете себя так, как будто уже раз десять бывали здесь. А что значит первый раз? Как вам сориентироваться?.. В другой раз и другому актеру:

— Вы рассматриваете комнату, как будто пришли в музей ар­хитектуры. Совсем забыли о цели вашего появления здесь.

Кедрову все было важно: как входят рабочие, как они стоят, смотрят, общаются между собой.

— Я не понимаю, что вы сейчас делаете?— обращается он, называя имя и отчество исполнителя.

— Михаил Николаевич, меня схватили рано утром, мы стояли на дожде, естественно, у меня самочувствие...— и актер долго и подробно рассказывает о своем самочувствии.

Кедров слушает, не перебивая, и предлагает всем прислушать­ся к словам рассказчика. Когда тот кончил, он неожиданно спра­шивает:

— А какое самочувствие у вашего соседа справа от вас и какое — у того, что стоит слева? Похоже на ваше?

76

— Не знаю. А разве это важно?

— Очень. Вас сюда привели всех вместе; вы для хозяев и властей обвиняемые по подозрению в участии в убийстве директо­ра. А как товарищи? Что думают они? Их самочувствие?

— Можно спросить?

— Можно и спросить. А если не спрашивать?

— Постараюсь понаблюдать, понять.

— У вас поднят воротник пиджака, зачем?

— На улице дождь, поднял воротник, чтобы дождь не затекал за ворот: неприятно... /

— Значит, воротник мокрый. А вы уже несколько минут нахо­дитесь в комнате. Разве приятно, когда мокрый воротник касается шеи.

— Забыл, Михаил Николаевич, отвернуть.

— Вот видите, сколько у вас дел. И обо всех надо помнить. Вы долго говорили о самочувствии рабочего, арестованного рано утром, усталого от долгого стояния, голодного, промокшего под дождем. Говорили верно, серьезно продумав. Но это все надо пе­ревести на действие. На ваше действие. Это не «он», рабочий, промок от дождя, а вы. Это вы голодны. Это вас будут судить за преступление, которого вы не совершали. И не только вас, но и товарищей, стоящих рядом с вами. Значит, вам надо объеди­няться. Вот и попробуйте наладить ваши отношения.

Кедров хотел, чтобы движения рабочих в финальном эпизоде не были внешне резкими, размашистыми. Расстояние между ше­ренгой солдат и рабочими не превышало двух — двух с половиной метров и могло быть преодолено за одну-две секунды. Достаточно рабочим сделать два шага, чтобы оказаться вплотную с солдатом. Но Кедров возражал именно против быстрого движения. Он требовал, чтобы преодоление этих двух метров являлось самым трудным делом для каждого.

— Надо понять, что значит для безоружного человека дви­нуться с места вперед, когда штык почти упирается в его грудь. Разве это так просто? Вы торопитесь сыграть «революцию». А пора для нее еще не наступила. Вы не готовы ее совершить. Вы только начинаете понимать, что вы — сила. Вот вы и почувствуйте свое тело, ощутите, что у вас есть мышцы, что у вас крепкие руки и ноги. Да-да, переступите с ноги на ногу... Расправьте пле­чи... Посмотрите на стоящего против вас солдата и постарайтесь понять, ударит он вас штыком, если вы приблизитесь к нему. Поняли?

— Попробуем.

— Стоп. Опять не получается!— и Кедров останавливает ре­петицию.— Мы договорились, что нельзя делать резких движений. Нельзя протягивать руки к оружию, хвататься за винтовки. На ваше резкое движение, которое может быть истолковано как на­падение, солдат ответит таким же резким движением, и штык ока­жется в вашей груди. Расстояние, которое отделяет вас от солдат, надо завоевывать незаметно, двигаясь по сантиметрам.

77

Но едва репетиция началась, как он опять прерывает ее.

— А где говор, каким вы поддерживаете слова Левшина? Ти­шины в этом эпизоде нет. Пробуем. И почти тут же опять остановка.

— Это какой-то базар. Все кричат. Как же вы можете поддер­живать Левшина, если ни зритель, ни вы не слышите его слов. Спрашивается, что же вы поддерживаете?

И опять разъяснялась и уточнялась линия действия и техника выполнения эпизода. Поставленные Кедровым задачи требовали от исполнителей предельного внимания. Малейшая неточность, пропуск «ноты», хотя бы самой незначительной, влекло за собой остановку репетиции, и после соответствующих замечаний опять шли повторения.

Когда Кедрову говорили, что он работает медленно, он не оспаривал этого мнения, ссылаясь на то, что актеры с трудом усваивают его задания.

— Так вы прикажите им работать интенсивней!— как-то вы­сказался при мне один «деятель» театра в споре с Кедровым.

— А если я вам «прикажу» написать суриковскую «Казнь стрельцов»?

— Но... но это совсем другое. Я не художник, я не умею.

— К сожалению, и они пока не умеют, вот я и учу их. И пока не могу еще сказать, будут ли они художниками.

Иногда он, сознавая, что из человека художника не получится, все же продолжал работать с ним, может быть, в десятый раз поясняя актеру логику его поведения, действия и прочее. Зачем он это делал, чего добивался? Это было трудно понять. Но таков был Кедров.

ГЛАВА ПЯТАЯ

--Q^sy>

Теперь перенесемся на много лет вперед, к моменту начала работы над бессмертной гоголевской комедией.

Наше содружество с Кедровым было официально подтверждено, «Ревизор» получил «добро» руководства. Но Кедров не спешил на­чинать репетиции, не объявлял распределение ролей. Он, как буд­то бы все еще сомневаясь в правильности выбора, вскользь бросал фразу: «А найдутся у нас инструменты сыграть эту вещь?» Михаил .Николаевич любил сравнивать спектакль с музыкальным произ­ведением, а занятых актеров — с составом оркестра, который дол­жен исполнять музыку.

Потом он предложил мае составить распределение ролей с ус­ловием, чтобы на каждую было не меньше трех исполнителей.

Сначала мне показалось, что выполнить его просьбу очень прос­то. И, посидев два дня, я принес списки ролей в трех составах. Он

78

начал молча просматривать их. Я наблюдал, стараясь по выражению лица угадать впечатление, которое произвела на него моя работа.

Михаил Николаевич долго и внимательно изучал списки, а по­том произнес: «Как же мы сумеем через данных актеров провести наш замысел? Они не подойдут к нему!»

Я допускал мысль, что у него будут возражения, и подготовил­ся к вопросам, к дискуссии, готов был отстаивать и защищать свою точку зрения.

— Мне понятна ваша мысль укрупнить чиновников, чтобы Хлес­таков был значительно мельче их. Но в этом сочетании ритмы событий будут иными, стремительность утеряется — вы чувствуете это, ансамбль распадется,— произнес после некоторого молчания Михаил Николаевич.

Возражение было серьезным, но мне очень хотелось понять его принципы подхода к распределению ролей, и я с чисто «провока­ционной» целью приводил доводы о возможности подобной ак­терской совместимости. Постепенно он разговорился. В тот памят­ный для меня день мы просидели в его кабинете долго.

— Николай Дмитриевич, вот вы рекомендуете в состав актера X, а он должен быть в паре с Y. Как же вы их соедините?— гово­рил он мне.

Я начинаю доказывать Михаилу Николаевичу правомерность такого альянса. Он слушает внимательно, что-то пишет на листочке бумаги маленьким, остро очиненным карандашом. (Он никогда не пользовался приготовленными для репетиций новыми казенными карандашами. А, сложив листок бумаги по-особому, вдоль, вынимал карандаш не больше мизинца и писал им. Когда карандаш исписы­вался, он убирал его в карман и доставал другой, такой же ма­ленький.) Выслушав мои доводы, он заметил:

— Какую же музыку вы будете играть? Вы скрипку с балалайкой соединили.

— Михаил Николаевич, но Х — прекрасный актер.

— А разве я говорю, что он плохой? Балалайка — тоже прекрас­ный инструмент. Есть замечательные виртуозы балалаечники, каким первые скрипки позавидуют. Оркестр русских инструментов — это великолепно. Только и музыка должна быть написана для него. Если мы условились, что будем играть этого автора, попытаемся донести до зрителя именно такой смысл произведения, то нам понадобятся и определенные актеры, а другие, может быть и лучшие, не подойдут. Каждый автор требует своих исполнителей. В музыкальных произ­ведениях у Моцарта состав оркестра один. У.Шостаковича— другой. И это вопрос не только количественного состава оркестра, но подбора инструментов и их звучания. Мне говорят: эта роль маленькая, незначительная, можно поручить ее кому угодно. Так ли это? Вот в оркестре есть такой инструмент — металлический треугольник. Допустим, что за всю симфонию только в двух тактах прозвучит этот треугольник, но должен прозвучать именно он, и никто его не может заменить — ни первая скрипка, ни турецкий барабан, ни самая громкая труба. Эта краска в оркестре. Роль-79

краска должна быть и в спектакле. Сочетание инструментов — ансамбль. В россыпи индивидуальностей надо суметь выбрать нуж­ный ряд, который должен создать конкретное произведение искусст­ва, то, для которого он подобран. Иной драматургический ма­териал потребует подбора иного ряда актеров, создания иного ансамбля.

Кедров всегда долго и тщательно взвешивал каждую кандида­туру на ту или иную роль. Создавая партитуру будущего спектакля, он выискивал нужных ему исполнителей, которые наилучшим об­разом смогли бы «сыграть» эту «партитуру». Он не любил замен в составе. Выбрав актера, он работал с огромным терпением и тща­тельностью, стремясь раскрыть еще неизвестные грани его твор­чества.

На тему «начала работы» у меня с Кедровым было немало разговоров.

Одно время я был сторонником того, что режиссер должен изложить хотя бы в основных чертах план своей будущей постанов­ки. Конечно, при этом нельзя требовать, чтобы он видел все роли, все детали, но общее направление, основные характеристики, какие-то узловые моменты должны быть преподнесены актерам в ярких, зажигательных словах. Полюбившийся исполнителям образ спек­такля заставит их интенсивно работать, будет будоражить фан­тазию.

— А вы хорошо знаете тех актеров, с кем работаете? Не их актерские возможности, а человеческие? Их характеры? Вот актера Х надо удерживать от фантазирования. Он за столом наговорит такого, что ни один фантаст не сумеет сочинить. Только со стула его не сдвинуть. A Y? Он опытный актер. Слушает режиссера, а в голове у него все переводится на те приемы, которые он за долгую актерскую жизнь успел накопить. Он их мысленно приме­ряет к роли. Хочу дать вам один совет: не торопитесь изложить актерам ваш план, пока не убедитесь в том, что они сами видят в пьесе.

Я, например, ничего не могу сообщить собравшимся о будущем спектакле такого, что вдруг вызвало бы в них стремительное же­лание все перевернуть в своей практической деятельности. Но я хотел бы договориться о тех принципиальных позициях, которыми буду руководствоваться, ставя «Ревизора».

С этого он и начал свое выступление.

— Прежде чем мы обратимся к пьесе, я хотел бы сказать, то­варищи, что громадную роль для меня играет принципиальная сторона нашей работы, в смысле утверждения того качества ис­кусства, за которое я всю жизнь бился, буду биться и без которого не мыслю подлинного искусства ни для себя; ни для театра. Я го­ворю о продолжении тех путей, которые оставил нам Станиславский. Я призываю вас всех освоить, впитать то, что он завещал нам,— его творческий метод.

Того, о чем говорил Станиславский в последние годы своей жизни, не знает никто. Или, может быть, только те немногие, кто

80

работал со Станиславским над «Тартюфом» или со мной в «Плодах просвещения» и «Зимней сказке». Но даже те, кто прошел через эти спектакли, усвоили далеко не все. «Метод физических действий» еще недостаточно изучен актерами нашего театра. Поэтому я на­мерен положить именно этот метод в основу работы над «Реви­зором».

Для меня самое главное не поставить спектакль, а научить вас новому подходу к ролям. Нам, мхатовцам, следует добиться того, чтобы мы строили свое искусство на тонких человеческих нервах, а не на актерских хрящах и мозолях. Константину Сергеевичу после долгих поисков путей проникновения в природу творчества актера удалось найти подход, позволяющий без насилия над приро­дой человека-артиста подвести его к моменту творческого самочувст­вия. Значит, важно освободить актера от того, что мешает ему включиться в это состояние. Поэтому для меня сейчас не стоит вопрос: спектакль или овладение методом? Если бы нам удалось поставить спектакль, а всем исполнителям — овладеть тем новым, что предложил Станиславский, я бы считал свою задачу выполнен­ной на 100 процентов. Но... жизнь покажет.

Как же мы будем работать? Я не считаю, что истолкование пьесы, нахождение ее сверхзадачи, сквозного действия — дело толь­ко режиссера. Мне хотелось бы избежать того положения, при котором актеры оказались бы эдакими иждивенцами, пассивными исполнителями чужой воли.

Кедров был твердо уверен, что, только развивая в актере ини­циативу, помогая раскрыть его дальновидность художника, можно подойти к подлинно высокому искусству. Он видел задачу в том, чтобы заразить актера желанием окунуться в атмосферу пьесы, возбудить его любопытство к автору и персонажу, жизнью которого он должен жить в спектакле. Поэтому в разговорах о режиссерских замыслах Кедров всегда проводил мысль о том, что самый велико­лепный замысел спектакля может оставить актера равнодушным или даже испугать его.

— Представьте, вы показываете человеку цель его путешест­вия — вершину высокой горы, откуда открываются необыкновен­ные виды на альпийские луга, реликтовые рощи, стремительные водопады, там чудный, чистый воздух и прочее — и говорите ему:

ступайте туда! А человек не знает дороги. Он потычется, потычется в поисках ее, да и застрянет где-нибудь. Поэтому режиссер должен уметь спуститься с высот своего замысла и, как опытный проводник, шаг за шагом, двигаться совместно с актером, не насилуя его индивидуальности, а ставя перед ним посильные задачи. Путь к вершине состоит из множества простых действий: переправиться через ручей, обойти скалу, пройти сквозь заросли кустарника... И когда вы достигли результата, пусть актер верит в то, что этого достиг он сам.

После краткого вступления Кедров предложил прочитать пьесу. Исполнители ролей быстро разместились за большим столом, раскрыли текст и приготовились, ожидая сигнала режиссера, к на-

81

чалу чтения. Но Кедров, выдержав значительную паузу, с недоумен­ным видом спросил, обращаясь ко всем:

— Что вы собираетесь делать?

— Как — что? Читать пьесу по ролям,— последовал ответ.

— А я не предлагал читать по ролям. Я хотел, чтобы мы позна­комились с пьесой все вместе.

— Но мы ее хорошо знаем, Михаил Николаевич. Кто же не знает «Ревизора»!— заговорили актеры.

— Значит, вы считаете, что пьеса вами изучена. Ну, коли так, тогда может ли кто-нибудь рассказать события первого акта?

Вызвалось сразу несколько человек. Кедров предложил, чтобы все они и рассказывали, дополняя друг друга. Рассказчики начали весьма бойко, но довольно быстро стали сбиваться; не дойдя до половины акта, запутались в подробностях окончательно и замол­чали. Кедров с лукавой улыбкой поглядывал на актеров, ожидая, что, может быть, найдется еще кто-нибудь, кто пожелает расска­зать о событиях в «Ревизоре». Но охотников не было.

— Ну, вот, другого я не ожидал. Несомненно, вы пьесу знаете. Она известна всем, ее «проходят» по школьной программе, ставят в драматических кружках... Теперь МХАТ собирается включить ее в свой репертуар. Правильно ли мы сделали, что остановили свой выбор на этой пьесе? Станиславский сравнивал увлеченность какой-нибудь ролью или пьесой после первого ознакомления с ней с любовью, вспыхнувшей с первого взгляда. Это своего рода «вле­ченье, род недуга», с этим ничего не поделаешь. Так давайте же мы со всем пристрастием отнесемся к своему выбору и проверим себя. Прослушаем пьесу еще раз все вместе. Я сделаю это с удоволь­ствием. Но должен признаться, что боюсь этого момента, потому что когда актер слушает пьесу, то, естественно, он представляет, что происходит на сцене, и вот это его «видение» затмевает истин­ный смысл происходящего. Он настолько ясно «увидел», что потом с трудом может расстаться со своим представлением.

По заведенному Кедровым обычаю пьесу читал кто-нибудь один. Чаще всего это был режиссер, работающий с ним над спектаклем. Сам он предпочитал наблюдать за реакцией актеров, время от вре­мени делая какие-то пометки на бумаге. Мне казалось, что так он еще раз проверял по реакции актеров свое, уже сложившееся пред­ставление о пьесе. Когда я высказал ему это предположение, он подтвердил его.

На мой вопрос, почему он против чтения пьесы по ролям — сис­темы, принятой в большинстве театров, он ответил, что в этом случае мы просто зря потеряли бы время.

— Чтение пьесы по ролям невольно заставит актеров сосредо­точить внимание главным образом только на тексте своей роли. У актеров появляется желание, может быть совершенно непроиз­вольное, подчеркнуть какие-то полюбившиеся места, оттенить юмор положения, словесный оборот, даже попробовать намекнуть на ха­рактерность, что бывает, если актер ознакомился с гоголевскими ремарками и произвел кое-какую домашнюю работу. Анализ в таком

82

случае редко бывает глубоким. Это, скорее, прикидка, примерка чего-то прошлого, чаще всего старых, использованных уже красок из других ролей,— то, от чего актера надо отводить.

Часть актеров уходят в другую крайность — начинают играть простоту и свободу и потому еле-еле бормочут текст роли, словно желая сказать: «Видите, я ничем не «загружен», я только читаю как могу в первый раз», предоставляя партнерам восполнять самим смысл невнятно произнесенных текстовых кусков.

Прибавьте к этому чувство неуверенности у неопытных, молодых исполнителей, которое возникает на первой читке, в присутствии мастеров театра, и вы, думаю, поймете, что подлинного внимания, полной сосредоточенности на пьесе, на событиях, происходящих в ней, быть не может. Большинство уткнется в свои роли.

Чтение же пьесы лицом нейтральным раскрепощает актеров, освобождает их от обязанности «выразительного чтения», предо­ставляя возможность сосредоточить внимание на событиях.

Сейчас нам всем важно понять, с чего началась пьеса, что произошло в течение пяти гоголевских актов и чем все закончилось. Каковы основные события, без которых не может состояться спек­такль.

Кедров предложил читать пьесу мне. — Читайте неторопливо,— напутствовал он.— Ритм событий, их внутренний накал невольно будет толкать вас на усиление темпа. Мы договорились с вами, что все действие «Ревизора» происходит за один день. Это тоже будет довлеть над вами. Если начнете спешить, я напомню, что надо чуть помедлить. Но главное, обращайте внимание на гоголевскую пунктуацию: в ней — спасение. Речи действующих лиц «Ревизора» напоминают полноводный ру­чей, который стремительно бежит по сильно пересеченной местнос­ти. Неожиданные повороты, сравнения, восклицания, вводные слова и предложения — все так крепко увязано между собой, сцеплено воедино, что и читаться, кажется, должно на одном дыхании. Но попробуйте точно соблюдать гоголевскую пунктуацию, и впе­чатление стремительности речи останется, хотя торопиться вы не бу­дете. На слово в «Ревизоре» нам, режиссерам, придется обращать самое серьезное внимание актеров, которые привыкли в современ­ных пьесах «исправлять» авторов.

Что же мы должны усвоить в первую очередь? Нам надо уметь рассказать течение действия пьесы. Суметь последовательно пере­дать главный ход событий, обходя пока побочные линии, может быть очень яркие, занимательные эпизоды, но прямо не влияющие на развитие пьесы. Иногда при попытке рассказать пьесу начинают излагать, кто что сказал и вследствие этого — кто что почувствовал, какое у кого возникло настроение... Так произошло с нашими рассказчиками, когда они попытались передать содержание первого акта «Ревизора». Получился пересказ текста своими словами и комментарий к нему. А мы должны вскрыть действенный механизм пьесы. Понять его логику. Поэтому надо точно передать, кто что сделал. И лучше говорить об этом в настоящем времени. Ни наши

83

ощущения, ни переживания действующих лиц, их темперамент, пафос — ничто не должно занимать нас. Временно мы все это долж­ны опустить.

Или, как образно говорил Кедров, «важно определить, прощу­пать «скелет», действенный «костяк».

В связи с терминами «костяк», «скелет» пьесы, введенными в практику работы Художественного театра Кедровым, мне вспоми­нается один случай.

Заканчивалась дневная репетиция. Часть актеров была отпущена и уже успела покинуть помещение, часть задержалась. Лениво пе­ребрасывались словами. Возвратился Кедров, вызванный несколько раньше к телефону. Подсаживаясь к столу, чтобы проверить состав­ленный помощником режиссера график репетиций на следующий день, он как-то небрежно бросил фразу: «А я, грешным делом, простоял у окна, полюбовался на животное... До чего же красиво! Сколько естественной грации, какая свобода! Вот чем актерам не мешало бы овладеть». Сейчас же посыпались вопросы: «Где вы видели? Какое животное?» Кедров кивнул в сторону окон: «Вот там, в доме напротив». Любопытные потянулись к окну. «Да, действитель­но экземплярчик! Ну и кошка... Это, вероятно, сибирская? Нет, пожалуй, ангорская».

— А по-моему, это собака!— произнес Кедров, не отрываясь от бумаг.

Эти слова вызвали веселое недоумение.

— Как же это ты, Михаил Николаевич, кошку за собаку при­нял?— посмеиваясь, задал вопрос В. О. Топорков.

— А по-твоему, это кошка?— спросил Кедров.

— Да, конечно, кошка.

И действительно, растянувшись на подоконнике, нежилось в скупых лучах осеннего солнца великолепное животное. Это был редкостный экземпляр крупной, пушистой кошки.

— Значит, ты уверен, Василий Осипович, что это кошка?— переспросил Кедров.

— Конечно,— ответил тот.

— А в чем состоит разница между собакой и кошкой?— задал вопрос Кедров.— Ведь не докажешь, пожалуй!..— продолжал он, словно поддразнивая Топоркова.

Возможно, Топорков почувствовал, что Кедров неспроста под­бивает его на этот странный, шутливый спор, и принял вызов. А через минуту в него втянулись все присутствующие, и все — на стороне Топоркова. Каждому было интересно заставить Кедрова капитулировать. Полагали, что доказать различие между собакой и кошкой совсем не трудно. Но Кедров ловко разбивал все доводы противников. Выходило, что признаки одного животного присутство­вали и у другого или не имели существенного значения. Казалось, что спорщики исчерпали все аргументы. Кедров парировал наскоки и иронически посмеивался. Вдруг А. М. Комиссаров произнес:

84

— Собака может долго и много бегать, а кошка не может-

— Верно. А почему?— встрепенулся Кедров.

— У собаки широкая грудная клетка, поэтому сильное дыха­ние. Она приспособлена к длительному бегу. А у кошки иное строе­ние... Я где-то читал об этом...— не совсем уверенно начал объяс­нять Комиссаров.— Впрочем, может быть, я не точно передаю...

— Если вы, Александр Михайлович, и ошибаетесь в каких-то деталях, то это не столь важно. Важно, что вы указали на основ­ное отличие одного животного от другого — на разницу в строении их скелетов. Скелет — основа действенного механизма, определяю­щего жизненное поведение животного. В скелете заложены ос­новы возможности движения особи. Ученые умеют по одной най­денной при раскопках кости восстановить облик доисторического животного. Понять его размеры, вычислить, хотя бы приблизитель­но, его силу, воспроизвести его внешний вид. Для них кость являет­ся деталью двигательного механизма, по которой можно определить весь скелет.

Мы же обязаны прощупать, изучить «скелет» пьесы, которую собираемся ставить.

Вспомните, что все перечисленные вами признаки различия между кошкой и собакой были поверхностны. Цвет шерсти, торча­щие уши, разрез и цвет глаз, неслышная походка и прочее. Поэтому и актеры, которые ищут в работе над ролью внешние признаки, определяющие их «отличие» от других персонажей, всегда будут находиться в плену случайности. Сам по себе поиск внешней ха­рактерности можно только приветствовать, но он правомерен на другом, более позднем этапе работы, и главное, что он не может заменить действенного анализа пьесы, изучения ее «скелета». Это-весьма распространенное явление. Даже режиссеры зачастую нахо­дятся в плену представления об образе как о некой внешней харак­терности. Я знаю, как один режиссер, ставя «-Коварство и любовь» Шиллера, требовал, чтобы актер, играющий Вурма, искал повадки крысы, так как в его представлении Вурм похож на крысу. Поэтому работа иного актера напоминает туалет дикаря, который разукра­шивает себя шкурами или перьями в надежде, что внешние призна­ки образа заменят процесс перевоплощения, а иногда серьезно полагают, что именно в этом и заключается этот процесс. Разве не приходилось слышать, как актеры или актрисы начинают свою работу с определений «Знаете, он напоминает мне угрюмого фи­лина...»; «В ней есть что-то от маленькой, облезлой собачки...»;

«У него, понимаете, тик»; «Он хромает и заикается от неуверен­ности»...

Перевоплощение — это процесс, который начинается с подня­тием занавеса. Он длится столько, сколько длится спектакль, откры­вая зрителю в каждом действии, в каждом эпизоде все новые грани образа.

Процесс перевоплощения возможен только тогда, когда изучена логика событий. Определены конфликты в событиях и линия борь­бы: кто с кем борется, ради чего.

85

Вот эта действенная партитура есть изначальный, отправной пункт работы актера над образом. Первый шаг к процессу перево­площения. Каждый актер должен задать себе вопрос: что я делаю, какое действие я совершаю, для чего? С кем борюсь? В каких об­стоятельствах?

Мы всегда рассматриваем человека в сфере его деятельности, судим о нем по его поступкам. Для того чтобы понять человека, мы должны понять те условия, в которых он действовал, его взаимо­отношения с окружающей средой, ее воздействие на него. То есть те предлагаемые обстоятельства, которые могут объяснить его поступки, и причины, породившие их.

Что хотел сказать автор этой пьесой? Что он хотел выразить через события и людей, им выведенных? Что волновало его?

Несомненно, Пушкина, Грибоедова, Толстого, Островского, Че­хова, Горького волновала жизнь, которая окружала их; она рожда­ла в них мысли, идеи. По мере того как у автора созревал замысел, появлялось «видение» людей, событий, конфликтов... Проникнове­ние в замысел автора, попытка увидеть жизнь так, как видел ее он, умение приблизиться к высоте его художественного мышления является первейшей задачей всякого честного и пытливого худож-яика.

Если же автор не понят нами, если мы не могли подняться до уровня его идейно-художественных требований, то невольно, хотим мы того или нет, мы будем подминать его творение под «жизненную» достоверность в поисках оправдания текста.

Перед нами два пути. Один — приравняв, условно, словесную оболочку роли к коже человека, «надуть» ее своими чувствами до головокружения и постараться захватить этим зрителя. Иногда некоторым это удается.

И второй путь, который я считаю единственно правильным. Это — проникнув за словесную оболочку, понять строение пьесы и воссоздать жизнь на сцене во всей ее сложности и тонкости.

Конечно, наш спектакль станет интересен современному зрителю только в том случае, если он будет отвечать его запросам. Нам надо лайти в пьесе то, что сегодня может задеть за живое, разбередить, увлечь нашу творческую фантазию, для того чтобы создать яркую сценическую жизнь и заразить ею зрителя.

Разве совсем исчезло в нашем обществе правило «ты — мне, я — тебе»? Не бытует ли еще в нашей жизни взятка? Но как будет выявлена положительная идея спектакля, если все персонажи в льесе только отрицательные?— спросил Кедров.

Идея любого художественного произведения заключена не толь­ко в словах, а во всем его строе, в самом материале искусства. В «Ревизоре» все персонажи отрицательные, а идею пьесы мы воспринимаем как положительную, потому что она определяется не количеством положительных персонажей и не количеством поло­жительных высказываний, а положительностью самой идеи.

Кедров обратился к участникам спектакля с предложением определить сверхзадачу пьесы.

86

— А можем ли мы уже сейчас найти сверхзадачу нашего спектакля?— задал вопрос артист X.

— Должны,— ответил Кедров.— Может быть, мы не найдем до­статочно полного, исчерпывающего определения нашей сверхзада­чи на данном этапе работы. Мы будем возвращаться к идейному содержанию не один раз. Сейчас в результате наших поисков товарищи предлагают определить смысл пьесы «Ревизор» как борь­бу с беззаконием, взяточничеством. Мы, логически размышляя, так определяем смысл этой пьесы для себя. Идем от ума, от созна­ния. Значит ли это, что мы должны остановиться на данном опре­делении и сказать себе, что нашли сверхзадачу нашего спектакля? Такое утверждение было бы преждевременным. Нахождение сверх­задачи и сквозного действия — процесс творческий. Следует понять и проникнуть в смысл этих слов.

Именно процесс, так как только в результате тщательного дейст­венного анализа пьесы, изучения материалов и обстоятельств, про­никновения в творческий замысел автора мы можем подойти к более полному определению сверхзадачи нашего спектакля.

Творческий — потому, что, по определению Станиславского, «сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста». То есть нужна такая сверхзадача, которая побуждала бы актеров к творчеству.

От чего можем мы оттолкнуться в наших исканиях? Что может быть компасом, который не позволит нам сбиться с верного курса?

Мы сейчас ищем и определяем идейный замысел и его осущест­вление. Это то, что будет расти в репетициях. Процесс творчества художника прежде всего выражается идеей, логическим понятием, но это самый ранний период его творчества. Вскоре идея перестает быть для художника логическим понятием и начинает жить в его-представлении как форма.

Мы можем придумать много наименований сверхзадачи. Каждое из них будет отражать какую-то сторону пьесы, и вместе с тем они не будут достаточно полными, вбирающими в себя всю суть сложной и глубокой мысли Гоголя. Сверхзадачу можно придумать эффект­ную, но как она подействует на актеров? «Заразит» ли она их, подтолкнет ли к действию?

Кедров не навязывал своего мнения, не подталкивал исполните­лей к заранее готовой формулировке. Он только задавал вопросы, критиковал ответы на них. Его интересовала точка зрения любого-актера, играл ли он главную роль или маленькую. Кедров мягко,. постепенно умел вовлечь в обсуждение темы почти всех участни­ков спектакля. Иногда, чтобы разбудить активность какого-либо-молчаливо наблюдающего актера, он обращался к нему с вопросом:

«А вы... согласны с тем, что высказал X?» И тому, к кому он обра­тился, невольно приходилось высказываться.

— Театр, актеры растут не на лекциях, а на практической работе,— говорил Михаил Николаевич.— То, нем мы сейчас зани­маемся, это и есть наша практика. Я хочу, чтобы каждый проникся уважением к своему творчеству. Это уважение должно расти на

87

наших репетициях. Каждый должен использовать право отстаивать свою точку зрения на пьесу, на роль. Я приглашаю всех задавать вопросы, если что-то покажется непонятным. И прошу не стеснять­ся. Пусть их будет побольше. Некоторые товарищи считают себя не вправе задавать «глупые», «наивные» вопросы, стесняются, молчат. А в искусстве нет вопросов умных или глупых. Как показал опыт, именно так называемая «группа наивных вопросов» является очень -мощным путем проникновения в самую глубину и суть творчества.

Мы знаем, чт.о сверхзадача с пьесой неразрывна. Но пока не можем еще сказать, что проникли в тайники пьесы, глубоко иссле­довали ее. Поэтому для начала работы мы воспользуемся той формулировкой, о которой говорилось выше. Это как бы начальная, отправная точка, определяющая только направление, по которому мы будем двигаться.

Может быть, к концу работы или тогда, когда наш спектакль пройдет на публике, мы найдем более интересную, яркую обоб­щающую формулировку нашей сверхзадачи.

«В каждой хорошей пьесе ее сверхзадача и сквозное действие вытекают из самой природы произведения»,— говорил Станислав­ский. Значит, нам надлежит рассмотреть природу произведения:

из каких же событий состоит пьеса?— продолжал Кедров.

Сначала мы можем установить одно чрезвычайно важное для нас обстоятельство: Хлестаков нигде, никогда не выдавал себя за ревизора. В возникновении слуха о том, что он и есть «инкогнито из Петербурга», он сам ни в малейшей степени не повинен.

Как же получилось, что весь город принял Хлестакова за важ­ного чиновника? Вот на этот вопрос нам и надлежит ответить в пер­вую очередь.

Мы пришли к мысли, что «Ревизор»— это пьеса о людях, зани­мающих ответственные посты, но забывших о своем долге перед народом. О тех, кто решил, что им все позволено, кто требует для себя необыкновенных привилегий. .0 власти бесконтрольной, ко­торая, прикрываясь высокими словами, используя свое положение, творит беззаконие. Пока так мы определили идейный смысл пьесы и нашу «рабочую» сверхзадачу.

Мы должны понять, что заложено Гоголем в пьесе. Как он видел жизнь? Что хотел сказать? То, что дано автором,— это творческий материал для того, чтобы самим утвердить логику со­бытий, которая исходит от Гоголя. Нам надо найти слияние того, что дает Гоголь, и нашего ощущения и понимания современного идейного содержания, заключенного в пьесе.

Велик соблазн найти в классике то, что никто никогда не находил. Сделать, так сказать, открытие. Погоня за оригинальностью частень­ко заканчивается абсурдом. Осовременивание классики так, как ее понимают некоторые постановщики, приводит к гибели произве­дения. Был случай, когда во время Великой Отечественной войны в одном из городов Сибири режиссер, ставя «Ревизора», сделал

88

лекаря-немца Гибнера фашистским шпионом. Гибнер следил за все­ми, потихоньку что-то записывал в свой блокнот. Он притворялся,, что не знает русского языка, демонстрировал свои «и-и... э-э...» и молчал. И как будто бы даже людей травил. Пьеса получила не­ожиданный поворот. Оказывается, и до такого можно додуматься^

— Попробуем понять логику развития событий первого дейст­вия,— предложил Кедров.— Для этого я попрошу читать не торо­пясь. И даю право каждому остановить чтение, если покажется, что в прочитанном заключено какое-либо событие. Вы не возражаете?— обратился он к актерам.

Исполнители не возражали. Едва была прочитана первая фраза городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор», как часть исполни­телей просила отметить первое событие. Кое-кто возражал, нахо­дя, что событие еще не произошло. Фраза о ревизоре является вступлением к событию, которое только должно произойти. Оно. может считаться состоявшимся тогда, когда в известие поверят как в факт.

Между исполнителями возникла жаркая дискуссия, каждый отстаивал свою точку зрения. Обратились к Кедрову:

— Михаил Николаевич, что же вы молчите? Вы-то как считаете:

это сообщение — событие или нет?

Кедров, внимательно, с еле заметной улыбкой наблюдавший за спором и что-то помечавший на листке бумаги, отложил в сторону свои записи.

— Я не останавливал вас сейчас и, наверное, впредь не буду прерывать такого рода высказываний, так как нахожу, что они чрезвычайно важны и полезны,— сказал он.— Если бы я видел свою задачу только в том, чтобы поскорее выпустить спектакль, то и тогда не пользовался бы своим правом режиссера диктовать ак­терам понимание пьесы. Режиссерский диктат не лучшая форма для коллективного творчества.

— Но в таком случае как же добиться единства, ансамбля, о ко­тором ты так печешься?— возразил Грибов.

— На это ответит практика. Ведь жизнеспособность теории про­веряется практикой. В нашем деле это положение безусловно. В спорах, как известно, рождается истина. Я нахожу, что вами было высказано,— обратился он к исполнителям,— много дельного. Ко­нечно, не обошлось и без путаницы. Я отвечу на ваши вопросы следующим.

Шли первые годы после Октябрьской революции. Вы знаете, Художественный театр находился в сложном, если не сказать трагическом положении. Старый репертуар, за который его преда­вала анафеме «левая» критика, изживал себя. «Революционный гро­теск», царивший на сценах, утверждался как основная форма поста­новки спектаклей, что никак не могло быть принято театром. Неуда­ча с «Каином» Байрона... Все, казалось, вело театр к катастрофе. «Левые» требовали закрытия МХТ как рассадника буржуазной культуры. И эти требования были настолько серьезны, что, казалось,

89

дни Художественного театра сочтены. И вот в это время Немирович-Данченко возобновлял одну классическую пьесу. Верный принципам искусства Художественного театра, он не допускал ничего прибли­зительного и требовал большого эмоционального наполнения. Одна­ко, несмотря на все усилия, сцена, которую он репетировал, не получалась. Нервничали актеры, нервничал и режиссер. Владимир Иванович объявил, что на время прекращает репетиции. Перерыв даст возможность актерам несколько отдохнуть, успокоиться. Воз­можно, что появятся интересные мысли, какой-то свежий взгляд на роли, на задачи. Захочется попробовать новые приспособления. Так думали и актеры. Но не прошло и двух дней, как в расписании репетиций вновь возникла эта сцена.

По установленному в Художественном театре распорядку, все занятые актеры собрались в репетиционном помещении за .5 минут до начала. Ждали Владимира Ивановича, но его не было. Прошло более получаса. В театре не на шутку встревожились. Аккуратность Немировича была такова, что, как говаривали некоторые актеры, «по нему можно было часы проверять». Из дирекции позвонили Владимиру Ивановичу домой. Там ответили, что он с утра был вызван в Наркомпрос по делам театра и никаких распоряжений по отмене репетиций не дал. Оставалось одно — ждать. Вскоре Немирович-Данченко приехал в театр и передал через секретаря, что репетиция состоится. Он вошел сдержанный, сосредоточенный, безукоризнен­но одетый, однако, как отметили актеры, «какой-то не такой, как обычно». Подошел к режиссерскому столику, но не сел, а продол­жал стоять. Потом провел по лицу платком и, обведя взглядом стоявших актеров, произнес: «Я хочу сказать вам... сообщить, что /Художественный театр закрывают»— и сел, опустив голову на спле­тенные пальцы рук. Стало так тихо, словно люди перестали дышать. Лотом раздался не то вздох, не то стон, кто-то из женщин зарыдал, кто-то бросился к двери... Владимир Иванович встал.

— Прошу всех остаться на местах. Вот сцена и получилась! Вы поняли, что значит страшное известие. Вот подлинная челове­ческая реакция.

Владимир Иванович принес извинения за свой эксперимент. И в теплых словах выразил признательность всем «истинным худо-жественникам», воспринявшим известие о закрытии театра как личную драму. «Другого и не ожидал, признаться»,— произнес он растроганно.

— Я привел этот пример,— продолжал Кедров,— для того чтобы вы попытались разобраться: может ли быть одна фраза воспринята как событие. Фраза: «Германия напала на Советский Союз. Война!»— разве не стала она событием для всех, кто услышал ее (может быть, не совсем так сказанную) в день 22 июня 1941 го­да. Конечно, не сама фраза, не слова, а то, что под этими словами содержится. Если кто-то произносит слово «война», то каждый в меру своего понимания представляет, что речь идет о трагедии.

Возвращаясь к нашей пьесе, я предлагаю вам подумать, как по-дедут себя чиновники после слов городничего. Останется их пове-

90

дение прежним, таким, каким оно было до известия о ревизоре,. или изменится? И у всех ли?

— Конечно, изменится. У всех изменится,— заговорили испол­нители.

— А если так, если вы все и каждый из вас в отдельности поймет, что содержится в слове «ревизор», то разве не будет для вас это» известие событием?

— Да, несомненно. Конечно, это событие!— согласились ак­теры.

— Ну и как же вы отнеслись к этому событию?— спросил Кед­ров.

— Я испугался. Не может быть такого...— сказал исполнитель роли Хлопова Б. Я. Петкер.

— Не поверю я сразу городничему. Что-то он, по-моему, зате­вает, жулик,— проговорил А. Н. Грибов.

— Невероятно! Какой ревизор? Чушь!— загремел Золотухин..

— А я не понял, почему вдруг все так всполошились. Мне надо понять, что случилось. Ведь я «по-русски ничего не знаю»,—"вста­вил исполнитель роли лекаря-немца Гибнера Ларионов.

— Как же понять вас? Вы, чиновники, поверили тому, что сооб­щил городничий?

— Нет, не поверили,— ответили «чиновники».

— Вот вам конфликт в событии. Это не конфликт всей пьесы, а конфликт в событии. Если мы определили событие, то важно най­ти то общее, что связывает воедино вас всех. Это общее в событии есть конфликт — момент активной борьбы всех участников дан­ного события.

«Метод физических действий», введенный Станиславским, объ­единяет всех участников в едином действенном моменте, который, может быть условно, мы называем событием. Событие есть звено в цепи сквозного действия. Оно едино и для актеров и для режиссе­ров. Сквозное действие состоит из событий — другого в нем ничего нет. Найти состояние конфликта между действующими лицами, занятыми в событии, совершенно обязательно. Спрашивайте себя:

кто против кого борется? В чем состоит смысл борьбы? Это те вопросы, которые будут заставлять вас искать именно действенную сторону в пьесе. Вникайте в смысл борьбы, в развитие конфликта, в силу столкновений: с чего началось? чем кончилось? как вы восприняли известие о ревизоре? Один ответил, что испугался;

другой — что городничий жулик и что-то затевает; третий поразил­ся; а четвертый ничего не понял. Я согласен, что какие-то моменты, о которых вы говорите, существуют, но не они являются главными, определяющими линию борьбы.

Вот сейчас Алексей Николаевич Грибов сказал, что он не дове­ряет Владимиру Вячеславовичу Белокурову, предполагая, что тот затевает какую-то аферу. Ну и что ж? А какое действие заключает­ся в том, что Белокуров затевает аферу? Вот Петкер испугался. Испуг — чувство. А что делает Борис Яковлевич, когда он пу­гается? Не как говорит, не как чувствует, а как он действует?

91

Мне абсолютно не нужны рассказы о том, что вы почувствовали, на что это чувство похоже, какие ощущения оно вызывает. Нам важно, что вы делаете. Лев Федорович Золотухин говорит, что сло­ва городничего вызвали у него возмущение.

— Городничий чушь порет, конечно!— подхватил артист.

— Значит?.. Какое ваше действие? И почему же чушь? Кедров в этот момент напоминал школьного учителя, который подсказывает ученикам правильный ход к решению задачи.

— Мы не можем поверить, что к нам действительно едет ре­визор,— сказал кто-то из «чиновников».

— Вы не поверили, то есть не приняли сообщения о приезде ревизора так, как этого хотелось бы городничему.

— Да, пожалуй,— ответил Белокуров.

— Что вам надо от ваших подчиненных, Владимир Вячеславо­вич?

— Мне надо заставить их поверить, что это правда.

— Зачем?

—· Если ревизор увидит всю картину безобразий, которые тво­рятся в городе, то всем достанется, а больше всех — мне.

— Верная мысль. Что же вы будете делать?

— Надо суметь привести самые веские доказательства, что ревизор послан в наш уезд. Необходимо срочно начать наводить лоск, спрятать концы в воду, чтобы ни к чему нельзя было при­драться.

— Иначе говоря, надо готовиться к приезду ревизора. Так?— спросил Кедров.— И каждый чиновник должен сделать это по своему ведомству.

— Да, а они этого не понимают.— И Белокуров рукой показал в сторону группы чиновников.

— Чем же вы постараетесь воздействовать на своих подчинен­ных?

— Как можно лучше объяснить им положение, в которое мы попали,— не очень уверенно проговорил Белокуров.

— Объяснить?— Кедров произнес это слово с какой-то полу­вопросительной, полуиронической интонацией. Белокуров тотчас -же отреагировал:

— А разве не так, Михаил Николаевич?

— Может быть. Но актер часто говорит одно, а подразумевает совсем другое. Если мои слова непонятны, я постараюсь разъяснить их. Вот вы, Владимир Вячеславович, сказали: «Как можно лучше объяснить положение...» Что значит объяснить? Растолковать? Вдолбить? Напугать? Нарисовать перспективу краха всей жизни? Подготовить к серьезнейшим испытаниям? Заставить чиновников действовать? Предельно мобилизовать их? Какую же вы должны произвести с ними операцию, чтобы они поверили вам?

Станиславский говорил: давайте найдем определение действия, чтобы записать как часть партитуры роли. Константину Сергеевичу это было нужно не только для записи. Он понимал, что найти точное, адекватное действию слово актеру трудно. Он не литератор. Но

92

Станиславский рассчитывал на то, что, может быть, никогда не найдя точного определения, актер в поисках его все глубже и тщательнее будет проникать в действенную суть каждой сцены. При первом разборе исполнитель хватается за любое слово, которое приблизительно кажется подходящим для определения действия в данной сцене. Вам понятно, о чем я говорю?

— Понятно, Михаил Николаевич. Я постараюсь разобрать для себя эту сцену.

— Постарайтесь, и не только для себя, но и для партнеров. Смысл сценического действия в столкновении, в борьбе персонажей, в том, что один хочет побороть другого или, как я говорю, пере­делать его на свой лад, подчинить его своей воле. Вот с этих позиций следует искать определений действий в событиях.

— Михаил Николаевич, но разве слушать, смотреть, объяс­нять — не действие?— воскликнул Белокуров.

— Конечно, действие. Живой человек слышит, смотрит, понима­ет, но разве эти действия выражают борьбу? Это свойства нашего организма. Возьмем сиюминутный разговор. Разве ваша цель за­ключается в том, чтобы выслушать меня? Нет. По тому, как вы возражаете, я бы определил ваше действие как желание заставить меня признать вашу правоту и ошибочность моей позиции. А это уже действенная, активная линия. Вы «переделываете» меня. То есть я мыслил по-одному, вы хотите заставить меня мыслить по-другому. Конечно, при этом человек видит, слышит, воспринимает, думает, чувствует — без этого он не мог бы существовать в окружающем его мире.

Это должно присутствовать всегда. Правда, иногда актер на сцене не видит и не слышит по-настоящему, а выпаливает слова роли, раскрашивая их заготовленными штампованными интонация­ми. Но даже и тогда он все же слышит концы реплик партнера и понимает, когда надо начать свой текст, чтобы не помешать другим исполнителям.

Последнее замечание Кедрова вызвало дружную веселую реак­цию всех присутствующих.

— А что же чиновники? Что делают они?— обратился Кедров к исполнителям их ролей.

— В конце концов мы поверили, что ревизор может появиться в нашем городе. Городничий убедил нас.

— Когда же этот момент наступил?

— После письма, которое он прочитал нам.

— Хорошо. Что же произошло потом? Давайте будем отмечать конец одного события и начало другого.

— Потом стали вырабатывать план встречи ревизора.

— Я,— сказал Белокуров,— даю распоряжения, что, по-моему, надо сделать в первую очередь, чтобы обезопасить себя.

— А мое появление как расценивать?— задал вопрос Леонидов, исполнитель роли почтмейстера.— Я только вошел. При начале беседы меня не было.

— А как вы сами-то думаете?

93

У Кедрова это был обычный ответ на подобного рода вопросы. Он никогда не начинал объяснять актеру его действия, поведение и тем более какие-либо ощущения или самочувствие. Он даже никогда не делал так называемых режиссерских установок для общих сцен. Его работа начиналась всегда одними и теми же сло­вами: «Как вы думаете, что тут происходит?»— спрашивал он у исполнителей, будь перед ним «главные сюжеты» или актеры, ис­полняющие народные сцены. С ним трудно было работать людям с ленивой фантазией, неразвитой инициативой.

И актерам волей-неволей приходилось начинать мыслить самим, решать какие-то задачи, ошибаясь, уходя в сторону, попадая на неверный путь. И когда исполнитель начинал пусть ошибочно, но ис­кать, разбираться, стремиться чего-то достичь, Кедров никогда не торопил его, но, терпеливо, доброжелательно критикуя ошибки, под­водил к цели. Если же актер упорствовал, что бывало крайне редко, или капризничал: «Я не понимаю сцену, а режиссер мне отказывает­ся помочь», Кедров на какое-то время переставал обращать на него внимание, а усиленно работал с его партнерами. Так проходили две, три, иногда четыре репетиции. Исполнитель начинал нервничать. Поведение Кедрова сбивало упрямца с толку еще и потому, что Ми­хаил Николаевич не сердился, а вел себя во всех отношениях так же, как всегда. Он мог шутить с этим актером, расспрашивать его о здо­ровье, но упорно молчал, когда речь заходила о роли. Обычно актер быстро сдавался. Он начинал с удвоенной энергией приносить на репетиции наработанное дома. А Кедров как ни в чем не бывало дружелюбно критиковал его работу, задавал наводящие вопросы, и между ними устанавливалась нормальная рабочая атмосфера.

— Ваше появление в этой компании внесло что-нибудь но-исе?— продолжал он расспрашивать Леонидова.— То есть то из­вестие, которое обсуждается всеми, с вашим появлением от­пало? Или, может быть, вы принесли какие-то новые сообщения?

— Нет, я ведь ничего не знаю. У меня текст: «Объясните, господа, что, какой чиновник едет?» Выходит, что я не верю в этот приезд и хочу убедиться, так ли это или только пустой слух?

— Значит, по существу, вы попадаете в ту же линию поведения, которая существует уже у чиновников. С вами или после вас могло 'явиться еще человек двадцать, и все они только количествен­но увеличили бы чиновничью группу, но не изменили бы события.

— Мы вырабатываем план действий, который должен обезо­пасить нас на случай приезда ревизора. Я бы так определил наше действие,— сказал Белокуров.

— А нельзя ли найти определение более конкретное, более действенное?— спросил Кедров.— Я не против вашего определения, Владимир Вячеславович, но «вырабатываем план на случай...». А в письме Чмыхова сказано, что ревизор, может быть, уже приехал и живет в городе инкогнито. Как же действовать вам, если он уже в городе? Вот почему я хочу еще более конкретизировать и уточнить наименование действия. У вас должно быть неистребимое желание все более и более уточнять логику вашего поведения.

94

ГЛАВА ШЕСТАЯ

-©·^^®-

Кедров никогда не удовлетворялся первым предложенным вариан­том чего-либо. Это касалось всего: гримов, костюмов, бутафории, де-ко аций...

Приносит, например, художник первые эскизы. На просмотр в репетиционном помещении собирается небольшое, но представи­тельное общество. Здесь режиссура, заведующий постановочной частью, машинист сцены, макетчики, исполнители ролей. Начинает­ся обсуждение. Много вопросов к художнику, особенно со сто­роны представителей поделочных цехов. Кедров тоже задает вопро­сы. По фактуре, свету, расположению мебели. Не тяжелы ли будут стулья? Откуда освещаются глубокие дверные проемы? Какой будет цвет и фактура стен? Выясняет возможность быстрой смены кар­тин. Кажется, все детали разобраны. Кедров обращается к испол­нителям:

— А вы что скажете? Я прошу не стесняться — говорить. Ведь на сцене будете вы, а не мы.

Высказываются и актеры. Кедров внимательно слушает каждого. Все ждут решающего слова режиссера. Михаил Николаевич еще раз осматривает эскизы и, обращаясь к их автору, через некоторое время произносит:

— А вам самому это нравится?

\_ 7

— Это та жизненная обстановка, в которой происходят события пьесы?

— Михаил Николаевич, мы же с вами предварительно все об­судили. Я показывал даже карандашные наброски. Мне кажется, здесь учтены все ваши пожелания.

— Ну вот, «мои пожелания...». А ваши — тоже учтены?

— Если исходить из этого принципа решения,— тоже.

— А вас, значит, иной принцип интересует больше?

— Я когда-то предлагал решить спектакль в одной декорацион­ной установке...

— Это вам было бы интереснее?

— Но вы убедили меня в другом.

— А зачем вы меня слушаетесь? Конечно, договориться нам надо, мы делаем одно дело. Но вы художник, мастер, у вас свой взгляд, свое видение, вы должны убедить меня не словами, а сво­им искусством. Вы тогда интересно говорили о своих планах, я помню. А что, если попытаться поискать еще что-то, более значи­тельное... Я ведь знаю вас, вы это сумеете сделать. И художник делает еще один вариант, другой... Кедрова удовлетворяют декорации третьего акта, но не удовле­творяют — первого. То неудобно расположена дверь, то цвет стен ярок или, наоборот, мрачен. То помещение загромождено мебелью, то оно безлико, так как нет характеризующих деталей в обстанов-

95

ке. И с художником идет такая же кропотливая, нелегкая для обо­их работа, как и с актерами, в поисках точных характеристик.

А. М. Гольцов, в прошлом заведующий гримерным цехом МХАТ, много лет гримировавший Кедрова, вспоминает его «въедливость»:

«Кажется, все сделаешь так, как условились, как он хотел, будь это наклейки, борода, усы, парик. И к лицу идут, и цвет волос живой. Обязательно спросит: «А вам самому нравится?» Я уж привык к этим вопросам, отвечаю: «Нравится!»—«А почему нравится?» И нач­нет разбирать: если дело касается парика, то обязательно осмотрит форму черепа, где граница, откуда начинаются волосы, где обычно они реже растут, где — гуще. Где они должны быть светлее, где — темнее. Бороду, например, начнет критиковать: «Это, дорогой Алек­сей Моккеевич, скорее, купеческая бородка, а он, образ то есть, интеллигент, и общипанный интеллигент...» И начнет, начнет... Переделаешь, а он: «Теперь на дьячка,— говорит,— похож...» Он в, Школе живописи и ваяния учился, поэтому строение лица и головы знал отлично. И когда критикует, с ним не поспоришь, и не потому, что он главный режиссер, народный артист СССР, а потому, что понимаешь — действительно прав. Он многому меня научил, да и других тоже. Сколько бились с одной бородкой Добронравова для роли Войницкого в «Дяде Ване» и вообще с его гримом. Борис Георгиевич все играл героев из простых, а тут вдруг чеховский поме­щик, тонкий интеллигент... И знаете, получилось ведь. Но что го­ворить — все видели этот спектакль. Это была такая победа и Доб­ронравова и Кедрова, о которой может мечтать только самый боль­шой артист».

«Въедливость» Кедрова никогда не была просто капризом извест­ного режиссера. Как истинный художник, он не мог пропустить ни одной детали, казавшейся на первый взгляд незначительной, если она не отвечала всему строю задуманного им художественного произведения. Покрой и цвет костюма, рубашка, галстук, обувь — все выверено с актером, с создаваемым им характером и с тем, как этот образ вписывается в ансамбль. «В искусстве нет мело­чей, если это настоящее искусство»,— любил повторять он.

Я работал с Кедровым в качестве ассистента над спектаклем «Дачники» М. Горького. Работа подходила к концу. Начались про­гонные репетиции в костюмах и гримах. Перед началом одной из них помощник режиссера передал, что А. Тарасова просит меня под­няться к ней в гримерную. Когда я вошел, она стояла перед боль­шим зеркалом в ярко-красном платье, в котором играла в третьем акте. Волосы ее, заплетенные в тугую косу, золотым венцом лежали вокруг головы. Алла Константиновна повернулась ко мне: «Я реши­ла изменить прическу. Та мне не нравится,— она указала на эскиз,— уж больно простая. А это чудо как хороша! Ведь Варвара — русская, до кончиков ногтей русская, и я тоже... А вам как, нравится?» Она медленно поворачивалась, демонстрируя свою прическу. «Нравится»,— ответил я и не слукавил. В этот момент она была дей­ствительно очень хороша. Возбужденная предстоящей репетицией, с блестящими глазами, она поистине представляла тип русской

96

В роли Спн Бпн-у. «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. 1927

В роли Ионы. «Унтпловск» Л. Леонова. 1928

-М. Н. Кедров с участниками Автографы участников селишара режиссерского семинара при ВТО р

красавицы, словно сошедшей с картины старого мастера. Я невольно залюбовался ею.

· — Только вот не знаю, как отнесется Миша...— сказала она, имея в виду Кедрова.

— Я скажу Михаилу Николаевичу,— с готовностью вызвался я.— К тому же ведь это проба.

— Положим, уже не проба. Но мне хочется так...— и она просительно посмотрела на меня.

Я передал Кедрову просьбу Тарасовой и рассказал ему о своем впечатлении.

— Вы разрешили ей поменять грим?— спросил он.

— Не грим, а только прическу.

— Мда?..— произнес он и как-то вдруг поскучнел. Потом заду­мался и, словно отрицая что-то, покачал головой.

— Ну что ж, увидим,— в его словах я уловил иронию.

Появление А. Тарасовой на сцене в начале первого акта было не столь впечатляющим, как я ожидал. Мне даже показалось, что она несколько потускнела, но я отнес это за счет вечернего освеще­ния в картине. Однако чем дальше, тем мне все больше казалось, что Тарасова уходит от горьковского образа. Ее пластика непости­жимо менялась на глазах: вдруг стали появляться размашистые, волевые жесты, она часто застывала в какой-то гордой, решитель­ной позе, чего раньше не было.

Мы с Кедровым сидели рядом за режиссерским столом. Синяя лампочка под низко опущенным темным колпаком освещала только небольшой участок стола и лист бумаги. Он, который исписывал це­лые страницы замечаний, когда действовали другие исполнители, не написал ни строчки по сценам Тарасовой.

Наступил третий акт. Я ожидал, что Кедров тоже подчинится обаянию Аллы Константиновны, которая произвела на меня такое впечатление. Но произошло обратное. Рядом с Андровской, Елан­ской, Степановой красота Тарасовой не померкла. Нет, она ос­тавалась такой же яркой и покоряющей, но в ней исчезло что-то, что делало ее тоньше, интеллигентнее других.

— Купчиха,— почти громко произнес Кедров и откинулся на спинку кресла.

Да, он был прав. В ней было что-то от купчих с картин Кустодие­ва. В ней была уверенность, жизнелюбие, умение крепко стоять на земле.

Горьковская Варвара, колеблющаяся, неуверенная, ищущая свое­го пути и правды, исчезла.

На следующий день все исполнители были вызваны для беседы. За несколько минут до начала Алла Константиновна подошла к режиссерскому столику и, взяв Кедрова за руку, возбужденно за­говорила:

— Михаил Николаевич, я знаю, все знаю... Не только себе роль испортила, но и другим помешала. Не ругай меня, я все сама поняла. Прическа?! Вот не думала!— с каким-то комическим недоумением воскликнула она.

5 Зак. 792 97

— А я не собирался тебе делать замечаний, Алла,— ответил Кедров и, порывшись в своих многочисленных записях, вытащил чистый лист бумаги, на котором в верхнем правом углу стояло одно слово —«Тарасова».

— Вот, смотри,— он протянул ей листок.

— Ничего? Совсем ничего. Ужасно!— выдохнула она.

— Я решил, что ты сама все поймешь.

Кедров очень любил, когда актер находил интересную внешнюю характерность. Но на первых этапах работы старался направить все внимание исполнителей на логику действий, а не на поиск ярких деталей грима и пластики, усматривая, что это может повредить правильному раскрытию образа. Актер начинает следить не за ло­гикой своих поступков, а пытается приспособить свое поведение к полюбившейся ему характерности.

Но вернемся к «Ревизору».

Итак, чиновники и городничий намечают план первоочередных действий, которые способны отчасти скрыть истинное положение дел в городе. Навести внешний лоск, чтобы не возбудить гнева столично­го ревизора. А там видно будет, какие еще дополнительные «ме­роприятия» понадобятся, чтобы все сошло благополучно.

— Скажите,— обратился Кедров к актерам,— всех ли объеди­няет подготовка к приезду ревизора?

— Всех. Она затрагивает каждого.— «Чиновники» были едино­душны.

— Если следовать тексту, то может получиться, что здесь нет конфликтной ситуации, так как все распоряжения делает городни­чий, а чиновникам приходится только выполнять их.

— Значит, существуют события, в которых могут отсутствовать конфликты? — заметил Белокуров.

— То есть вы хотите сказать, что в каком-то моменте в пье­се исчезает действие? Кто же с кем борется, если все стремятся к одной цели? Может быть, в какой-то не очень хорошей пьесе воз­никают такие моменты, но не у классиков. У Гоголя могут быть отдельные фразы, не всегда ясные для современного зрителя, как, например, в монологе Хлестакова во втором акте: «Жаль, что Иохим не дал напрокат кареты...» Понять, кто такой Иохим и почему он мог бы дать напрокат карету, сумел бы только петербуржец, современ­ник Гоголя. В первой половине XIX столетия имя известного, бо­гатейшего, модного каретника в сопоставлении с возможностями Хлестакова придавало особую остроту глупым мечтаниям мелкого чиновника. Сейчас, как говорится, это не прозвучит, и возможно, что мы уберем это и еще ряд подобных мест в тексте. Но линия борьбы в пьесе никогда не исчезает. Мы убедимся в этом, когда по­пытаемся воспроизвести событие так, как оно происходило. Нам важно найти сейчас то общее, что лежит в его основе. Удалось ли «отцам города» выработать план подготовки к встрече ревизора?

— Нет, не удалось,— ответили исполнители.

98

— Почему?

— В комнату ворвались Бобчинский и Добчинский с необычай­ным известием: ревизор приехал! Из дальнейших объяснений стало ясно, что он живет в городе уже две недели и, значит, имел возмож­ность всюду побывать. Все полетело к черту!

— Будет ли известие о том, что ревизор находится в городе инкогнито уже две недели, новым событием?

— Несомненно.

— И как же воспринять это событие?

— Как катастрофу! Вот когда паника по-настоящему охватила всех,— заговорили «чиновники».

— Как же вы будете это играть? Паника — состояние, а состоя­ние играть нельзя. Ведь и охваченные паникой люди совершают ка­кие-то поступки.

— Но, Михаил Николаевич, человек в панике часто делает со­всем не то, что нужно! Как говорят, хватается за соломинку...— произнес кто-то из «чиновников».

— Вы сказали — хватается за соломинку. Вот видите, народная мудрость подсказала нам дальнейший ход событий. Надо спасать­ся, чтобы не погибнуть, надо хвататься хотя бы за соломинку. Что вы делаете?

— Каждый предлагает свой вариант встречи с этим страшным существом, с «инкогнито» из Петербурга.

— Мы похожи на людей, потерпевших кораблекрушение в от­крытом море. Корабль тонет, вода подступает к горлу, один лиш­ний толчок — и... конец. Нужны героические усилия, что-то не­обыкновенное, какое-то чудо!— Это говорил Грибов, не обращаясь ни к кому, как бы размышляя вслух.

— Берусь сам поправить положение,— произнес Белокуров, словно отвечая Грибову.— Все беру на себя.

— Почему?— спросил его Кедров.

— Вижу, что ни на кого нельзя положиться. И себя и меня по­губят. «Вы, господа, приготовляйтесь по своей части, я отправлюсь сам или вот хоть с Петром Ивановичем, приватно, для прогулки, наведаться, не терпят ли проезжающие неприятностей. Иду прямо в пасть к зверю. Авось бог поможет! Дан же человеку на что-нибудь разум!»— неожиданно закончил Белокуров свою тираду словами другого гоголевского героя — Чичикова из «Мертвых душ».

Кедров обратил внимание актеров на особую тонкость авторского приема в разработке характера городничего.

— Почему вы, городничий, отправляете чиновников по делам, когда в доме появляются представители полиции? Сейчас на этот вопрос вам ответить будет трудно, поэтому я только прошу вас подумать, а подробно мы поговорим, когда подойдем к этой сцене.

— Хорошо, Михаил Николаевич, я постараюсь разобраться,— согласился Белокуров.

Сцена с квартальным и частным приставом заканчивает разви­тие события, которое условно было обозначено, по предложению Грибова, как «спасение утопающих».

5 \* 99

Дамы, жена и дочь городничего, представляют особую линию в архитектонике пьесы. Они тоже связаны с ревизором, но их устремления отличаются от задач чиновников и городничего. Для них главное —«покорить» приезжего из Петербурга, очаровать и, если возможно, влюбить его в себя. В первом акте их цель — уз­нать: «Кто он? Каков он?»

Итак, мы наметили в акте те события, без которых, по на­шему мнению, не может состояться пьеса, а значит, и спектакль.

С чего же он начинается? У автора в ремарке сказано: «Явление 1-е. Комната в доме городничего. Городничий, попечитель бого­угодных заведений, смотритель училищ, судья, лекарь». А что же видит зритель? Несколько человек находятся на сцене. Пока он не знает, кто они и для чего собрались. Только из хода событий можно будет узнать, кто есть кто, какие цели преследует каждый, ка­кой у кого характер.

Так с чего же мы начнем? С определения характеров этих людей или попробуем воспроизвести событие, которым открывается пьеса?

— Начнем с первого события — с известия, что едет ревизор,— предложили исполнители.

— Согласен,— ответил Кедров.— В таком случае я прошу вас пройти весь акт до появления женщин. Ведь наша задача не только понять, как и почему произошло то или иное событие, но и су­меть воспроизвести его, пока хотя бы схематично, на сцене в действии. Только я убедительно прошу вас сейчас не пользоваться гоголевским текстом, так как вы еще не овладели действием,— ска­зал Кедров.— Что надо, чтобы обставить комнату городничего? Стол, стулья, диван. Все это есть. Если нужно еще что-нибудь — бутафоры принесут, подумайте.

— Больше ничего не нужно,— ответили актеры.

— В таком случае прошу начинать.

— Значит, этюд!— сказал кто-то из исполнителей.

— Можете называть это этюдом. Я бы назвал нашу работу проверкой линии действия.

Актеры посовещались, потом расселись вокруг овального стола. Белокуров — городничий сел в центре.

— Я пригласил вас, господа,— начал он, приподнимаясь с кресла,— чтобы сообщить вам пренеприятное известие. К нам едет ревизор.

На это «чиновники» ответили различными испуганными воскли­цаниями. Белокуров пересказал своими словами содержание письма Чмыхова. «Чиновники» «испугались» еще больше.

Появление Добчинскогои Бобчинского — Топоркова и Комисса­рова внесло настоящий сумбур, и актеры остановились. Сцена явно не клеилась.

— Знаете, Михаил Николаевич, не получается.

— А почему?

Актеры были смущены. Кедров оставался спокойным и серь­езным.

100

— Причина та, что вы постарались охватить все событие сразу, перескакивая через те ступени, без которых оно не может быть осу­ществлено,— сказал он.

— Извините меня, Михаил Николаевич,— начал Белокуров,— вы просили не говорить гоголевским текстом, а я... Сам не понимаю, как это у меня вырвалось... Вдруг пошел по тексту!

— А текст, как и штамп у актера,— улыбнулся Кедров,— якорь спасения. Когда актер не знает точного действия, ему надо за что-то зацепиться. Легче всего — за текст, он хоть пока для него чужой и пустой, но, произнося его, актер чувствует, что он как бы действует... Так все-таки почему же не получилось? Я очень хочу, чтобы все вы научились анализировать свои ошибки, определять причины ваших неудач. Что помешало вам выполнить задание? Когда вы подменили одно действие другим? Или, пытаясь заменить действие самочувствием, перешли на привычный штамп игры «вообще»?

— Грешны, Михаил Николаевич. Все было — и штамп и прочее...— заговорили актеры.

Исполнители после краткого совещания попросили у Кедрова разрешения повторить сцену.

Все расселись за столом. Белокуров, приподнимаясь, начал го­ворить. Только теперь он передавал своими словами смысл го­голевского текста. «Чиновники» на сей раз меньше «испугались», но значительно больше «изумились».

Белокуров попытался перейти сразу к письму Чмыхова, но Кед­ров остановил его вопросом:

— Вы довольны вашим сообщением о ревизоре?

— Я точно передал эту страшную новость.

— И что же получили в ответ?

— Я вижу, что чиновники изумлены, поражены.

— А что вам от них нужно? Вы удовлетворены?

— Да, конечно. По-другому быть не могло. Они поняли.

— Тогда зачем читать письмо Чмыхова?

— Чтобы убедить их, что все, что я сказал,— правда.

— Но они уже убеждены. Вы говорите: они поняли. Зачем же те­рять время?

— Невероятное событие. Сразу трудно поверить,— поддержал его судья — Золотухин.

— Бывают несчастья, но чтобы такое...— в раздумье произнес Хлопов—Петкер,— а в общем-то, страшно.

— Значит, они мне не поверили. И мне тем более надо убедить их, что приезд ревизора — это правда. Разрешите попробовать.— И Белокуров занял свое место во главе стола.

Но Кедров не дал сигнала к началу действия.

— Скажите, пожалуйста,— обратился он к исполнителям,— вот вы все время рассаживаетесь по трем сторонам овального стола. Это что же, торжественный президиум? Мизансцена для фотогра­фии на доску Почета? Так и просится надпись: заседание месткома энской пожарной части.

101

Кедровское замечание было принято смехом.

— Ну а как же, Михаил Николаевич? Все же это «заседание», деловое заседание. Ведь так?— спросил Белокуров.

— Возможно. Но как вы к нему подошли?

— Я пригласил чиновников собраться у меня в доме,— ответил Белокуров,— в гоголевском тексте сказано: «Я пригласил вас, гос­пода, с тем...»— и так далее.

— Значит, чиновников пригласили. Когда вы получили пригла­шение?— обратился Кедров к «чиновникам».

— Утром. Час назад... полчаса,— не очень уверенно отвечали они. Кто-то сказал:

— Днем. В первой половине дня.

— А сейчас какое время суток? Актеры задумались.

— Сейчас — утро! Начало дня.

— Будем опираться на пьесу. Гоголь — реалист. В его произ­ведениях важно, когда происходит действие. Правы те, кто отве­чает, что пьеса начинается утром. Вспомним: городничий пишет жене в записке из трактира: «К обеду прибавлять не трудись...» Хлестакова везут к Землянике в богоугодное заведение на завтрак. Появляясь в доме городничего, Хлестаков благодарит Землянику за угощение: «Завтрак был очень хорош... Что у вас, каждый день бывает такой?» Мы даже можем установить примерно, в котором часу происходит ваше совещание. В провинции в те времена обедали часов в двенадцать дня. Встреча Хлестакова и городничего в тракти­ре, поездка по городу на дрожках с посещением казенных учрежде­ний, наконец, обильный завтрак, который занял немало времени,— все говорит за то, что вы собрались довольно рано утром. Кого вы послали к чиновникам с приглашением явиться?— спросил Кед­ров Белокурова.

— Я разослал квартальных с приказом, чтобы чиновники не­замедлительно явились ко мне.

— А как они отнеслись к этому?

— Мы обязаны повиноваться. Приказ начальства есть приказ.

— А каким делом был занят каждый из вас в это утро? \_ ??

— Ведь вы люди деловые, серьезные. Разве так уж непонятен мой вопрос? Прошу каждого подумать: какое у него было в это утро важное дело?

— Почему непременно важное дело?— спросил Золотухин.

— Почему я говорю, что они заняты важными для них делами? Может быть, с нашей точки зрения, их дела и не покажутся важны­ми, но мы должны построить биографии персонажей, исходя из ав­торского понимания предлагаемых обстоятельств. Вероятно, вы помните, что они проигрывают в карты весьма значительные суммы. Так, Хлопов в третьем акте бросает реплику в адрес городничего:

«А у меня, подлец, выпонтировал вчера сто рублей». Проиграть сто рублей за вечер, причем, очевидно, это не из ряда вон выходящее событие, а довольно заурядное явление,— для этого нужны немалые

102

доходы. Может быть, они были заняты делами службы, а может быть, и теми, о которых вслух не принято говорить. Ведь пишет же Чмыхов в письме городничему: «Так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки, потому что ты человек умный и не лю­бишь пропускать того, что плывет тебе в руки...» Чиновники, как и городничий, тоже люди «умные» и не пропустят того, что плывет к ним в руки... Подумайте, если бы не «грешки», в которых они завязли, разве стали бы они бояться ревизора? Не кажется ли вам, что их оторвали от дел, сулящих им немалые доходы, что при­каз собраться в доме городничего — досадная помеха их планам. Нам нужно обострять обстоятельства.

Кедров последовательно и неторопливо задавал простые и, как казалось на первый взгляд, не относящиеся к делу вопросы; терпе­ливо выслушивал ответы. Он ничего не говорил об образах, а, исхо­дя из должности того или иного персонажа, просил последователь­но рассказать, от какого дела его оторвали.

Впоследствии каждый из «чиновников» нашел себе дело. Земля­ника — Грибов должен был в то утро заключить сделку с двумя купцами на поставку продовольствия в богоугодные заведения, что сулило немалые барыши Артемию Филипповичу.

Хлопов — Петкер должен был в это утро встретиться с при­бывшим в город помещиком, который привез двух великовозраст­ных сынков обучаться наукам в городской школе. Жить и столовать­ся они должны у Хлопова, который содержал в своем доме обшир­ный пансион, приносивший ему изрядные доходы.

Судью — Золотухина ожидали друзья собачники, обещавшие до­ставить ему невозможных достоинств кобеля. Судье уже мерещи­лась необыкновенно выгодная сделка — сплавить свою немного под­порченную суку городничему за приличную сумму, а самому на вы­рученные деньги приобрести чудо-кобеля. И вот теперь это дело оказалось под угрозой. В случае его неявки или опоздания собаку могли перехватить другие.

Как будто бы то, чего Кедров добивался, не вносило ничего нового в событие «известие о приезде ревизора». На самом же деле это заставляло фантазию актеров создавать жизнь, которая проте­кала в определенном ритме. Кедрову было важно, чтобы городни­чий начинал свое сообщение не перед актерами, появившимися из-за кулис и заранее готовыми изобразить страх, удивление, а людьми, загруженными хлопотами.

Сбор у городничего нарушил их планы и может нанести ущерб их благополучию.

— Мы установили: вас известили квартальные о том, что го­родничий распорядился тотчас же явиться к нему, не поставив вас в известность, зачем, по какому делу. Так?— спросил Кедров.

«Чиновники» подтвердили.

— Вот и войдите сейчас в эту комнату так, как вы входили бы в нее, будучи этими приглашенными.

103

«Чиновники» вышли из репетиционного помещения. Затем все вместе вошли.

— Вы что же, предварительно собрались на улице?— насмешли­во спросил Кедров.

Некоторое замешательство указывало, что никто не задал себе подобного вопроса.

— Нет, но мы собрались в передней... Или на крыльце...

— Чиновники — люди почтенные, это не мещане или мелкие купцы, чтобы их заставляли ждать в сенях,— возразил Кедров.

— Понятно. Разрешите еще раз попробовать,— попросили «чиновники».

Теперь они входили в комнату по одному. Кто-то сел на диван­чик, кто-то остался стоять у окна. Попытались обменяться сло­вами на тему: зачем городничий созвал их? Дальше действие не пошло, актеры явно не знали, что делать.

— А кто встретил вас в доме?— задал вопрос Кедров.— Кто направил вас в эту комнату?

И этот вопрос для «чиновников» оказался неожиданным. После паузы довольно неуверенно были высказаны предположе­ния, что чиновников мог встретить сам городничий.

— Тогда почему же каждый из вас не спросил его: зачем, Антон Антонович, мы столь срочно понадобились вам? Неужели он не ответил бы на ваш вопрос?

— Конечно, не он! Нас встречала жена его, Анна Андреевна... может быть, ключница, Авдотья... Какой-нибудь слуга,— вразнобой заговорили «чиновники».

— Что значит — какой-нибудь слуга? Вижу, что никто из вас не подумал над тем, как он очутился в этой комнате. Кто-то сказал, что вас встречала Анна Андреевна, жена городничего. Но разве такая «тонкая» дама, первая дама в городе, могла бы выйти к вам «неглиже». Авдотья, ак известно со слов Бобчинского, ушла со двора к Почечуеву за бочонком для французской водки. И разве, Встречая вас, она не разболтала бы о новости, как это она сделала, встретив на улице Добчинского. Кто-то сказал — слуга. Какой слуга? Упоминается Анной Андреевной кучер Сидор, который должен был бежать к купцу Абдулину за вином, но его едва ли заставят встречать гостей. Сей лошадиный мастер непригоден к роли мажордома. О других же слугах ничего не известно,— сказал Кедров.

После тщательного поиска лица, которое по своему служебному положению в доме могло принимать чиновников и в то же время ничего не знать о сути дела, ради которого они собираются, было установлено, что таким лицом мог быть Мишка, мальчишка-слуга, тот самый, что встречает Осипа, когда он является в дом с вещами Хлестакова.

Когда выяснилось, каким образом чиновники собрались в доме городничего, наступил момент, когда действие остановилось.

— Чем заняты чиновники теперь?— спросил Кедров у испол­нителей.

Ю4

— Мы ждем городничего, а он не идет,— отвечали «чиновники».

— И что же вы делаете? Разве ждать — это равносильно «ничего не делать»^ Определите, что вам сейчас хочется, что вам надо?

— Увидеть городничего. Спросить, зачем мы вызваны.

— Но его нет. А можно ли попытаться узнать и без него?

— Как?

— Подумайте.

— Можно,— сказал кто-то из «чиновников». Кажется, это был Б. Я. Петкер.

— Как? Объясните.

— Мы можем по движению в доме, которое слышится нам из других комнат, узнать, не случилось ли чего с семьей городничего.

— Попробуйте выполнить это упражнение. Но отнеситесь к нему со всей серьезностью. Я попрошу вас запомнить все шумы, доносящиеся из других помещений театра, и потом объяснить, что они означают. А вас, Владимир Вячеславович, прошу подойти ко мне.— Белокуров и Кедров о чем-то пошептались, и Белокуров вышел из репетиционного помещения. Наступила настороженная тишина. Казалось, что люди перестали дышать. Все старались уло­вить малейший звук. Кедров, внимательно наблюдавший за актера­ми, едва заметным движением дал знак Белокурову, следившему за ним через щель чуть приоткрытой двери. Он вошел и... Здесь произошел почти анекдотический случай, о котором потом много раз вспоминали, смеясь. Появление Белокурова было воспринято как ужасная помеха. Кое-кто зашипел на него, кто-то безмолвно, но выразительно обратился к Кедрову: что же это, мол, делается, Михаил Николаевич? Кто-то жестом попытался остановить Бело­курова. А Грибов сердито проворчал нечто вроде: «Медведь... сооб­ражать надо». Один только Б. Петкер робко и почтительно привстал со стула.

Белокуров остановился посредине комнаты, растерянно озираясь на окружающие его неприязненные лица.

— Как же так...— обратился он к Кедрову, но тут же осекся, с недоумением глядя на него. Все увидели, что Михаил Николаевич весь сотрясался от смеха. Первое мгновение актеры с недоумением восприняли этот смех, но вдруг смысл его дошел до всех почти одновременно и хохот стал общим.

— Доработались!— сквозь смех, но по своему обыкновению ворчливо-осуждающе произнес Грибов.

— Я вошел, думая, что меня встретят как городничего, а меня чуть не побили,— с упреком обратился к участникам сцены Бе­локуров.

Когда веселье несколько улеглось, Кедров заметил, что упражне­ние выполнялось всеми на совесть.

Итак, что же чиновники услышали?

— Из того, что мы слышали, никаких выводов не сделаешь,— произнес кто-то.

— Допустим. Это вас успокоило?— спросил Кедров.

— Нет. Напротив...

105

— Если так — хорошо. Проверим. Входите, Владимир Вячесла­вович,— предложил он Белокурову.

Белокуров степенно вошел в комнату и на ходу, жестом по­дозвав чиновников, сел во главе стола. Чиновники — вокруг. Бело­куров приподнялся, чтобы начать говорить, но Кедров остановил его:

— Прошу вас, Владимир Вячеславович, еще раз. Только перед выходом не стойте за дверью, а начните идти издалека.

Белокуров выполнил задание режиссера. Но Кедров опять остановил репетицию, едва он появился в комнате.

— А почему чиновники сидят как ни в чем не бывало? Вы слышите шаги?

— Слышим.

— Тогда непонятно, почему вы так равнодушны? Вы говорили, что ждете с нетерпением, что вам некогда. И вдруг слышите шаги городничего и успокаиваетесь. Вы ведь и на сцене будете слышать шаги Владимира Вячеславовича: ботфорты на нем будут со шпорами.

— Я встану,— сказал Б. Петкер.— Я всего боюсь, а начальст­ва — тем более.

— Я плохо слышу и поэтому привстану, когда войдет город­ничий,— сказал А. Грибов, поудобнее располагаясь на стуле.

— Для меня городничий не так-то страшен. Я — судья. Меня выбирают дворяне, и я не во всем подчинен ему, как другие чинов­ники,— заявил Л. Золотухин.

— Подумайте о событии, которое должно произойти. Вас созвали. Для чего — знает только городничий. Он приближается, а вы начинаете играть глухоту, боязнь, неподчинение и прочее, что не имеет отношения к событию.

— Но, Михаил Николаевич, мы все разные люди. И Гоголь охарактеризовал каждого по-особому. Значит, он хотел, чтобы чиновники отличались друг от друга. И, конечно, не только лицом и цветом мундира.

— Несомненно.

— Так как же этого добиться?

— А как вы предполагаете?

— Мы должны найти разное отношение к городничему...

— И сыграть его,— продолжил Кедров.— Это верно — ваше отношение к городничему не одинаковое. Но какой момент возни­кает сейчас? Назовем его условно «приближение известия». Здесь городничий и известие соединились в одном лице. Так что же вам важно сейчас: узнать, зачем вас вызвали, или показать, как мы к вам, дорогой начальник, относимся?

— Конечно, первое,— заявили «чиновники»,— но...

— Пока «но» отставьте. К нему мы вернемся. Значит, вам очень важно узнать, что скажет сейчас городничий. Выгодно ли вам в этот момент конфликтовать с ним, показывать ему свое неуважение, неподчинение и прочее?

— Нет, конечно, надо, чтобы он поскорее все объяснил и от­пустил нас.

106

— Значит, как же вы должны встретить его?

— Как хорошего начальника. С почтением.

— А как это? Что вы в этом случае будете делать?

— Мы встанем, чтобы приветствовать его.

— Вот вы, Владимир Вячеславович, вошли в комнату; что же вы сделали, переступив порог?— обратился Кедров к Белокурову.— Что вы увидели?

— Чиновников.

— Сколько их?

— Трое и лекарь Гибнер.

— Все ли чиновники здесь?

— В пьесе не указано, сколько их всего в городе. Я собирал начальников. Почему-то нет почтмейстера; я это отметил.

— Но все же вы начинаете совещание. Что это значит?

— Значит, время не терпит.

— Это определяет ритм, в котором разворачивается действие?

— Конечно.

— О вашем совещании должно быть известно в городе?

— У меня есть текст: «Купечество да гражданство меня сму­щает. Говорят, я им солоно пришелся, а я, вот ей-богу, если и взял с иного, то, право, без всякой ненависти». И еще о купцах: «О, лу­кавый народ! А так, мошенники, я думаю, там уж просьбы из-под полы и готовят». Мне никак не выгодно, чтобы по городу распростра­нился слух о приезде ревизора. Я должен обеспечить секретность как могу.

— Каким образом?

— Прикрыть плотно дверь за собой. Убедиться, закрыты ли другие двери, окно. Пригласить чиновников поближе к столу, чтобы не повышать голоса...

— А что делают чиновники?

— Мы услышали шаги за дверью, встали, хотели поздоровать­ся... пожелать доброго утра...

— Хорошо. Вот и попробуйте осуществить то, что мы наметили до начала текста.

Когда сцена выхода городничего была сыграна, Кедров попросил Белокурова рассказать последовательность своих действий.

— Я иду к двери энергично, так как знаю, что меня уже давно ждут. Вошел. Увидел тех, кого ожидал увидеть. Нет только почт­мейстера. Досадно! Но делать нечего. Надо сообщить неприятную новость. Прикрыл дверь. Взглянул, закрыта ли другая, ведущая во внутренние комнаты. Чиновники хотят приветствовать меня. Некогда разводить церемонии. Я кивнул им головой, жестом по­дозвал их к столу. Четыре пары глаз уставились на меня.

— Ну а они?

— Мы услышали шаги городничего, встали, чтобы поздоровать­ся, но... он вошел так стремительно — слова застряли в горле. Мы поняли: с ним что-то случилось. Мы еще не успели произнести «здравствуйте»— он уж ответил нам, подозвал к столу. Мы подошли. -Ждем, что он сообщит.

107

— Вы наметили сейчас схему ваших действий, из которых состоит небольшое событие «встреча чиновников с городничим». Вот та физическая линия, которую вы должны проделывать точно каждый спектакль и репетицию, когда будете играть эту сцену,— сказал Кедров, обращаясь к участникам сцены.— Чем точнее и внимательнее вы отнесетесь к выполнению «маленьких действий», тем скорее они обрастут, обогатятся мыслями, чувствами, отноше­ниями и станут для вас «живыми», а не только схемой.

В жизни мы об этом не думаем. Наше внимание направлено на выполнение нашей основной задачи, на достижение цели. Если бы в реальности происходила сцена, как в «Ревизоре», и мне пришлось бы собрать вас на серьезное совещание, чтобы сообщить весьма не­приятное для всех известие, разве стал бы я думать, в какой по­следовательности мне проверить, все ли собрались, как закрыть дверь, подозвать к столу людей?..

Очевидно, я был бы занят тем, что угрожает нам, и тем, как принять меры к устранению опасности. Все остальное в жизни происходит само собой. Это «само собой» должно постепенно появиться и у нас, после того как мы натренируем линию физи­ческой жизни роли по всей пьесе, создадим действенную парти­туру ее.

Сейчас же эти действия необходимо детально разработать и отрепетировать. Константин Сергеевич рекомендовал уделить таким упражнениям несколько репетиций, чтобы довести последователь­ность действий до автоматизма. Это все равно что написать ноты, где каждое маленькое действие соответствует какой-либо ноте. Таким образом, создается мелодия. Когда вы будете петь, то уже не будете думать, какую ноту поете, а только — что вы вкладываете в эту мелодию.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

--©^0®-

— Мы подошли к тексту,— сказал Кедров,— к началу, собственно, пьесы.

Чем же мы были заняты до этого? Мы установили для себя предлагаемые обстоятельства, вскрыли некоторые стороны биогра­фий персонажей и схему действия до прихода городничего. Что это дало? Нельзя ли было просто предложить исполнителям обдумать свою биографию и нафантазировать, как они провели утро до вызова к городничему? Несомненно, каждый мог придумать много интересного, но это было бы умозрительно. Когда же актеры вышли на сцену и попробовали прожить несколько минут жизнью чи­новников, ожидающих Антона Антоновича, то для этого им потре­бовалось активное физическое действие: что я делаю, почему, для чего, для какой цели, чего я хочу? Возникла взаимосвязь людей,

108

так как их на сцене несколько, возникло общее — чего мы хотим? Выполнение действия в предлагаемых обстоятельствах определило ритм сцены ожидания, появились верные взаимоотношения.

Откуда вы появились, Владимир Вячеславович?— задал вопрос Кедров.— Мы условились, что вас в доме не было. Где вы были?

— Я объезжал город: надо установить, что следует предпри­нять, чтобы.хоть на первый взгляд у ревизора не было особых придирок. Я говорю чиновникам: «Смотрите, по своей части я кое-какие распоряжения сделал, советую и вам». Вот этим я был

занят.

Кедров попросил исполнителей начать сцену с выхода чиновни­ков.

Действия актеров развивались удовлетворительно. Кедров остановил репетицию только после того, как городничий сообщил, что ревизор прибывает в город «с секретным предписанием».

— Какое действие вы совершили, Владимир Вячеславович?— спросил Кедров Белокурова.

— Я известил чиновников об опасности,— ответил Белокуров.

— Ваше сообщение состоит из целого ряда ступеней, как и текст, который вы произносите. Первая ступень начинается с того, что вы должны увидеть лица, глаза ваших партнеров, понять, как они смотрят на вас, готовы ли они к серьезному разговору.

— Я понимаю, здесь необходимо пристроиться к партнерам раньше, чем начать текст,— подхватил Белокуров.

— Именно пристроиться. Станиславский ввел этот термин в свою «систему» и в последнее время особо обращал внимание на то, что он подразумевал под ним. Это — необходимое звено в цепи наших действий. Это — момент оценки состояния партнера, чтобы в зависимости от результата этой оценки избрать наиболее эффективный способ достижения своей цели. Пристройка может быть различна по времени. Иногда достаточно одного взгляда на человека, чтобы понять его состояние, настроение, угадать его мысли и найти подход к нему. Иногда для этого потребуется зна­чительное время.

Что вы прочитали на лицах ваших партнеров?— спросил Кедров

Белокурова.

— Они уставились на меня и ждут, что я им скажу.

— Так вот, Владимир Вячеславович, в их глазах вы увидели всего лишь любопытство и нетерпение. Попробуйте заставить их стать серьезными. Какими же средствами? Первое — у вас есть текст. «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие». И второе — все ваше поведение должно воздействовать на чиновников в нужном для вас направлении. Для чего? Чтобы поскорее перейти к конкретным указаниям: какие меры следует принять к приезду ревизора. Пробуйте.

Актеры попытались выполнить намеченное.

— Я остановил репетицию, потому что не понял логики вашего поведения, Владимир Вячеславович. Зачем такая спешка? Вы произ­несли весь текст залпом.

109

— Но у меня нет времени,— возразил Белокуров.— Если ре­визор еще не приехал, то он может появиться в городе через час, даже через минуту.

— Все это так, но таким ритмом чего вы добьетесь? Вам не требуется пугать чиновников приездом ревизора. Чего доброго, они, испугавшись, потеряют головы и от страха наделают таких ошибок, что... Начните с того, что подготовьте их к серьезному и неприятному обстоятельству. Взгляните на них и, если вы найдете, что кто-то недостаточно внимателен, не отводите своего взгляда, пока не добьетесь нужного. Почувствовав, что они действительно готовы слушать вас, объявите им: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие». И опять «обегите» глазами лица ваших подчиненных, чтобы увидеть, как они воспри­няли ваши слова. И только потом преподнесите: «К нам едет ре­визор»\*

Чем же ответили чиновники на это сообщение?

— Мы не поверили городничему,— ответили «чиновники».

«А ммос Федорович. Как ревизор?

Артемий Филиппович. Как ревизор?»

По этому дважды повторенному вопросу можно сделать вывод, что чиновники не сразу восприняли известие о ревизоре так, как бы этого хотелось городничему. В событии возник конфликт между городничим, с одной стороны, и чиновниками — с другой. Сообще­ние городничего настолько невероятно, что они решительно не могут ему поверить.

— Я думаю, не затевает ли шельма городничий какой-нибудь аферы? Ему пальца в рот не клади...— заявил Грибов.

— Ревизор? Какая чушь!— воскликнул Золотухин.

— Не верите?!— произнес сквозь зубы Белокуров.— Тогда по­лучайте! Ревизор из Петербурга... инкогнито...

Кедров постучал карандашом, останавливая репетицию.

— Едва ли городничий будет торопиться. Он человек неглупый и понимает, что событие, которое он излагает, далеко не обычное — требуется время для его осмысления. И если чиновники не поверили, что возможен приезд обычного ревизора, то как они воспримут приезд ревизора из Петербурга, прибывающего инкогнито и снаб­женного секретным предписанием^ Положение усложняется: вы должны преподнести им еще более невероятную новость, чем та, которая вызвала недоверие.

— Я понял задание,— после небольшого раздумья произнес Белокуров.— Разрешите попробовать?— И он начал сцену.

На восклицания судьи и Земляники: «Как ревизор?»— он отве­тил пристальным и тяжелым взглядом. Он как бы выжидал: что еще может последовать за этими восклицаниями? И когда чи­новники, озадаченные его неподвижностью и молчанием, перегля­нувшись, уставились на него, он, понизив голос, четко и раздельно произнес: «Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием».

Кедров остановил репетицию.

11Э

— Вы очень хорошо начали, Владимир Вячеславович, а потом почему-то заторопились.

— Мне казалось, я медленно и достаточно четко произносил текст.

— Торопливость сказывается не в том, быстро или медленно вы произносите текст, а в том, что вы не даете «чиновникам» времени понять, с кем они должны встретиться. Уже то, что «ревизор из Петербурга», само по себе есть событие. Думаю, что нужно время для оценки этого факта. Сколько мыслей, предполо­жений, сопоставлений возникает в голове каждого: «Почему к нам, в глухомань,— ревизор из Петербурга? Значит, слухи о «грехах» дошли до столицы и послано расследование». Хотя бы так. Ведь вам, Владимир Вячеславович, надо сломить их недоверие, разбудить их активность. Реакция чиновников — вот что должно интересовать вас. Все сказанное касается и чиновников.

— Понимаем, Михаил Николаевич,— заговорили они.— Это как удар для нас.

— Очень хорошо! Так как поведет себя каждый, получив «удар»? Что он будет делать? Не как будет переживать, страдать, мучиться, а как будет действовать?

В дальнейшем сцена шла примерно так:

«Ревизор из Петербурга...»

Белокуров делал паузу, чтобы дать возможность чиновникам оценить устрашающую новость, а самому проследить за реакцией каждого.

«...инкогнито».

Это произносилось им еще более значительно, нежели первая часть фразы. Он как бы наносил еще один «удар» чиновникам и опять следил за результатом.

— Минуточку,— остановил Кедров.— Я хочу спросить: всем ли понятно, почему появился «инкогнито» и чем это грозит?

— Как разведчик действует... Подсматривает, подслушивает... прикидываясь кем угодно, не раскрывая себя,— заговорили «чи­новники».

Кедров иронически улыбался.

— Разве не так, Михаил Николаевич?— воскликнул какой-то «чиновник».

— И так и не так,— ответил Кедров.— Тут важно, что для каждого означает «инкогнито». Где, в каком деле, в каком месте схватит вас «инкогнито» за руку; по какому случаю привлечет к ответу. Вот если каждый из вас увидит свои слабые места и поймет, что «инкогнито» может возникнуть в любой час дня и ночи и потребовать к ответу за конкретный поступок!.. Вот чем он страшен.

Если городничий и чиновники сумеют подлинно оценить все особенности ревизора, то для них сложится фигура устрашающая. Человек, прибывающий с секретным предписанием, то есть имею­щий право своей властью карать и миловать без суда, без права на обжалованье, приобретает значение необыкновенное, почти фантастическое.

111

— Что же, теперь городничий убедил вас?— спросил Кедров «чиновников». Исполнители переглянулись.

— Пожалуй, не совсем,— ответил за всех Грибов.

— Почему?

— Слишком много страшного. А когда «слишком»— мало вероятного. Но озадачил нас сильно,— продолжал Грибов.— Много непонятного. Откуда это узнал городничий? Кто принес известие?

Белокуров предложил сразу приступить к чтению письма Чмы­хова, опустив рассказ городничего о приснившихся ему крысах, и мотивировал это тем, что сон не прибавляет ничего нового к известию о приезде ревизора.

Но Кедров не согласился.

— «Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы»,— начинает городничий рассказ о своем сне,— сказал Кедров.— Значит, сон — предчувст­вие. Крысы во сне, по народному поверью,— к несчастью. Сон пред­вещает несчастье. Городничий рассказом о сне предваряет чтение письма Чмыхова. Очевидно, делает он это с целью связать эти два момента, чтобы чиновники, восприняв сон как'предзнаменование надвигающегося на них несчастья, отнеслись к письму с должным вниманием. Мы должны научиться вскрывать за каждой фразой действие, побуждение: зачем это говорится? с какой целью? Сон — предуведомление о серьезных испытаниях, об ударах судьбы, ко­торые коснутся всех участников собрания.

Наконец городничий приступает к чтению письма Чмыхова, предварительно сославшись на Землянику, который знает кор­респондента, очевидно, как человека почтенного и положитель­ного, что является солидной рекомендацией.

— Для чего вы читаете письмо чиновникам?— спросил Бе­локурова Кедров.

— Я хочу, чтобы они узнали источник, откуда я получил све­дения о ревизоре.

—. Этого мало. Вам надо акцентировать внимание общества на тех особенностях, которые отличают приезжающего чиновника от обычных ревизоров. В них, этих особенностях, содержится глав­ная опасность.

Белокуров выполнил задание. «...Осмотреть... наш уезд...», «Он представляет себя частным лицом...», «Он может приехать во всякий час...», «Живет где-нибудь инкогнито...». Все эти куски при чтении им подчеркивались весьма разнообразно, с неизменным подтекстом: «Что? Я вам говорил!»— и небольшими паузами, во время которых он успевал замечать изменения физиономий слу­шателей.

Городничий так хочет сломить сопротивление чиновников, что, потеряв осторожность, читает: «Так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки, потому что ты человек умный и не любишь пропускать того, что плывет в руки...» Здесь Белокуров останавливался, как бы с разгона ударившись лбом о какое-то препятствие, и замолкал, не двигаясь, не поднимая лица от письма.

112

Он пытался уловить: какой будет реакция на его промах? Чинов­ники тоже замерли на своих местах. Один рассматривал пылинку на столе, другой рассеянно глядел в потолок — словом, всем своим видом говорили: «А мы, между прочим, и не слыхали ничего».

Белокуров обводил всех взглядом. «Ну, здесь свои...»— произ­носил он, давая этим понять, что незачем друг перед другом комедию ломать. Чиновники как ни в чем не бывало обращали свое внимание на городничего. «Так вот какое обстоятельство!»— подытоживал городничий.

— Письмо прочитано. Что будете делать дальше?— спросил Кедров у чиновников.— Убедил вас городничий?

— Сомнений нет: приезд ревизора—факт. Сразу не сообра­зишь, надо опомниться, прийти в себя!

— Вы говорите, что чиновникам надо «опомниться», «прийти в себя». Что это значит? Если бы было достаточно времени, то, возможно, вы бы успокоились, подумали, взвесили все обстоя­тельства и пришли к какому-нибудь решению. Но вам отпущен ничтожно малый срок. В письме говорится: «Он может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито...»

Полагаю, что каждый из участвующих в этой сцене не должен обосабливаться от других. Беда общая, касающаяся всех,— значит, и меры надо принимать сообща. Допустим, что мне, чиновнику, пришла в голову какая-то мысль, как выкрутиться из беды. А у со­седа, может быть, возникла еще более интересная идея...

Значит «опомниться» вовсе не означает уйти в себя и копаться в собственном самочувствии. Это приведет только к падению ритма сцены.

Следует активно искать помощи у товарищей. По взгляду со­седа разгадать его замысел, сопоставить и примкнуть к тому, кто кажется более разумным. Это все действия, от выполнения которых ритм сцены возрастает. Все чиновники находятся в одинаковом положении: приезд ревизора для них удар. Вот почему они все будут искать спасения, надеясь на коллективный разум, то есть на самую крепкую связь между собой. Ведь можно понять человека не только тогда, когда он говорит, но'и тогда, когда молчит, дейст­вует. Есть моменты в жизни, когда слова не нужны...

Я вспоминаю осень 1941 года, налеты фашистской авиации на Москву и дежурства нас, актеров, на чердаке дома, в котором мы жили. Мне часто выпадало дежурить вместе с Николаем Хмелевым. Бывало, сидим на чердаке усталые, прислонившись к трубе. Синяя лампочка еле освещает небольшой круг. Хочется спать. Дни стояли хлопотные: репетиция, спектакль, потом поездка в госпитали, где мы читали раненым, или на оборонный завод с концертом. Обед. Немного поспишь перед дежурством. А стемнеет — надо подни­маться на чердак. Небесной музыкой казались нам шум дождя и порывы ветра. В такие ночи налетов не было. Мы спали. Но беда, если безоблачно да еще полная луна заливает город ярким мо­лочным светом. Тогда налеты длились до утра. Иногда в тихие

113

часы мы подолгу молчали, расположившись около теплой трубы. Все, казалось, было переговорено. Но иной раз нас прорывала необыкновенная говорливость. Мы вспоминали некоторые моменты репетиций, спектаклей и многое, связанное с актерской работой и жизнью вообще. Однако за всеми разговорами чувствовалось огромное напряжение. Ухо невольно ловило не только те звуки, которые были близки и обычны,— слова собеседника, хлопанье двери подъезда, щелчок замка, шаги во дворе,— но и те, далекие звуки, которые должны были донестись из-за горизонта, прибли­зиться, заполнить собой все пространство, заставить самый воздух дрожать и выть.

Кто-нибудь из нас первым, услышав еле заметный «тот» звук, обрывал разговор на полуслове. Повернувшись, мы слушали, не спуская друг с друга глаз. Потом я много думал, почему это происхо­дило. Срабатывал ли какой-то инстинкт или что-то еще, чего я до сих пор не могу определить! Но и сегодня я вижу бледное лицо Хмелева в лунном свете и его пристальный, строгий взгляд, на­правленный прямо в мои зрачки. Гул, сначала неясный, размытый, становился определеннее... Правда, это могли быть и наши само­леты. Но вот где-то далеко захлопали зенитки... Значит, «они» ле­тят. Хриплый уличный репродуктор запоздало вещал о воздушной тревоге. С певучим звоном начинали бить близкие зенитки. Гул заполнил все, заставляя дрожать десятиэтажную махину дома-Мы надевали каски и шли на свои места: я — направо, Хмелев — налево, откуда мы могли обозревать крышу, наш боевой участок.

Если бы я был абсолютно глух, то по лицу Хмелева, по вы­ражению его глаз я сумел бы воспроизвести всю картину событий «внешнего» мира — и мира «внутреннего», хмелевского. Все отра­зилось на его лице, в его глазах. Мне казалось, я знал, о чем он думал в эти моменты. Наверное, и я был для него столь же «прозра­чен». Мы расходились без слов, без рукопожатий, без многозна­чительных взглядов, но никогда до и после этих дней мы не были так связаны, как в те осенние ночи 1941 года.

Хочу добавить, что никогда я не видел у Хмелева признаков страха. Злость — да! Какое-то злое упрямство сидело в нем, но страха не было, хотя он был глубоко штатским человеком и говорить о привычке его к боевым действиям было бы по меньшей мере нелепостью.

Этот пример я привел, чтобы подчеркнуть, как необходимо добиться подлинной связи между актерами. Сделать это — значит совершить большой шаг в нашей работе.

Казалось, почва достаточно подготовлена, для того чтобы при­ступить к обсуждению мер, которые следует принять, чтобы достой­но встретить ревизора. Так полагает городничий.

Но самый факт возможности ревизии кажется чиновникам невероятным. Они привыкли воспринимать себя и свои действия как закон. Так они жили, твердо уверовав в непоколебимость

114

своих устоев, и вдруг оказалось, что кто-то может призвать к ответу, наказать. Это не укладывается в сознании!

«Да, обстоятельство такое... необыкновенно, просто необыкно­венно. Что-нибудь недаром!»— восклицает судья. Ему вторит Хло­пов, вопрошая у городничего: «Зачем к нам ревизор?» И действи­тельно, им он не нужен. У судьи рождается идея, что чиновник приедет с целью обнаружить государственную измену ввиду близ­кого начала войны между Россией и Турцией.

— Владимир Вячеславович,— обратился Кедров к Белокуро­ву,— судья может повести чиновников за собой. Они так напуганы, что готовы поверить во что угодно, лишь бы не смотреть правде в лицо. Но вам нельзя ссориться с судьей. Вы понимаете почему?

— Да, Михаил Николаевич. Я покажу ему... Эк куда хватил!— вдруг неожиданно для всех с восхищением воскликнул Белокуров, обращаясь к судье. Потом перевел взгляд на чиновников и тихо, сокрушаясь, произнес: «Еще умный человек! В уездном городе измена!» Он говорил эти слова раздельно, вдумываясь в их смысл. И отмахнулся: «Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого го­сударства не доедешь».

Судья был дискредитирован. Его неуверенные попытки настоять на своем не имели успеха. Городничий взял инициативу в свои руки. Он сосредоточен и решителен. «Я вас, господа, предуведомил. Смотрите, по своей части я кое-какие распоряжения сделал, советую и вам». Белокуров выдержал небольшую паузу, как бы выжидая, не возникнет ли у кого-либо возражения. Но чиновники молчалп. Они только сделали легкое движение: оставаясь на местах, чуть-чуть, наклоном корпуса дали понять, что готовы слушать город­ничего.

— Михаил Николаевич, я понял, что они уразумели, какая гроза ждет нас, и готовы выполнять мои распоряжения,— произнес Белокуров.

— Итак, вы сумели убедить их?— задал вопрос Кедров.

— Да. Мы переходим к следующему событию —«Подготовка к встрече ревизора».— И Белокуров, поднявшись с места, резко обратился к Грибову:—«Особенно вам, Артемий Филиппович!» И да­лее, перечисляя необходимые мероприятия по богоугодным заве­дениям, диктовал, что именно надлежит сделать.

— А зачем вы себе врагов наживаете, Владимир Вячеславо­вич?— задал вопрос Кедров.

— Не понимаю! Чем? Почему — врагов?

— Вы, как фельдфебель новобранцами, стали командовать чиновниками. Подумайте, что же произошло? Вы собрали людей, чтобы сообщить неприятное для всех известие. Вам не поверили. Пришлось привести ряд доказательств, которые помогли сломить сомнения. Чиновники поняли, какая угроза нависла над ними. Перед вами — союзники, так как ревизор угрожает всем, и вам в первую очередь. А метод, каким вы хотите пользоваться, может вызвать раздражение у этих людей. Обратите внимание, что у Го­голя городничий только советует, а не приказывает.

115

— Но нет времени на длительные беседы. Ревизор не заставит себя ждать. За все отвечаю я.

— Верно. Однако вам нужна не только покорность, но инициа­тива подчиненных. Они лучше вас знают свои ведомства. Так стоит ли рисковать вызвать их раздражение? Старайтесь только подска­зывать им путь действия, Владимир Вячеславович. И делайте это без нажима. Пусть они поймут, что вы это делаете и для их пользы, а не для того только, чтобы обезопасить себя.

Белокуров принял рекомендации Кедрова. Он никому ничего не приказывал, а только дружески советовал.

Грибов сумел хорошо выразить озабоченность Земляники встре­чей с ревизором. На просьбу городничего надеть чистые колпаки на больных, чтобы «больные не походили бы на кузнецов, как обыкновенно они ходят по-домашнему», Грибов, насупившись и барабаня пальцами по столу, неопределенно произнес: «Ну, это еще ничего. Колпаки, пожалуй, можно надеть и чистые». В его ответе звучало: «Колпаки наденем, а дальше что? Чистыми колпаками всех грехов не прикроешь».

Разговаривая с Земляникой — Грибовым,' Белокуров подса­живался к нему. А когда ему надо было указать судье на некоторые несообразности в судейском ведомстве, он вел беседу самым доверительным тоном: «Вам тоже посоветовал бы, Аммос Федо­рович, обратить внимание...»

С судьей он был особенно деликатен, потому что, во-первых, тот, как выборное лицо дворянства, не во всем был подчинен ему, а во-вторых, опасался «вольнодумия» судьи, способного, обидев­шись, брякнуть такое, что потом и не расхлебаешь. Так, например, сделав замечание судье, что у того «высушивается в самом при­сутствии всякая дрянь и над самым шкапом с бумагами охотничий арапник», он тотчас же шел на компромисс, увидев недовольную гримасу Аммоса Федоровича: «Я знаю, вы любите охоту, но все на время лучше его принять, а там, как проедет ревизор, пожалуй, опять его можете повесить».

Городничему очень важно сейчас сохранить со всеми наилучшие взаимоотношения, избежать острых дискуссий на тему «кто больше виноват». Несмотря на все его старания, дело не обходится без того, чтобы каждый не посчитал себя уязвленным. Ни один не признает себя виновным в том или другом упущении. Все ссылаются на не зависящие от них причины.

Чего стоит ответ судьи на замечание городничего, что от засе­дателя «такой запах, как будто бы он сейчас вышел из виноку­ренного завода». «В детстве мамка его ушибла,— отпарировал судья,— и с тех пор от него отдает немного водкою».

Кедров просил Белокурова принять во внимание реплику го­родничего: «Ну, здесь свои». Разговор идет между «своими». Но это не означает, что он протекает гладко. Вдруг кому-нибудь взбредет в голову переметнуться на сторону ревизора. Прийти с повинной. Купить себе прощение, выдав остальных. Кстати, так и делает Земляника в «сцене взяток». Эта мысль приходит городничему,

116

и он высказывает ее вслух: «Я даже думаю, не было ли на меня какого-нибудь доноса. Зачем же в самом деле к нам ревизор?»-Белокуров с подозрением всматривался в лица чиновников. Он не допускает мысли, что ревизия возможна без какого-либо чрез­вычайного обстоятельства.

Городничий полон желания найти общий язык со всеми чи­новниками. На время это ему удается. Но стоило ему подойти к теме, болезненной для всех: «Насчет же внутреннего распоряжения и того, что называет в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать...»— как хрупкое единство нарушилось.

— Для вас, Владимир Вячеславович, пока слова о внутреннем распоряжении и грешках ничего не значат, поэтому вы произносите-их легко, бездумно. А вы представьте, какой счет может предъявить вам «гражданство» и «купечество». И если это все будет известно-петербургскому ревизору, то как вам избежать ответственности?— обратился Кедров к Белокурову.

— Не дай бог! Я погиб тогда. Взятого не вернешь! Белокуров вел сцену так, что он действительно не знал, как быть в этом случае. Он обращался то к одному, то к другому под­чиненному, ожидая от них, как сказали бы теперь, конструктивных предложений. Но чиновники удрученно молчали. «...Я ничего не могу сказать»,— заканчивал Белокуров в безнадежности. И словно-обозлившись на судьбу, которая так несправедливо обошлась с ним,. воскликнул: «Да и странно говорить: нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уж так самим богом устроено...»

— Кому вы адресуете вашу мысль, Владимир Вячеславович?— спросил Кедров.

— Судьбе.

— Адресат хороший, но ответит ли он вам? «Если доноса не было, то это не значит, что его не может быть». Вот что засело-городничему в голову. «Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов»,— говорите вы. А вокруг вас — люди. Вы допускаете, что они грешны, не только потому, что бесчестны,. но и потому, что «так самим богом устроено, и вольтерианцы на­прасно против этого говорят». Поймите, какая непростая мысль-высказана вами. Люди грешат потому, что так устроено богом,. а значит, они не виноваты. В этом ваше оправдание. Что же будет самым главным для вас? Что вы хотите сказать?

— Что среди нас нет «безгрешных», все кругом виноваты. Все хапуги больше или меньше,— подхватил Белокуров.

— Вероятно. Но я рекомендовал бы дать понять вашим под­чиненным, что вам известны конкретные «грехи» каждого. И вы можете воспользоваться этим в любой момент.

— Понял,— ответил Белокуров. В дальнейшем он выразительно поглядывал на партнеров, произнося этот текст.

Судья принял слова городничего как некий намек в своя адрес. И здесь он не выдержал, заявив, что берет взятки, которые, в сущности, не взятки, так как он берет борзыми щенками. Но го-

117

родничий сразу пресекает всякую попытку судьи отделиться от общей компании. Он недвусмысленно замечает, что судья — воль­нодумец, не исполняет церковных обрядов. Обвинение по тем вре­менам настолько серьезное, что тот сразу сникает. Таким образом, опять все оказались в одной упряжке, вожжи от которой держит jb своих руках городничий.

С почтмейстером и со смотрителем училищ Хлоповым, чело­веком, испуганным всякими проверками и выговорами от местных властей, городничий хотя и более требователен, нежели с судьей, но нигде не позволяет себе выйти за рамки уважительного тона.

— Поймите,— говорил Кедров Белокурову,— он совсем не лишен дипломатических способностей, ваш городничий. Если ина­че, то как же он сумел трех губернаторов обмануть? В его багаже не только окрик да зуботычина. Он ловок и умен. Вот когда лов­кого и умного человека провели — тогда интересно.

Кедров внимательно следил за поведением каждого, требуя от актеров, чтобы в событии не было «бездейственных лиц». Так, например, в столкновении городничего с судьей. Перепалка идет между ними, а что же остальные? Чем они заняты? Уже только открытое заявление судьи, «что он берет взятки», вызывает пере­полох среди чиновников. Городничий, словно его ударили по голове, присел в кресле, с ужасом глядя на судью: уж не он ли виновник приезда ревизора? Хлопов затряс руками, призывая Аммоса Федо­ровича умерить голос. Гибнер заглянул во двор: не слышит ли какой-нибудь посторонний крамольных слов. Земляника, выкинув вперед руки вдоль стола, лег на него лицом, раскрыв рот и зажмурив глаза, как в ожидании удара.

Попытка городничего замять разговор и возражение судьи:

«Ну, нет, Антон Антонович»— повышает интерес к схватке: кто же возьмет верх? Городничий умеет всех крепко держать в руках. Такая зависимость не всегда приятна, и потому его подчиненные ничего не имели бы против того, чтобы судья «отщелкал» началь­ника. Судья понимает настроение всех и продолжает единоборство:

«Ну, нет, Антон Антонович. А вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...» При этих словах Хлопов не то ахнул, не то восхищенно вздохнул и, обменявшись взглядами с Земляникой, вдруг засмеялся тихим, мелким смеш­ком... Городничий, вскочив с места, бросил на Хлопова взгляд такой ярости, что смех у того превратился в кашель. Несчастный Лука Лукич, допустивший оплошность, потом всеми силами старался загладить ее, демонстрируя, что в его горле «хе-хе-хе»— равно­сильно «кхе-кхе-кхе».

— Вы ощущаете, Владимир Вячеславович, каким сопротивле­нием встречаются ваши советы?

— Я понимаю, Михаил Николаевич. Мне приходится все время бороться на два фронта. С одной стороны, я должен подготовиться к встрече с ревизором, с другой — сломить сопротивление своих

-же союзников, чтобы заставить их активно действовать для их

-же пользы. Странно...

118

— Ничего странного нет. Такова жизнь. Сейчас вот мы репе­тируем. Мы все стараемся, чтобы наш спектакль вышел удачным,. имел успех. Это общее желание. Я как режиссер делаю замечания актерам по какой-либо сцене. Разве я всегда встречаю только по­нимание и желание сейчас же выполнить то, что я предложил? Разве не возникают подчас споры, несогласие... А попробуй я де­лать замечания в форме приказа? Обид не оберешься.

Я хотел бы вернуться к разговору, который происходил у нас несколько раньше. Вы помните, кто-то высказал мнение, что если городничий дает распоряжения, а чиновники исполняют их, то в чем же, мол, выражается конфликт в событии? Сегодня мы практи­чески коснулись этой сцены. И что же мы можем констатировать? Вы слышали слова Владимира Вячеславовича о его борьбе на два фронта. Значит, основой действия является конфликт, борьба лиц,. участвующих в данном событии.

Проверим, так ли это? Вот чиновники поняли, что ревизоры действительно прибудет в город и что в связи с этим следует при­нять соответствующие меры. На первый «совет» городничего Земля­ника откликается, соглашаясь надеть на больных чистые колпаки. Но все другие, по существу, отклоняет, ссылаясь на то, что «насчет врачевания» им приняты «свои меры». Конечно, Земляника осто­рожен и не полезет на рожон, как судья, но и он не выказывает желания немедленно выполнять «советы» городничего.

Что же касается судьи, то, несмотря на желание Антона Анто­новича избежать с ним столкновения, мир сохранить не удается. Аммос Федорович готов забрать к себе на обед не принадлежащих ему гусей с гусятами, которые заполнили приемную суда; все осталь­ные «советы» он принимает «в штыки». Дело доходит до угроз, и только после этого судья несколько утихает, и то не совсем^

Хлопов, в чьем ведении находятся учителя, вообще отказы­вается что-либо предпринимать. Он много раз «замечал», «говорил» им, людям «ученым», «воспитанным в разных коллегиях», но" отучить их от гримас и ломки мебели во время изложения уроков-не берется.

Как видим, самая «мирная» сцена, где все объединены общим событием, полна конфликтными ситуациями.

С помощью почтмейстера городничий принял меры, чтобы иметь доступ к переписке ревизора с теми учреждениями и лицами, ко­торым надлежит ведать ревизией.

Он просит почтмейстера «для общей нашей пользы, всякое письмо... входящее и исходящее» распечатывать и проверять его-содержание. Он идет на явное нарушение закона. Но страх перед ревизором столь велик, что это не останавливает его. Наоборот, он как бы укрепляется, в сознании, что старается для общей пользы. Заканчивая разговор с почтмейстером, он опять настойчиво-напоминает: «Так сделайте милость, Иван Кузьмич: если на случай попадется жалоба или донесение, то без всяких рассуждении за­держивайте». Судья оценил опасность таких действий: «Смотрите,. достанется вам когда-нибудь за это»,— предупреждает он почт-

119

мейстера. Тот растерян, но смотрит то на судью, то на городничего, соображая: на что же он соглашается? «Ах, батюшки!»— вырывает­ся у него. Он уже готов отказаться распечатывать письма, но всту­пает городничий: «Ничего, ничего». Белокуров подбадривает почт­мейстера твердо, уверенно, настойчиво. Нельзя позволить судье все развалить. «Другое дело, если бы вы из этого публичное что-нибудь сделали,— и, придерживая одной рукой почтмейстера за талию, другой сделал широкий жест, как бы желая обнять всех чиновников, включая судью, и закончил,— но ведь это дело семейственное».

Чиновники одобрительно отнеслись к затее городничего. Судья сообразил, что ему грозит остаться в одиночестве. Он резко меняет свою позицию. «А я, признаюсь, шел было к вам, Антон Антонович,

·с тем, чтобы попотчевать вас собачонкою. Родная сестра тому

-кобелю, которого вы знаете». Он явно подлизывается.

«Городничий. Батюшки... у меня инкогнито проклятое сидит в голове. Так и ждешь, что вот отворится дверь — и шасть...»

И словно в ответ на эту реплику, с треском распахивались двери и, тесня друг друга, в комнату вваливались оба Петра Ива­новича, Добчинский и Бобчинский.

Услышав звук отворяемых дверей, чиновники шарахались в сто­роны и на какое-то мгновение замирали, ожидая громоподобного голоса «инкогнито»: «А подать сюда Ляпкина-Тяпкина! А подать сюда Землянику!»

Но вместо этого услышали теноровые ноты:

«Чрезвычайное происшествие!»

«Неожиданное известие!»— заговорили в один голос оба Петра Ивановича.

«Что? Что такое?»— набросились на них чиновники, у которых страх, растерянность, стыд за свое несолидное поведение вдруг переплавились в злобу против двух ни в чем не повинных людей.

Кедров поставил перед исполнителями ролей Бобчинского <А. Комиссаровым) и Добчинского (В. Топорковым) определенную физическую задачу: каждому опередить другого, занять удобную для себя позицию, чтобы, рассказывая, иметь возможность наблю­дать за реакцией слушателей без помех. Это надлежало осуществить при одном условии — соблюдать предельную вежливость и деликат­ность в отношениях с партнером. По условиям, нельзя было хватать -соперника за рукав, за фалду фрака; никаких толчков, отпихива-ний, никакой грубости... Вообще полагалось избегать по возмож­ности даже дотрагиваться друг до друга.

Задача Кедрова увлекала актеров. Топорков и Комиссаров были неистощимы в своих выдумках опередить соперника и завладеть вниманием слушателей. Они не сговариваясь изобретали все новые и новые приспособления.

«Непредвиденное дело,— начинал Добчинский,— приходим в гостиницу...»

120

Но тут из-за спины Добчинского выбегал Бобчинский и, заго­родив собой приятеля, обращался к слушателям: «Приходим с Петром Ивановичем в гостиницу...»

Вновь возникал Добчикский; на этот раз он обращался к прия­телю: «Э, позвольте, Петр Иванович, я расскажу». И не дожидаясь ответа, поворачивался к группе чиновников, чтобы начать повество­вание. Но не тут-то было. Бобчинский повторил все то, что проделал Добчинский.

— Э, нет, позвольте уж я...

Но приятель не желал уступить:

— Позвольте, позвольте...

Они загораживали друг друга. Растопырив руки и ноги, чтобы не дать сопернику обойти себя ни справа, ни слева, каждый соби­рался начать говорить. Но только один набирал дыхание, чтобы произнести первый звук, как другой, успевая забежать вперед, выкрикивал: «Вы уж и слога такого не имеете...» «А вы собьетесь и не припомните всего»,— парировал первый, стараясь из-под руки соперника прорваться к чиновникам. Когда один присаживался, другой повторял то же самое. Когда первый вытягивался, стано­вился на цыпочки и пытался через голову другого связаться со слушателями, второй повторял почти с точностью действия первого.

Однажды Топорков, не имея возможности обойти Комиссарова ни справа, ни слева, «нырнул» между его ногами и, стоя на четве­реньках, начал было рассказ. Но Комиссаров, невольно очутившийся на спине Топоркова, моментально закрыл ему своей шляпой лицо, прервав таким образом красноречие приятеля на полуслове.

Движения обоих Петров Ивановичей, их топтание и подпрыгива­ние, почти синхронная пластика — все напоминало какой-то танец. Одетые в серовато-бежевые фраки, с цилиндрами в руках, они,. раскачиваясь и изгибаясь друг перед другом, постепенно прибли­жались к чиновникам.

«Уж не мешайте, пусть я расскажу, не мешайте! Скажите, господа, сделайте милость, чтоб Петр Иванович не мешал»,— взмо­лился Бобчинский.

«Да говорите, ради бога, что такое?— не выдержал городни­чий.— У меня сердце не на месте. Садитесь, господа! Возьмите стулья!»

В ответ на это приглашение оба Петра Ивановича рванулись к стулу. Сели: Петр Иванович Бобчинский — на стул, а Петр Ива­нович Добчинский — на колени Бобчинского.

Городничий быстро исправил положение.

«Петр Иванович, вот вам стул!»— и он указал Добчинскому на свободное место.

Интересно отметить, что Кедров ничего не говорил исполни­телям о «психологических» сторонах их героев, ни об их само­чувствии, настроении, воспитании, характерах. Но при выполнении актерами кедровского задания проявились как бы сами собой многие качества персонажей, о которых режиссер даже не упоминал.

Соблюдение деликатности в отношении друг друга говорило об

121

их воспитанности. Мягкость в обращении подчеркивала их незло­бивость и добродушие. Своеобразие приспособлений, какими поль­зовался каждый из них, уже содержало в зачаточной форме намек на характерность не только внешнюю, но и внутреннюю.

Глядя на исполнителей, можно было понять, как они дружны и как переполнены принесенной ими новостью. Она распирала их. Казалось, что помедли они еще минуту — и она взорвется внутри каждого и разнесет всех в клочья. Они жаждали сообщить ее до боли в сердце, до стонов и вздохов, почти до слез.

Почти неожиданно, или, как говорили актеры, «вдруг сама собой», родилась выразительная живая мизансцена «Карусель».

В разговорах о мизансценах Кедров говорил: «Сумейте увлечь исполнителей простыми, физическими действиями, и вам, режиссе­ру, останется только прокорректировать некоторые частности. Всю основную работу сделают сами актеры. Ведь основой мизансцены является хорошо отработанное физическое действие».

Итак, приятели оказались в окружении чиновников.

— Ну, что, что такое?— обратился городничий к Бобчинскому. Стул Добчинского находился справа и несколько сзади стула Бобчинского, что давало известное преимущество Бобчинскому, к которому и обратился городничий. А это означало, что слово для рассказа предоставляется ему. Добчинский оказался как бы отодвинутым на второй план, что его совершенно не устраивало. Поэтому он приготовился помогать приятелю создавать подлинную картину происшествия.

— Вы попробуйте, Александр Михайлович,— предложил Кед­ров Комиссарову,— малейшую попытку Василия Осиповича вме­шаться в ваш рассказ пресекать решительно и сразу. Следите за тем, чтобы он и звука не мог произнести.

— А ты, Василий Осипович, все время ищи случая помочь Александру Михайловичу установить истину во всех подробно­стях,— предложил Кедров Топоркову.— Ты ведь стилист, вот и вы­искивай ошибки в изложении Александра Михайловича. Используй малейшую паузу в его речи и смело вступай.

Кедровское задание придало сцене острый ритм. Топорков — ему почти не отпущено автором слов — вздохами, движением, выражением нетерпения врывался в рассказ Бобчинского, вызывая этим соответствующую реакцию его и слушателей. Не выдержав вмешательства Добчинского, городничий грохнул кулаком по стулу, чем на время его успокоил. Но ненадолго. А когда дело дошло до фразы: «Возле будки, где продаются пироги», то Топорков произнес ее так, как, наверное, говорил только Наполеон, стоя возле египет­ских пирамид.

Завоевав нужную позицию, Бобчинский приступил к повество­ванию:

— Как только имел я удовольствие выйти от вас после того, как вы изволили смутиться полученным письмом, да-с,— так я тогда же забежал...

Кедров прервал Комиссарова вопросом:

122

— Значит, как я понимаю, вы присутствовали при чтении письма городничего?

— Выходит, что так,— ответил Комиссаров.

— Почему же вы там оказались так рано? В такое время еще не делают визитов.

— Да, для визита время неподходящее,— согласился Комисса­ров.— Я зашел к городничему, чтобы узнать из первых рук какие-нибудь свежие новости по городу.

— А городничий ознакомил вас с письмом?

— Именно так,— подхватил Комиссаров.

— Это возможно, если бы не одна фраза, которая, по-моему, исключает подобное толкование,— заметил Кедров.

— Какая же фраза?— заинтересовался Комиссаров.

— А вот какая: «Как только имел я удовольствие выйти от вас после того, как вы изволили смутиться полученным письмом» да-с...» Здесь термин «смутиться» равнозначен расстроиться, раз­нервничаться. Если по какой-либо причине городничий и пожелал бы познакомить Бобчинского с письмом Чмыхова, то едва ли бы он позволил себе «смутиться». «Смутиться» городничий мог, только читая письмо в первый раз: ведь он прекрасно умеет владеть собой!

Вы, Александр Михайлович, исходите из того, что вас больше всего интересует.

— Новости. Я должен первый знать все,— ответил Комиссаров.

— Это верно. Но где можно в провинциальном городке услы­шать новость? Вот вы проснулись утром, делать вам нечего. Куда вы двинетесь? Сейчас лето...

— На базар. Туда съезжаются из деревень и сел люди, да и горожане там. Все новости, все сплетни знает базар.

— Думаю, что вы верно рассуждаете. А дальше что?

— Сегодня ничего не оказалось примечательного, и я ушел.

— Куда?

— Может быть, встретить Петра Ивановича Добчинского?

— А нужен ли вам соперник? Разве вам не хочется сказать:

«Это я первый открыл!» Вы — первооткрыватель. Подумайте, где еще можно узнать какую-либо новость?

— На почте. Ах!.. Я пошел на почту. Все новости лучше всех знает почтмейстер. На почту пришло письмо на имя городничего... Мне сказал об этом почтмейстер...

— И вы вызвались отнести его в дом городничего,— вдруг вступил в разговор Топорков.— Я бы непременно это сделал. Такой случай нельзя упустить.

— Я так и поступил. Доставил письмо и попросил разрешения послушать новости, которые сообщает Чмыхов. На чтение собра­лась вся семья, пришла даже ключница Авдотья. Вот тут-то я и услышал впервые о ревизоре и увидел, как смутился городничий. А дальнейшее все рассказано в тексте роли.

— У меня,— начал Топорков,— утро сложилось примерно так же. Только я несколько опоздал, и, когда зашел к Ивану Кузьмичу

123

на почту, он сказал мне, что Петр Иванович Бобчинский уже был у него и понес письмо к городничему. Я бросился было туда, но по дороге встретил ключницу городничего, Авдотью, которая и по­ведала мне о содержании письма. Пока я разговаривал с Авдотьей, Петр Иванович вернулся на почту и сообщил Ивану Кузьмичу

-о прибытии в наш город чиновника из Петербурга. А потом мы встретились возле будки, где продаются пироги.

— Значит, вы оба знаете содержание письма и догадываетесь, что и чиновники знают его, так как письмо лежит на столе. Для вас ясно: городские власти собрались, чтобы обсудить положение. По­чему же вы сразу не говорите о том, что ревизор в городе?— спро­сил Кедров.

— Ну, это понятно!— воскликнул Топорков.— Мы ведь ничего особенного собой не представляем. Для этих людей, стоящих у власти, мы люди пустые, они нас терпят, но проку от нас мало. А тут вдруг мы на какое-то время становимся центром всеобщего внимания. И какое для нас удовольствие видеть на их лицах смену разных чувств, настроений, ожидания, тревоги. Это же громадное наслаждение, и нам хочется его продлить подольше.

Сцена началась. Бобчинский, рассказывая, следит за тем, как реагирует городничий, и в то же время чувствует рядом дыхание Добчинского, его нетерпеливое ерзанье на стуле, какие-то стоны, вздохи...

Дойдя до кульминации, Бобчинский почувствовал, что терпению приятеля приходит конец. Он уже начал приподниматься с места и только ждал того момента, когда у Бобчинского перехватит дыхание и тот остановится, чтобы набрать воздуха в легкие. Уже .какой-то звук задрожал на губах Топоркова, как Комиссаров, обернувшись, почти прыгнул на него с воплем: «Э, не перебивайте, Петр Иванович, пожалуйста, не перебивайте...»

От неожиданности Топорков шлепнулся на свое место и прикрыл руками рот, как бы желая показать, что звук готов был вырваться помимо его воли. Но Комиссаров, прижимая своими руками руки Топоркова, окончательно лишил его возможности произнести что-либо: «Вы не расскажете, ей-богу, не расскажете: вы пришепеты­ваете; у вас, я знаю, один зуб во рту со свистом...»

Только в этом месте и еще в одном, где Добчинский, отвечая на вопрос городничего: «В каком номере гостиницы живет реви­зор?»— точно так же, закрывая рот Бобчинского, говорил: «В пятом номере, под лестницей», была дана воля рукам. Но в этот момент атмосфера в сцене уже была на точке кипения.

Несмотря на помехи со стороны Добчинского, рассказ подходит к концу. «Да-с. А вот он-то и есть этот чиновник»,— торжественно заключает Бобчинский и переглядывается с Добчинским. Оба Петра Ивановича наслаждаются картиной, какая развернулась перед ними: городничий с отвисшей челюстью и вытаращенными глазами, чиновники, растерянно переглядывающиеся между собой, словно не

-могут взять в толк, о чем идет речь.

«Городничий (ошалело). Кто, какой чиновник?

124

Бобчинский. Чиновник-то, о котором изволили получить нотацию,— ревизор.

Городничий (в страхе). Что вы, господь с вами! Это не он.— Эти слова городничий произносил как заклинание.— И давно он здесь?

Добчинский. А недели две уж».

Городничий потрясен. Он с ужасом видит в новом свете свои деяния за эти две недели: «Высечена унтер-офицерская жена, арестантам не выдавалась провизия, на улицах кабак, нечистота! Позор! Поношение!»

— Чем вы хотите заняться?— спросил Кедров.

— Паника...— начал было кто-то из участников сцены.

— Это не действие,— как-то по-особому резко сказал Кедров.

— Нужно сейчас же на что-то решиться. Что-то предпринять,— заговорили «чиновники».

— Предпринимайте.

— Что ж, Антон Антонович, ехать парадом в гостиницу,— воскликнул Земляника.

— Нет, нет!— в тон ему ответил судья.— Вперед пустить голову, духовенство...

— И я скажу: нет, нет!— произнес негромко Кедров, посту­чав карандашом по столу.— Вы опять начали совещание,— с усмешкой произнес он,— а говорите — паника. Почему же никто не выполняет распоряжения Земляники?

— Распоряжения?!

— Ну да! В такие моменты кто палку взял, тот и капрал. Очевидно, надо ехать в гостиницу парадом, в мундирах со всеми регалиями. Значит, первым делом — домой, чтобы скорее переодеть­ся. Начинайте.

После восклицания Земляники чиновники, словно стадо быков, нагнув головы, бросились к дверям.

— Нет, нет!— завопил Золотухин-судья.

От этого крика внезапно все остановились, глядя на судью.

— Судья, очевидно, что-то знает,— сказал Кедров,— поин­тересуйтесь, «подползите».— Кедров часто употреблял термин «подползти». Это значило — осторожно придвинуться к объекту, не спуская с него глаз.

Золотухин, понизив голос, продолжал:

— Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге «Деяния Иоанна Масона»...— Но объяснения никто уже не слушал, все бросились к дверям.

— Нет, нет!— словно удар бича, прозвучал возглас городничего. Все замерли, глядя на него.— Позвольте уж мне самому. Бывали Трудные случаи в жизни — сходили, еще даже и спасибо получал. Авось бог вынесет и теперь.

— Что же дальше?— спросил Белокурова Кедров.

— Думаю, что делать,— ответил Белокуров.

— Стоять и думать нет времени,— сказал Кедров.— Поезжай­те к ревизору.

125

— Но я же не одет,— возразил Белокуров.

— Догадайтесь об этом в дверях,— улыбнулся Кедров.— А что будут делать чиновники? Городничий все взял на себя. Но значит ли это, что вы уже в безопасности? Попробуйте следить за ним, наблюдать за выражением его лица, ловить каждое слово, каждый вздох.

Белокуров решительно двинулся к двери, за ним, заглядывая ему в лицо, устремились чиновники, как стадо баранов за козлом. Внезапно он остановился, сообразив, что одет не по форме, что в таком виде ему нельзя предстать перед ревизором. Все остановились. Он оглядел себя, и все осмотрели его. Он резко повернулся и пошел к дверям, ведущим во внутренние комнаты, и опять все двинулись за ним. На пороге он опять обернулся и поискал глазами Добчинского: «Вы говорите, он молодой человек?»

Сцену прошли два-три раза, в этюдном порядке, то есть проверяя действия, без точного текста. И несмотря на некоторые недочеты, все поняли, что сцена вышла. «Паника», «поиски выхода», «расте­рянность», «страх», «отчаяние»— все великолепно «читалось» всеми, кто смотрел репетицию. Стремительность движений, синкопированный ритм, который возникал при четком выполнении всеми партитуры сцены, захватывал актеров. Возникало ощущение подлинной жизни.

Городничий отбрасывает как нелепость предложение Земляни­ки — ехать парадом в гостиницу и совет судьи — следовать заветам Иоанна Масона.

— Я вижу,— сказал Белокуров,— чиновники так растерялись, что толку от них мало. Они могут только помешать мне, Михаил Николаевич. Поэтому отправлю их, каждого «по своей части». Мне сейчас нужны не советники, а исполнители, полицейские.

Как только чиновники покинули дом городничего и вместо них появились представители полиции, поведение городничего непости­жимо изменилось. На смену любезности и дипломатии приходят рык да кулак, который он для большего впечатления то и дело подносит к физиономиям квартальных. Может показаться, что действуют два разных человека в одинаковых мундирах.

Отдавая приказания, Белокуров успевает переодеться для выез­да. До известия о том, что ревизор в городе, он был одет по-домаш­нему. Синяя косоворотка в белую крапинку, заправленная в формен­ные брюки с расшитыми подтяжками, ботфорты со шпорами. Выйдя на минуту из комнаты, пока чиновники разъезжаются, по своим ведомствам, он возвращается уже в черном галстуке, повязанном вокруг шеи и в белом жилете. Мундир бросает на диван, а сам отсчитывает деньги и рассовывает их по карманам, одновременно отдавая приказания полиции.

— Владимир Вячеславович, вы сейчас распоряжаетесь: «Разме­тать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставить соломенную веху, чтоб было похоже на планировку». А я по вашим

126

действиям вижу, что вы не представляете, где находится этот забор. Какую улицу должны размести десятские? Где помещается трактир? Для вас объекты существуют «вообще», и потому они безлики. Вы говорите о них, но не видите. А вы попробуйте размес­тить их в пространстве на определенном расстоянии друг от друга и от того места, где вы сейчас находитесь.

— Понимаю, Михаил Николаевич.

— Особенно не разбрасывайтесь широко. Городок уездный, небольшой.

— Понял. Будет сделано,— по-военному отрапортовал Белоку­ров.— Здесь, во МХАТе,— мой дом. Улица Огарева ведет к тракти­ру, то есть на улицу Герцена. Трактир — Консерватория. Вниз по улице Горького есть забор, строится новый корпус гостиницы «Националь»,— вот этот забор и разметать... Налево от нас — Куз­нецкий мост. Там на углу поставить квартального Пуговицына... «Он высокого роста, так пусть стоит для благоустройства на мосту».

— Владимир Вячеславович, нам не обязательно знать, как и где расположены объекты. Отдавая распоряжения, вы мысленно «пробегаете» расстояние: далеко это или близко, легко выполнимо или трудно. Когда я попрошу передать мне листок бумаги со стола, или зайти к секретарю и взять у нее для меня бумагу, или принести бумагу со склада — все три просьбы будут звучать по разному. Хотя в тексте будет меняться только —«со стола», «от секретаря», «со склада». Но хочу предупредить: ничего не надо играть при этом. А то сразу возникает —«да-а-леко» и «блзко»,— нарочито сжав последнее слово, закончил Кедров под общий смех.

До этого замечания Белокуров все свои распоряжения полицей­ским строил как внушения: глядя в глаза подчиненным, старался «вдолбить» в их бестолковые головы и проверял, поняли ли они все правильно. Это приводило к однообразию. Но, подхватив кедровскую мысль, он изменил течение сцены. Теперь он видел «свой» город. Создавалось полное впечатление, что Белокуров мысленно обозревает глазами приезжего вид городских улиц. И останавливается на тех объектах, которые требуют немедленного вмешательства. Забор, трактир, улица приобрели «осязаемость», которой не было. Появилось и различное отношение к ним.

— Михаил Николаевич, но все же городничий сильно нервнича­ет, путается в словах. Например: «Пусть каждый возьмет в руки по улице — черт возьми, по улице!— по метле!» Потом вместо шляпы надевает на голову коробку... Мне кажется, что он от волнения плохо соображает, иначе не вел бы себя так.

— Это несомненно. Но есть волнение, от которого начинает у человека все валиться из рук, голова перестает работать. Однако существует и другой вид волнения, когда человек не позволяет себе расслабиться, заставляет себя трезво оценить положение и принять необходимые меры. Мне думается, что именно этот род волнения у городничего.

Вы говорите, он путается в словах и мыслях. Да, но отчего? Оттого, что растерялся и не соображает, что делать? Или оттого,

127

что в данную минуту так много надо сделать? Думаю, от второго. Ему не хватает времени. Ему бы дней пять, неделю, а у него только минуты. Обратите внимание на текст, как он написан. «Пусть каждый возьмет в руки по улице,— черт возьми, по улице!— по метле!» Как видите, Гоголь ясно указал, что здесь имеет место простая оговорка, которую понял сам городничий, поправил себя и даже сыронизировал над собой. В самом деле, после слов «возьмет в руки по улице» стоит запятая, а не многоточие, которым можно выразить растерянность, обрыв мысли. Запятая же соединяет вто­рую половину фразы с первой, и вся фраза произносится слитно.

Городничий торопится, ему нельзя не торопиться. Ревизор собирает материалы, купцы из-под полы готовят просьбы, возможно, что уже собирается депутация от «гражданства», и, может быть, кое-кто из чиновников задумал перебежать ему дорогу. И тут за несколько минут надо выработать план своего поведения при встрече с ревизором. Он дважды возвращается от двери, чтобы дать наставления приставу. Да, он торопится, но не мельтешится. Последнее распоряжение — и он покидает комнату деловой поход­кой.

Городничий отправляется на встречу с ревизором весьма собран­ным. Он знает, что его ждет коварный и сильный противник, скры­вающийся под какой-то личиной.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

~^'(^&^

При анализе пьесы «Ревизор» актеры Художественного театра не могли не касаться стиля и жанра бессмертной комедии. Нет-нет, а кто-нибудь непременно напоминал, что «мы играем комедию», что Гоголь создал, так сказать, «эталон комедийности», что МХАТ име­ет дело с резкой, почти сатирической формой, граничащей с гротес­ком. Находили, что многие положения действующих лиц в событиях пьесы весьма условны; их трудно обосновать с позиций жизненной правды. Например, встреча Хлестакова и городничего в номере го­стиницы. Неужели такой умный, прожженный служака не смог бы распознать, что трясущийся и заикающийся от страха мальчишка никакой не ревизор? Очевидно, в этом узловом моменте должна существовать какая-то договоренность, диктуемая жанром пьесы. Ход действия, развитие взаимоотношений основных персонажей — городничего и Хлестакова — завязываются в трактире и служат движущей пружиной спектакля.

Тема стиля и жанра возникла не случайно.

В результате ознакомления с произведениями того или иного драматурга у нас возникает ощущение круга излюбленных авторов и тем, своеобразие манеры письма, развития сюжета и т. д. и т. п. и, конечно, определение жанра.

128

И вот то, что является у автора результатом, иногда пред­лагается исполнителям ролей как отправной момент, как некое состояние, которое должно присутствовать у актера уже в начале его работы и которое он должен учитывать вне зависимости от изучения материала пьесы.

Кедров говорил: «Стиль и жанр в работе актера — это не от­правное, а завершающее качество. Это результативная оценк? спектакля и роли, а не предваряющие некие ощущения и приемы игры, относящиеся к актерской технике.

Живой человек в жизни проявляет себя в разных жанрах. Он просто участвует в событиях и действует.

Основы стиля и жанра заложены в самом существе пьесы, и если правильно понять, вскрыть и воплотить эту пьесу, то и стиль и жанр будут в спектакле».

Живой человек в пьесах разных авторов — это по-разному жи­вой человек, так как у него разная логика поведения. Суметь осу­ществить логику действия в предлагаемых обстоятельствах пьесы, где естественность и органика будут существовать не только для жизненного правдоподобия, а как средство донести до зрителя идею спектакля в наиболее яркой и воздействующей на него форме,— зна­чит найти неповторимый характер, образ живого человека данного автора, будь то, Шекспир, Чехов, Горький или наш современник.

Если рассматривать работу Кедрова над «Ревизором» с этих по­зиций, то надо признать, что его теоретические высказывания подтверждались практически.

Сцена встречи городничего и Хлестакова часто являлась камнем преткновения для многих хороших актеров, заставляя их прибе­гать к условному восприятию поведения партнера: «Я, актер, вижу в партнере одно, но делаю вид, что как образ не вижу этого, а играю свое, якобы усматривая нечто другое».

В этом смысле очень интересно свидетельство И. В. Ильинского, игравшего и Хлестакова и городничего. Он пишет: «Играя Хлеста­кова, я всегда ощущал известную фальшь в сцене первой встречи героев в гостинице — ощущал ее и в своем поведении и в поведении партнера. У нас эта сцена была построена так, что оба собеседни­ка лыка не вяжут от страха, не поднимают глаз друг на друга и оправдываются, почти не вникая в смысл произносимых слов,— на этом держалось недоумение с фальшивым ревизором. Но стоило мне случайно увидеть испуганную, молящую физиономию городничего, как сразу же делалось неудобно, и я спешил отвести глаза. Думаю, что схожие ощущения испытывал и мой партнер, заметив рас­терянность и жалкий вид петербургского гостя. А от правильногс решения этой сцены очень многое зависит. Ведь городничий и опытен и по-своему неглуп: учуяв испуг Хлестакова, он может тот­час же догадаться, что перед ним не настоящий ревизор. Да и Хлестаков, по своему обычаю, с человеком испуганным сразу станет нагл и развязен. Как сделать так, чтобы заблуждение городничего было психологически мотивировано, чтобы оно объяснялось не толь­ко тем, что «у страха глаза велики»?

'Л ? Зак. 792 129

Как видно из приведенной цитаты, большие актеры, известные мастера театра — к каким принадлежит народный артист СССР Игорь Владимирович Ильинский — были в затруднении, чувствовали себя неловко, неуютно, ощущая неправду своего поведения в этой сцене. Почему же это происходило? Чем можно было бы объяснить отсутствие, пользуясь выражением Игоря Владимировича, «психоло­гически мотивированного заблуждения городничего»? Только тем, что стиль Гоголя гиперболичен? И жанр комедии в сочетании с авторским гротесковым приемом письма позволяет некоторые преувеличения, которые надо принимать на веру, не пытаясь пси­хологически обосновать их?

В самом деле, интересно проследить, какой же выход нашли И. В. Ильинский и режиссер В. И. Цыганков, чтобы избежать чувства неловкости, неправды при исполнении этой сцены.

Предоставим слово самому Игорю Владимировичу.

«Мы долго думали над решением этой сцены и наконец поняли, что страх у людей может выражаться по-разному. Иной действи­тельно от страха робеет, теряется, а иной от отчаяния сам начинает наскакивать, бросаясь очертя голову навстречу опасности, которая ему грозит. Так в нашем спектакле стал наскакивать на городни­чего Хлестаков, наскакивать азартно, в какой-то момент стуча кулаком по столу и даже притоптывая ногой.

Зрителю видно, конечно, что Хлестаков смертельно испуган, но городничий сам находится в таком градусе, когда он только осознает, что начальник сердится, распекает его за что-то, и в свою очередь, обезумев от страха, выпучив глаза, ревет без памяти: «По неопытнос­ти, ей-богу, по неопытности!»— тем самым окончательно запугивая Хлестакова».

На этом Игорь Владимирович заканчивает разбор сцены встре­чи городничего с Хлестаковым.

Думается, что мы не погрешим против правды, если скажем, что артисты только изменили внешний прием в сцене, ничего не изменив по существу, так как не нашли той мотивировки действия городничего и Хлестакова, о которой мечтали.

Конечно, избегать глядеть на партнера в продолжение сцены и трудно и просто неестественно. Уже только одно это создает ощуще­ние неправды. Но так же неестественно не слышать того, что партнер говорит, а услышав, не понять, не сделать попытки ра­зобраться. А городничий, отправляясь к ревизору, знает, что ему надобно держать «ухо востро», чтобы не попасться на крючок.

Как же ведет себя Хлестаков — «инкогнито», снабженный «секретным предписанием»?

Его появлению в комнате предшествовал стук, услышав который Осип определил: «Стучится; верно, это он идет». Предполагалось, что Хлестаков, поднимаясь по лестнице (на первом этаже распола­гался собственно трактир, на втором —. комнаты для приезжих, каморка же Хлестакова помещалась на площадке между первым и

130

вторым этажами), стучит своей тросточкой по столбикам, под­держивающим перила, с этакой пренебрежительно-барственной ма­нерой, чтобы обратить на себя внимание. Вдруг кто-нибудь заинте­ресуется петербургским гостем и пригласит его разделить обед. Но этого не произошло.

Хлестаков — В. Невинный возникает в проеме двери. Он не спе­ша, с горделивым видом окидывает взглядом трактирную залу и, захлопнув за собой дверь, прислоняется к притолоке. С ним проис­ходит мгновенная метаморфоза. Куда девались вызывающая осанка, презрительно-снисходительная улыбка, красиво отставленная рука в желтой перчатке, играющая тросточкой. У закрытой двери непод­вижно стоит поникшая фигура молодого человека с унылой, рас­терянной физиономией. Осип, который при приближении своего барина «поспешно схватывается с постели», первое время с надеж­дой вглядывается в лицо Хлестакова: авось чем-то, может быть, удалось тому поживиться. Увидев изменившееся лицо барина, он с такой злобой и презрением глядит на виновника их несчастий, что Хлестаков, не выдержав этого взгляда, вынужден отвернуться.

Хлестаков медленно выходит на середину комнаты и стоит какое-то время в полной безнадежности. Потом снимает цилиндр, присоединяет к нему трость и протягивает их в сторону Осипа, который даже не поворачивается. Большая пауза. «На, прими это»,— устало произносит Хлестаков. Осип почти не глядя, нехотя при­нимает вещи, всем своим видом показывая, что служить такому господину незачем и скоро он, Осип, умрет от голода. По той же причине слуга, разговаривая с барином, усаживается на табуретку:

ноги не держат.

— А, опять валялся на кровати?— восклицает Хлестаков. Он хоть этим готов уязвить Осипа, сбить с него облик голодного до смерти человека и заставить ощутить его вину перед ним, Хлеста­ковым. На вопрос, не осталось ли табаку, Осип с досадой отвечает, что «вы четвертого дня последнее выкурили!».

Хлестаков вскакивает со стула, на который было уселся, и под­ходит к столу. Окинув его взглядом, Иван Александрович, как сказано в ремарке Гоголя, «разнообразно сжимает свои губы», по­том начинает как бы разглаживать руками несуществующую ска­терть. Пальцы его шевелятся, словно он дотрагивается и поправляет расставленные его воображением блюда. Вдруг его взгляд замечает какую-то крошку. Молниеносным движением он отправляет ее в рот, предвкушая удовольствие, которое должен получить. Неожиданно Хлестаков мрачнеет и плюет. Крошка оказалась несъедобной:

кусочек отколовшейся доски стола. Его отчаянное желание хоть чем-нибудь насытиться становится нестерпимо. Он настойчиво при­стает к Осипу, чтобы тот раздобыл обед.

Слуга предупреждает Хлестакова: «Хозяин сказал, что больше не даст обедать».

«Хлестаков. Как он смеет не дать? Вот еще вздор!

Осип. Еще, говорит, и к городничему пойду; третью неделю барин денег не плотит».

Кедров просил С. Блинникова, игравшего Осипа, не торопиться выкладывать Хлестакову угроэ^трактирщика.

— Выдавайте текст небольшими дозами,— говорил Кедров,— и наблюдайте... Подействовало? Тогда еще можете добавить, потом еще. Осип видит испуг Хлестакова и подпускает яду. Он наслаж­дается своей местью, передавая как бы подлинную речь хозяина трактира.

Кедров попросил В. Невинного оценить слова Осипа: возможен ли такой разговор между ним и хозяином трактира?

— К какому выводу вы пришли, Вячеслав Михайлович?— спро­сил Кедров.

— Да, конечно, такой разговор мог состояться,— ответил Невинный.

— Сергей Капитонович, а вы увидели, что произошло с Хлеста­ковым?— обратился Кедров к Блинникову.— Вы поняли, что ваши удары попали в цель, что Хлестаков струсил. Так «отведите душу», выскажите Хлестакову все под видом слов трактирщика.

«Вы-де с барином, говорит, мошенники, и барин твой — плут. Мы-де, говорит, этаких шаромыжников и подлецов видали»,— про­должает Осип.

Кедров добивался, чтобы Блинников говорил последние фразы как можно искреннее, совершенно не заботясь о том, чтобы они были похожи на слова хозяина.

— Вы хлещете этими выражениями Хлестакова по физионо­мии,— подсказывал Кедров.— Найдите наиболее язвительную фор­му: заставьте Хлестакова краснеть, бледнеть, сгорать со стыда, обидеться, вознегодовать.

— Михаил Николаевич, но у меня всего две коротенькие фразы, как же все, что вы предлагаете, вложить в них?

— А зачем понимать так примитивно то, что я рекомендую. У зубного врача масса всевозможных инструментов для лечения, но он никогда не втискивает сразу все в рот больного. Если вы будете каждый раз ставить себе новую задачу — как я сегодня хочу рас­правиться с Хлестаковым,— у вас хватит «емкости» в тексте.

Когда эта сцена была готова, то ни у кого не оставалось со­мнения, что Осип воспользовался только одной, может быть, сказан­ной фразой трактирщика, чтобы высказать в лицо своему господину все, что он о нем думает. Хлестаков понял: «А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне все это». Невинный произносил реплику, подозрительно вглядываясь в лицо Осипа: что действительно было сказано трактирщиком, а что Осип добавил от себя?

Ощутив, что он несколько «перехватил». Осип тотчас же пере­шел на доверительный тон: «Говорит, этак всякий приедет, обжи­вется, задолжается, после и выгнать нельзя». Он делал крошечную паузу и понижал голос, сурово, назидательно, растягивая слова:

«Я, говорит, шутить не буду, я прямо с жалобою, чтоб на съезжую, да и в тюрьму». Глядя в лицо своего хозяина, он чуть-чуть сгибался и разводил руками, всем своим видом выражая: «Да-с, так-с! Вот какие дела-то!»

П2

На Хлестакова не могло это не подействовать: «Ну, ну, дурак, полно!»— с тоской произносит он. Однако голод напоминает о себе. «Ступай, ступай, скажи ему. Такое грубое животное!»— чуть не плача заканчивает Иван Александрович.

Осипу не хочется встречаться с трактирщиком, так как, кроме ругани, от него ничего не получишь, да и Хлестакова следует про­учить получше, чтобы наперед знал, как просаживать в карты все до копейки. «Да лучше я самого хозяина позову к вам».

Но это не устраивает Хлестакова. «На что ж хозяина? Ты поди сам скажи».—«Да, право, сударь...» Но приступ голода настолько силен, что, не выдержав его, Хлестаков буквально взвыл: «Ну, ступай, черт с тобой! позови хозяина»,— и он выталкивал слугу.

Кедров хотел, чтобы для Хлестакова сцена с Осипом послужила серьезным предупреждением. Теперь он уже не отмахнется от угроз трактирщика. Когда сцена была разобрана и разработана в де­талях, стало понятно, что Хлестаков в известной мере почувство­вал возможность вмешательства городничего. Кедров назвал это условно «первым звонком».

«Второй звонок» возникает в разговоре с трактирным слугой. После унизительного для Хлестакова заигрывания, расспросов о его здоровье, положении дел в гостинице Хлестаков вынужден загово­рить об обеде. Он торопит полового поскорее принести еду: «Мне сейчас после обеда нужно кое-чем заняться».

«Слуг а. Да хозяин сказал, что не будет больше отпускать. Он, никак, хотел идти сегодня жаловаться городничему».

Кедров поместил Хлестакова за столом, в ожидании обеда, слу­гу — посередине комнаты, а Осипа около открытой двери. Таким об­разом, слуга находится между Хлестаковым и Осипом.

До упоминания об обеде Хлестаков разговаривал с трактирным слугой покровительственно-любезным тоном, положив ему руку на плечо, чем немало того смущал. Но как только Хлестаков сел за стол и заговорил об обеде, половой стал отвечать заученным тоном, глядя мимо Хлестакова в пространство. При упоминании, что трак­тирщик «хотел идти сегодня жаловаться городничему», Хлестаков сжимается, втягивает голову в пигечи и вопросительно глядит на Осипа. С его губ готово сорваться: «Вот так штука! Значит, это правда!» Он даже подносит руку ко рту, чтобы случайно не вылетело какое-нибудь слово. Осип отвечает Хлестакову жестом, как бы говоря: «Что, поняли? Я вам то же самое говорил. Я пре­дупреждал!»

Когда принесли обед и слуга стал накрывать на стол, Хлеста­ков в нетерпении вырвал у него салфетку и сам расстелил ее. Дру­гую салфетку быстро заложил за воротничок: он уже готов, а слуга все еще возится с сервировкой. Хлестаков сидит как на иголках, ноги его ерзают по полу, он сжимает и разжимает кулаки. А когда половой начал вытирать полотенцем ложку, нож, вилку, Хлестаков, не вытерпев, выхватил прибор у него из рук.

На требование Хлестакова: «Я не хочу этого супу, дай мне другого»— слуга отвечает: «Мы примем-с. Хозяин сказал: коли не

7 Зак. 79?

хотите, то и не нужно»— и делает попытку взять супницу со стола. Хлестаков и Осип с каким-то необыкновенным рычанием, как два пса, у которых хотят вырвать кость, так набрасываются на полового, что несчастный в ужасе отскакивает от них. Хлестаков с жадностью поедает обед, ругая за него слугу и трактирщика.

Кедров всю сцену до прихода городничего построил так, что предупреждение о грозящей со стороны трактирщика опасности сильно тревожит Хлестакова. Но муки голода заглушают все мысли, все чувства.

Неожиданно резко раскрывается дверь, и на пороге появляется Осип. Понизив голос до шепота, сообщает: «Там,— он указывает в сторону, где находится зала трактира,— зачем-то городничий при­ехал, осведомляется и спрашивает о вас»— и тотчас же исчезает, плотно прикрыв за собой дверь.

— Слова Осипа действуют на Хлестакова мгновенно,— пре­дупредил Невинного Кедров.— Для раздумий нет времени, да и ду­мать не о чем. Было два звонка, теперь прозвучал третий. Решают доли секунды. Определите, чего вы хотите сейчас?

— Чтобы не было городничего!

— Но сие от вас не зависит. Он здесь и, возможно, уже поднимается по лестнице.

— Хочу исчезнуть.

— Исчезайте,— согласился Кедров.

Невинный съеживается, подбирает ноги, вдавливает себя в стул, почти сползает за стол, точно хочет превратиться в очень крохот­ное существо, чтобы забиться в какую-нибудь щель. При этом ше­потом произносит: «Вот тебе на! Эка бестия трактирщик, успел уже пожаловаться! Что, если в самом деле он потащит меня в тюрь­му?» И словно поняв свою тщету превратиться в подобие насекомого, несколько распрямляется: «Что ж, если благородным образом, я, пожалуй...» Но тут же вскакивает с места: «Нет, нет, не хочу!.. Да что он, как он смеет, в самом деле? Что я ему, разве купец или ремесленник? (Бодрится и выпрямляется.) Да я ему прямо скажу:

«Как вы смеете, как вы...» (У дверей вертится ручка; Хлестаков блед­неет и съеживается.)

В комнате темнеет. Только на большую медную ручку двери падает мощный, узкий луч света. Иван Александрович как зачаро­ванный следит за сверкающей- ручкой. Кто-то, находящийся в ко­ридоре, медленно и осторожно поворачивает ее. Вот она пошла вверх, потом вниз, щелкнул замок... Хлестаков бесшумно, на цы­почках метнулся к маленькому окошку с намерением выскочить на улицу. Но тут же бросается обратно: взгляда достаточно, чтобы понять — окно не открывалось, наверное, с момента постройки трактира, так оно заросло пылью и паутиной, да и пролезть сквозь него не удастся. Он обегает взглядом комнату, ища места, где бы укрыться, и даже поднимает глаза к потолку, словно в ожидании чуда.

Но вот ручка опять зашевелилась и чуть-чуть скрипнула дверь. В последнюю секунду Хлестаков бросается к деревянному столбу,

134

который стоит в центре комнаты и подпирает балку, поддерживаю­щую провисший потолок. Он прячется за столб, стараясь слиться с ним. ,

Дверь открывается очень медленно и рывками. Словно человек, который находится за нею, дав знать о себе, ждет, когда его оклик­нут. Но так как никто не подает признаков жизни, дверь при­открывается еще. Видна фигура городничего. Он внимательно, не высовывая лица, прислушивается к тому, что делается в комнате, с тем расчетом, что в случае гневного окрика можно будет быстро ретироваться. Но все тихо. Дверь открывается еще шире, и в комна­ту, осторожно ступая, входит городничий. Вслед за ним проскольз­нул Добчинский и забился в нишу. Городничий делает шаг, другой... Никого нет. Спрятаться негде, если только под кроватью. Он сто­ит в недоумении около деревянного столба, положив на него руку, почти касаясь его лицом, и, оглядываясь, медленно поворачивается. Хлестаков выглянул из-за столба и увидел совсем близко насторо­женные, выпученные глаза городничего.

Одновременно оба в испуге отскакивают друг от друга.

Городничий понял, что прибывший из Петербурга ревизор уже извещен о его самоуправстве и нарочно устроил в своей комнате нечто вроде засады, чтобы убедиться лично, до какой наглости мо­жет дойти этот градоправитель, врываясь в чужую комнату без разрешения.

Кедров поставил актерам условие ничего не принимать на веру.

— Каждый из вас делает выводы только на основании речей и поведения партнера. Зачем, по-вашему мнению, явился сюда город­ничий?— задал он вопрос Невинному.

— Отправить меня в тюрьму: трактирщик нажаловался.

— А вы согласны идти в тюрьму?

— Конечно, нет.

— За чем же вы будете следить?

— За городничим. За его поведением. Трактирщик нажало­вался и...

— Это понятно, эту предварительную часть зритель уже знает. А что сейчас происходит? Городничий вошел и...— Кедров сделал паузу, предлагая Невинному продолжать.

— Мы встретились нос к носу. Я отскочил, чтобы меня не схватили... Он тоже отскочил.

— Почему? Как вы думаете?

— Не знаю, Михаил Николаевич... Может быть, тоже испу­гался...

— Зачем же ему вас бояться?

— Да, действительно... Ах, вот что! Он отскочил к двери: го­родничий перекрыл мне дорогу, если я попробую убежать.

— Вот это более верно. Что же дальше?— спросил Кедров.

— Я должен не подпускать его близко к себе.

— Согласен,— улыбнулся Кедров.— Действуйте.

7\* 135

«Городничий (немного оправившись и протянув руки по швам). Желаю здравствовать!»

— Что значит для вас, Вячеслав Михайлович, эта перемена в поведении городничего? Он отказался от своего намерения отвести вас в тюрьму?

— Конечно, нет. Мне кажется, он просто меняет тактику. Зачем ему поднимать шум и силком тащить меня через весь трак­тир. Проще будет уговорить меня идти самому. А ответил я маши­нально: «Мое почтение!»

— А как городничий воспринял поведение Хлестакова?

— Я сделал досадную оплошность, что влез в комнату,— начал Белокуров.— Надо как-то загладить эту ошибку. А ревизор, видать, человек злой и въедливый, ишь как прицелился на меня. «Мое почтение!»— и даже раскланялся вежливо. Он издевается надо мной: «Мол, продолжайте .ваши безобразия». Пожалуй, мне лучше уйти от греха. «Извините»,— и Белокуров делал шаг к двери.

— Что же, по-вашему, делает городничий?— спросил Кедров Невинного.

— Слава богу, уходит. Я спасен,— заявил Невинный.— Поэтому я говорю: «Ничего». И думаю: «Только уходи!»

— Значит, все благополучно для вас окончилось? А не кажет­ся ли вам, что городничий берется за ручку двери, так как за дверью находятся квартальные? А вот тот господин, который наблю­дает за вами из угла за кроватью, вы поняли, кто он?

— Это — понятой,— ответил Невинный,— по-моему, так.

— Ревизор не кричит, не распекает, он внимательно наблюдает за мной. Попробую оправдаться за свое вторжение. Может быть, это поможет наладить разговор?— решил Белокуров и вкрадчиво начал: «Обязанность моя, как градоначальника здешнего города, за­ботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...»

«Хлестаков (сначала немного заикается, но к концу речи говорит громко). Да что ж делать?.. Я не виноват... Я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни».

Невинный остановил репетицию.

— Михаил Николаевич, не понимаю, почему я перебиваю город­ничего? Он так вежливо начал говорить, что мне захотелось ему вежливо ответить, а не кричать...

— И не кричите, говорите вежливо. Хлестаков не дал городни­чему договорить, вероятно, потому, что хорошо знает, о чем хотел сказать городничий. Попробуйте продолжить его речь. Что значат слова «заботиться о том, чтобы проезжающим и всем благородным людям никаких притеснений...»? Хлестаков — дворянин, но как он себя ведет? Можно ли считать его поведение благородным? Жи­вет две недели, ни за что не хочет платить. Когда, несмотря на долги, ему дали обед, он вместо благодарности всех обругал. Разве это поведение благородного человека? Конечно, трактирщик обо всем доложил городничему. И если продолжить речь, начатую го­родничим, то смысл ее свелся бы к тому, что «всем благородным лю­

дям никаких притеснений... но поскольку ваше поведение не отвечает поведению благородного человека, то позвольте вас препроводить на съезжую, а оттуда в тюрьму». Вот почему Хлестаков прервал его своими оправданиями. Продолжаем.

Бобчинский на протяжении этой сцены стоял за дверью, пы­таясь услышать, что происходит в комнате. Хлестаков решил, что это трактирщик пытается подслушивать, и с яростью обрушился на него: «Он больше виноват: говядину мне подает такую твердую, как бревно...»— и т. д. и т. п. Бобчинский, было на мгновение вы­глянувший из-за двери, увидев направленный на него палец приезже­го и услышав гневные слова: «Он больше виноват», сейчас же пря­чется.

Кедров просил Невинного не торопиться произносить текст:

«Да что ж делать? Я не виноват... Я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни». На вопрос Кедрова, как городничий объясняет себе эти слова Хлестакова, Белокуров отвечал, что он не обращает на них внимания, так как главным для него является обвинение ревизора: городничий допускает, что в трактире кормят недобро­качественной пищей. Кедров не согласился.

— Я повторяю,— сказал он.— В этой сцене все важно, все слова, все действия; учитывается каждый вздох, каждый жест. Особен­но это касается вас, Владимир Вячеславович. Городничий прожжен­ная бестия, он ничего не пропустит мимо. Так как же он отне­сется к словам ревизора, что у того нет денег и ему их пришлют из деревни?

— Думается,— сказал Белокуров после довольно большой пау­зы,— городничий понял, что петербургскому чиновнику надо как-то оправдать свое пребывание в этом городке. Ведь его подорожная прописана в Саратов, а он сидит вторую неделю здесь. Зачем? От­вет ясен: надо было все обследовать, все разузнать, всюду побывать, собрать сведения. Вот он и сидит здесь потому, что как бы денег ждет, иначе вызовет подозрение. Для убедительности даже в долг забирает и ест черт знает что. Конечно, не все обходится гладко, душа-то у него не выдерживает, вот он и срывается на началь­ствующий крик: «Он больше виноват...» Конечно, трактирщик вино­ват. Но он же не знает, кто перед ним. Знай он, разве бы посмел... Но приезжему нельзя и намекнуть, что я, городничий, начинаю понимать его ходы. Крик о недоброкачественной пище касается и меня, городничего. Попробую оправдаться, чтобы немного отвести гнев: «Извините, я, право, не виноват. На рынке у меня говядина всегда хорошая. Привозят холмогорские купцы, люди трезвые и поведения хорошего. Я уж не знаю, откуда он берет такую... А если что не так, то... Позвольте мне предложить вам переехать со мной на другую квартиру».

Городничий при последних словах делал шаг к Хлестакову и протягивал руку, приглашая его к выходу. Хлестаков отскакивал:

«Нет, не хочу!» Он внимательно следит за малейшим движением го­родничего, особенно за его руками. Они страшны, эти руки,— вце­пившись, не выпустят.

137

— Как вы истолковали для себя слова городничего о говядине и другой квартире?— спросил Кедров.

— Я понял их так,— ответил Невинный.— «Вы что же, молодой человек, клевещете на честных купцов, на трактирщика и на меня? Вам здесь все не нравится? Извольте проследовать туда, где вас ожидает другая квартира, то есть камера в тюрьме. Вам давно надлежит быть там».

Хлестакову ясно, что, не желая тащить его со скандалом, го­родничий и тюрьму ради деликатности назвал «другой квартирой», поэтому Хлестаков в отчаянии выкрикивает: «Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть — в тюрьму». И почти истерически: «Да какое вы имеете право? Да как вы смеете?.. Да вот я...» Но ему не­чего сказать, и он хватается за другую мысль: «Я служу в Петербур­ге. (Бодрится.} Я, я, я...»

При упоминании о тюрьме городничий съеживался и отступал:

он сообразил, что «инкогнито» уже определил ему место. И вот реви­зор, пораженный его наглостью и цинизмом, с издевкой выговари­вает: «Вы что же, и меня приглашаете с собой в тюрьму? Ведь, кро­ме тюрьмы, у вас другой квартиры не будет. Да вы понимаете, что вы говорите? Да как вы осмеливаетесь думать, что я поеду куда-нибудь вместе с вами? Да вот я... уничтожу вас. Я служу в Петербур­ге».

При словах «служу в Петербурге» городничий вытягивался по стойке «смирно» и замирал, ожидая, что вот сейчас в запале реви­зор откроет и звание, и чин, и каким учреждением он подослан. Но Хлестаков, словно угадав его мысли, обрывает себя: «Я, я, я...»

К концу реплики Хлестакова городничий, отступая, оказывает­ся около Добчинского. Поэтому слова: «О, господи ты боже, какой сердитый! Все узнал, все рассказали проклятые купцы!»— он го­ворит не «в сторону», как указано Гоголем, а как бы делясь с Доб-чинским своим тяжелым положением.

Хлестаков заметил: городничий что-то успел шепнуть «понято­му», и дверь чуть-чуть приоткрылась — все это побудило его дей­ствовать еще более отчаянно. Он решил, что городничий, исчерпав все меры убеждения, шепнул «понятому»: «Мол, нечего уговаривать, надо пускать квартальных в дело». Квартальные, притаившиеся за дверью, только ждут сигнала начальника. Поэтому Хлестаков кри­чит: «Да вот вы хоть тут со всей своей командой — не пойду! Я прямо к министру! {Стучит кулаком по столу.) Что вы? что вы?» Городничий спиной наваливается на дверь и закрывает ее. Ревизору все известно, и скрывать более свою вину не имеет смысла, лучше чистосердечно признаться. Он понижает голос, чтобы не быть услы­шанным за дверью: «Помилуйте, не погубите! Жена, дети малень­кие... не сделайте несчастным человека».

Хлестаков «читает» эти слова так, что городничему все же не­пременно надо отправить его в тюрьму: очевидно, от этого зависит его служебная карьера. Недаром же он говорит: «Не сделайте не­счастным человека». Но, почувствовав, что Сквозник-Дмухановский не решается на крайние меры, а действует только путем уговоров,

138

Хлестаков уперся: «Нет, я не хочу! Вот еще! Мне какое дело. Оттого, что у вас жена и дети, я должен идти в тюрьму, вот прекрасно». Для городничего эти слова звучат приговором. Наверное, и до сто­лицы докатились слухи о его самоуправстве, и в случае если ревизор согласился бы покрыть «грешки» городничего, то ему самому не миновать тюрьмы.

Бобчинский, улучив момент, выглянул из-за двери. Хлестаков, приняв его за квартального или понятого, выпучив глаза, рявкнул:

«Нет, благодарю покорно, не хочу!»— сопроводив свой возглас энергичным движением руки и топнув ногой. Бобчинского как вет­ром сдуло.

Городничий, с прижатыми к груди руками, опущенной головой, в позе кающегося грешника, попытался разжалобить грозного реви­зора: «По неопытности, ей-богу, по неопытности». У него подгибают­ся ноги. Он готов опуститься на колени. «Если ж и были какие взят­ки, то самая малость...— Голос его почти падает до шепота.— К сто­лу что-нибудь да на пару платья. Что же до унтер-офицерской вдо­вы, занимающейся купечеством...» Тут у него в голосе начинают появляться нотки благородного негодования, а когда он доходит до слов о злодеях, готовых покуситься на его жизнь, можно поду­мать, что честнейший патриот сообщает о заговоре, грозящем погу­бить империю.

Хлестаков совершенно сбит с толку: «Да что? мне нет никакого дела до них. (В размышлении.) Я не знаю, однако ж, зачем вы гово­рите о злодеях или унтер-офицерской вдове...» И вдруг его осенило. Городничий, чтобы успокоить трактирщика, решил его, Хлестакова, высечь! Он отскакивает подальше, закрывая руками то место, по ко­торому стегают розгами. «Унтер-офицерская жена совсем другое,— кричит он,— а меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко... Вот еще! смотри ты какой!..» Из слов Хлестакова городничий понял, что ревизор превратил его покаяния в шутку. Он отверг объяснение, будто бы расправа над унтер-офицерской женой выдумана врагами. Не поверил ревизор и тому, что выдуманные злодеи покушаются на жизнь городничего. Чем, как не издевательством, можно назвать выходку петербуржца. «Может быть, вы и меня хотели бы высечь, как вы высекли унтер-офицерскую жену, нарушив этим указ импе­раторский, запрещающий применение телесных наказаний к женам младшего офицерского состава. От вас всего можно ожидать! Но ме­ня вы не смеете высечь, до этого вам далеко». И сколько презрения к нему, городничему, в этом восклицании «инкогнито»: «Вот еще! Смотри ты какой!..» Так может вести себя только человек, снабжен­ный особыми полномочиями. Городничий чувствует, что почва окон­чательно уходит у него из-под ног.

Вдруг возникает новый ход петербургского чиновника. Он опус­кается на стул и трагическим голосом произносит: «Я заплачу, за­плачу деньги, но у меня теперь нет. Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки».

Это совершенно выбивает городничего из седла. Не будь Актон Антонович предупрежден письмом и клятвенными уверениями

139

Добчинского и Бобчинского, что под именем Хлестакова скрывается важное лицо, он поверил бы: перед ним человек, у которого дей­ствительно гроша медного за душой нет, до того искренне звучат его слова. О, тонкая бестия этот «инкогнито»!

Произнеси слова об отсутствии денег обыкновенный ревизор, Антон Антонович тотчас бы понял, как надо действовать. Открывай скорей кошелек и подавай согласно чина и звания «барашка в бу­мажке».

Но как повести себя с этим ревизором? Вон он какие штуки от­калывает. Ты ему только подсунь, а он тебя за руку цап! Да в во­зок — ив места не столь отдаленные. «О, тонкая штука! Эк куда метнул! Какого туману напустил, разбери кто хочет! Не знаешь, с какой стороны приняться»,— бормочет городничий, стоя рядом с Добчинским. Он произносит эти слова не громко, но и не совсем так, как рекомендует Гоголь, то есть не «в сторону». Он как бы рас­суждает вслух. Городничий хочет, чтобы Добчинский оценил его суждение и в случае неверного направления мыслей мог бы по­править его. Но тот, совершенно потерянный и онемевший, только переводит глаза с Хлестакова на городничего.

Антон Антонович убежден, что деньги — великая сила, нет на земле, по его мнению, такого богатыря, который бы ей не поддался. Вопрос только в сумме. Он вглядывается в Хлестакова, стараясь разгадать, за сколько можно получить отпущение грехов у этого молодого человека.

«Ну, да уж попробовать не куды пошло!»— наконец решается он и, обратись к Добчинскому, с отчаянием произносит, словно бросается в прорубь: «Что будет, то будет, попробовать на авось». Он моментально меняется. Настороженность в лице и фигуре ис­чезает. Серьезно и почтительно звучат слова: «Если вы точно имеете нужду в деньгах или в чем другом, то я готов служить сию минуту». И пустив «пробный камень», замирает в ожидании реакции «инког­нито».

Хлестаков неожиданно резко оборачивается к городничему: ему надо увидеть лицо своего врага, чтобы понять, какую новую каверзу он затевает. Но встречает внимательный, ожидающий взор, опу­щенные по швам руки и чуть склоненную к плечу голову. Иван Александрович силится понять, почему произошло такое превраще­ние. А городничий, словно отвечая на невысказанный вопрос, почти­тельно разъясняет: «Моя обязанность помогать проезжающим».

Последующая сцена была сыграна актерами очень быстро. Не­винный исходил из того, что Хлестаков без раздумий принял предло­женную ему помощь. Для него все страхи кончились. Двухсот руб­лей хватит доехать до дома. А главное, если он расплатится с трак­тирщиком, ему уже не будут грозить ни съезжая, ни тюрьма. Город­ничий оказался прекрасным человеком.

С точки зрения Антона Антоновича, тоже все благополучно разъяснилось. «Инкогнито» деньги взял, значит, он уже подкуплен и, стало быть, не страшен.

Но Кедров с таким решением сцены не согласился.

140

— Давайте подумаем, действительно ли все так просто? Хлеста­ков нажаловался городничему, что трактирщик кормил его плохо, городничий явился отправить Хлестакова в тюрьму за долги и кле­вету, а теперь предлагает деньги. Почему вдруг такая перемена? Не провокация ли это? Подсунет деньги, а потом... черт его знает! И этот господин, который пришел с городничим, все молчит и наблю­дает...

И так ли все хорошо складывается у Антона Антоновича? Кто же не знает, что такое — давать деньги взаймы ревизору. В этот мо­мент он и схватит вас за руку: «Что, подлец, попался! Если умеешь давать «взаймы», то, значит, умеешь и брать «взаймы» без отдачи. Купцы, что жаловались на притеснения и вымогательства, правы».

Вячеслав Михайлович, попробуйте учитывать всю сложность возникших взаимоотношений, все предлагаемые обстоятельства вашей встречи. Не забудьте, что против каждого из вас действует необыкновенно хитрый и коварный человек.

«Дайте, дайте мне взаймы! Я сейчас же расплачусь с трактирщи­ком.— Невинный произносил эти слова очень неуверенно, словно человек, идущий по болоту, который не знает, попадет ли он на твердую почву или, оступившись, провалится в трясину.— Мне бы только рублей двести...— и тут же, словно испугавшись, что запро­сил слишком много, тихо заканчивал:— Или хоть даже и меньше».

Белокуров запускал руку в задний карман своего форменного мундира, на ощупь отсчитывал бумажки и, сделав осторожно не­сколько шагов, с еще большей осторожностью клал деньги на угол стола.

Хлестаков при приближении городничего отступал, готовый в любой момент оказать сопротивление попыткам схватить его. Го­родничий кладет деньги: «Ровно двести рублей...»— и пятится спи­ной к Добчинскому.

Хлестаков осторожно протягивает руку, но, заметив, что за ним наблюдают, отдергивает ее. Антон Антонович отворачивается и по­казывает глазами Добчинскому, чтобы тот сделал то же самое. Толь­ко убедившись, что со стороны городничего как будто не предвидит­ся каких-либо агрессивных действий, Хлестаков берет со стола деньги. Он держит их в руке, не решаясь положить в карман, и готов бросить, если возникнет опасность; ощупывает ассигнации, переби­рает их.

«Хоть и не трудитесь считать»,— произносит Сквозник-Дму-хановский, полагая, что ревизор хочет пересчитать купюры.

Хлестаковское «покорнейше благодарю» звучит скорее растерян­но, нежели радостно. Заметив взгляд городничего, он торопливо произносит: «Я вам тотчас пришлю их из деревни... у меня это вдруг...» В ответ Антон Антонович жестом и мимикой отвечает:

«Ах, помилуйте, что вы! Это такая малость!..»

Убедившись, что деньги у него не собираются отнимать, Хлеста­ков воскликнул: «Я вижу, вы благородный человек!» На что в ответ городничий, склонив голову и опустив очи долу, всем своим видом выразил: «Таков уж уродился, извините».

141

«Теперь другое дело!»— воскликнул с возрастающим энтузиаз­мом Хлестаков. Городничий, внимательно наблюдавший за всеми действиями «инкогнито», слегка толкнул локтем Добчинского: «Ну, слава богу! деньги взял. Дело, кажется, пойдет теперь на лад. Я таки ему вместо двухсот четыреста ввернул»,— хвастливо произно­сит он, словно провернул необыкновенно трудное, но хорошее дело.

Кедров образно пояснил суть этой сцены так: «Эти деньги в ваших руках — бомба, готовая взорваться от малейшей неловкости. Ее надо разрядить. Необходима точность и осторожность в каждом движении. Здесь даже шумное дыхание неуместно. При резком жесте, толчке заряд может сработать... Следить надо не столько за бомбой, сколько за партнером, от действий которого зависит ваша жизнь».

И только когда Хлестаков положил деньги в карман, оба вздох­нули облегченно. Один — потому что избавился от тюрьмы, дру­гой — потому что сделал первый удачный шаг в сторону обезврежи­вания страшного ревизора. Однако до полного благополучия город­ничего далеко. Ведь Хлестаков мог принять деньги не как подарок, не как взятку, а только затем, чтобы оправдать в глазах городничего свое пребывание в этом городке: «Сидел на мели, а вы, спасибо, вы­ручили», то есть как попытку сохранить инкогнито.

Все же четыреста рублей позволили городничему «приблизить­ся» к ревизору, сломали до некоторой степени лед отчужденности. Хлестаков, как полагает городничий, скорее всего, разыгрывает из себя искренне благодарного человека, этакого простака, случайно занесенного по неизвестным причинам в уездный городок. Он при­глашает городничего и Добчинского садиться.

— Вы, Владимир Вячеславович,— говорил Кедров Белокуро­ву,— должны воспользоваться приглашением Хлестакова, чтобы по­пытаться определить по манерам, по речи, с кем вы имеете дело. Вы понимаете, что, получив от вас деньги, ревизор не выставит вас за дверь. Так сумейте же воспользоваться этим: постарайтесь завое­вать его, вызвать на откровенность, заставить проговориться.

Городничий, делая вид, что уступает настойчивым приглашениям хозяина комнаты, дабы не посчитали его гордецом, но что сам он из скромности никогда не решился бы, осторожно ступая, подходит к столу и, выждав, когда Хлестаков сел на стул, опускается на табу­ретку. Он сидит, готовый в каждую минуту вскочить, чтобы выпол­нить любое приказание ревизора. Для Добчинского не нашлось ни стула, ни табуретки. И поэтому на повторное приглашение Хлеста­кова, прозвучавшее как приказ, ему ничего не оставалось, как при­сесть на кровать.

Так как у Добчинского в продолжение всей сцены нет ни одного слова, Кедров предложил Топоркову найти активную линию дей­ствия, исходя из его рассказа Анне Андреевне и Марье Антоновне в третьем акте о событиях в гостинице.

Когда Хлестаков обращался к Добчинскому, пытаясь втянуть его в общую беседу, тот очень медленно начинал вставать со своего

142

места, как будто его приподнимал какой-то невидимый домкрат. При этом он еще крепче прижимал к груди свой цилиндр.

Хлестаков замирал, ожидая, что Добчинский вот-вот заговорит, но тот словно каменел на присогнутых ногах и глядел не моргая в глаза ревизора. Эти моменты безмолвного общения Невинного и Топоркова позволяли Белокурову не торопясь произносить текст «в сторону», который являлся результатом наблюдения за поведени­ем «инкогнито». Но как только текст «в сторону» кончался и Невин­ный оборачивался к Белокурову, тот тотчас же превращался в добро­душного и обязательного человека. «Мы, прохаживаясь по делам должности, вот с Петром Ивановичем Добчинским, здешним поме­щиком...»— и городничий кивал в сторону молчаливого господина. При этих словах Хлестаков вставал и церемонно раскланивался с Добчинским, который робко пытался ответить тем же.

— А вам, Владимир Вячеславович, эти замысловатые поклоны помогают раскрыть «инкогнито»?— поинтересовался Кедров.

— Очень!— ответил Белокуров.— Мне стало ясно, что я имею дело с высокой столичной штучкой.

— Какова же ваша цель сейчас?

— Разгадать его хорошенько. В тексте сказано: «Только бы мне узнать, что он такое и в какой мере нужно его опасаться?» Поэтому я буду задавать вопросы, чтобы поймать его на противоречиях.

— Мне кажется, что городничий едва ли ограничится только этим. Не понимаете? Во время вашего бурного столкновения вы, на­верное, не успели как следует рассмотреть ревизора. Как он одет, во что? Его манеры? Как держит себя теперь, в более спокойных обстоятельствах? Конечно, общее впечатление у вас сложилось, но детали одежды и поведения иногда говорят о человеке многое. Ка­кая-нибудь «бахрома» на обшлагах и пальцы в чернилах или холеная кожа и полированные ногти объяснят больше, чем самые хитроум­ные речи.

— Понимаю, Михаил Николаевич!— воскликнул Белокуров. И тогда Хлестаков, развалившись на стуле и закинув ногу на ногу, в ответ на любезные слова городничего произносит: «Я тоже сам очень рад. Без вас я, признаюсь, долго бы просидел здесь,— и, повернувшись к Добчинскому, продолжает:— Совсем не знал, чем заплатить». Пока между Хлестаковым и Добчинским происходила та мимическая сцена, о которой упоминалось выше, Белокуров, за­хватив свисающую со стула фалду, незаметно для хозяина профес­сиональным жестом портного или суконщика на ощупь определял добротность материала, из которого был сшит фрак.

Фразу, произносимую «в сторону»: «Да, рассказывай!»— он раз­делил, и она звучала так: «Да!»— это относилось к великолепному качеству сукна. (В дальнейшем он произносил «да!» каждый раз по-новому. То оно звучало как откровенная зависть: «Такого сукон­ца мне бы», то он как будто сокрушался, что у него никогда не бу­дет такого; иногда восхищался, впервые в жизни узнав, что есть на свете такой товар, и т. д. и т. п.) И только после этого он продолжал:

«Рассказывай! Не знал, чем заплатить!»— это звучало почти укориз-

143

ной в адрес Хлестакова. Эта «находка» Белокурова имела успех своей смелостью и неожиданностью.

Городничий исходит из того, что он видит. Сукно тонкое, видно английское, какого здесь и близко не сыщешь. Брюки на штрипках обтягивают ноги. Цветные вышитые носки и легкие, блестящие туф­ли дополняют костюм, в котором можно — на бал к самому губер­натору, а то и повыше... А он в нем в дороге, в трактире — не жалеет. И говорит, что «совсем не знал, чем заплатить». Уловка, попытка прикинуться бедствующим проезжающим.

— Зачем же ревизору нужно и дальше продолжать игру, скры­вать свое настоящее звание?— задал Кедров вопрос Белокурову.

— Он еще не до всего добрался, не все раскопал. Вот и стара­ется запутать следы,— ответил Белокуров, излагая мысли город­ничего.

«Городничий. Осмелюсь ли спросить: куда и в какие места ехать изволите?

Хлестаков. Я еду в Саратовскую губернию (к Добчинс ко­му.— Н.К.), в собственную деревню».

У Хлестакова и Добчинского опять та же игра.

«Городничий (в сторону, с лицом, принимающим ирони­ческое выражение). В Саратовскую губернию! А? и не покраснеет! О, да с ним нужно ухо востро!»

Хлестаков оборачивается к городничему.

«Городничий. Ведь вы, чай, больше для собственного удо­вольствия едете?

Хлестаков (городничему.— Н. К.). Нет, батюшка меня тре­бует. Рассердился старик, что до сих пор ничего не выслужил в Пе­тербурге. Он думает, что так вот приехал, да сейчас тебе Владимира в петлицу и дадут. (Оборачивается к Добчинскому.— Н. К.) Нет, я бы послал его самого потолкаться в канцелярию».

И опять у Хлестакова игра с Добчинским.

«Городничий (в сторону). Прошу посмотреть, какие пули отливает! и старика отца приплел!»

Как только городничий закончил свою реплику, Хлестаков тот­час с любезной улыбкой поворачивается к нему.

«Городничий. И на долгое время изволите ехать?

Хлестаков (городничему.—Н.К.). Право, не знаю. Ведь мой отец упрям и глуп, старый хрен, как бревно».

При этих словах с лица Белокурова слетало выражение оживлен­ного внимания; оно вдруг становилось замкнутым и отчужденным;

глаза его смотрели куда-то в сторону, как будто всем своим видом городничий хотел сказать: «Извините, но мне, маленькому чинов­нику, не позволительно слышать, как один уважаемый человек так отзывается о другом уважаемом человеке. Папенька-то, чай, тоже либо генерал, либо сенатор. Кто же его знает?»

Диалог построен так, что городничий, желая понять, кто такой Хлестаков, задает ему вопросы, на которые тот не задумываясь отвечает. Естественно, что вопросы и ответы следуют при прямом общении городничего и Хлестакова. Потом Хлестаков, комментируя

144

свои высказывания, переключает свое внимание на Добчинского, что позволяет городничему наблюдать за поведением Хлестакова, без стеснения разглядывая его. Поэтому Кедров просил Белокурова говорить текст «в сторону», не публике, как обычно это делается в театрах, а очень внимательно изучая Хлестакова.

— Присмотритесь, как причесан Невинный,— говорил он Бело­курову.— Почищен ли его костюм, не пристала ли где-нибудь ни­точка, не появилось ли пятно? Нам необходимо подлинное, живое внимание. Удачно, что вы пощупали добротность сукна, из которого сшит фрак. Это — находка. Но делайте это не всегда и в разные моменты, так чтобы Невинный не почувствовал, иначе это выродит­ся в штамп.

А Хлестаков уже развивал свои мысли Добчинскому: «За что ж, в самом деле, я должен погубить жизнь с мужиками? Теперь не те потребности; душа моя жаждет просвещения».

Городничий перестает задавать «инкогнито» вопросы, понимая тщету попыток проникнуть в его тайну. Вся надежда на то, что, под­выпив за завтраком у Земляники, петербургский ревизор выдаст себя. Впервые городничий начинает понимать, почему послан в их город для расследования не солидный, опытный чиновник, а этот молодой —«такой невзрачный, низенький, кажется — ногтем бы придавил его»,— но необыкновенно ловкий и лукавый человек. Го­родничий восхищен непринужденностью, с какой тот лжет, хотя и досадует. «Славно завязал узелок! Врет, врет — и нигде не оборвет­ся!»— мысленно восклицает он, подытоживая беседу. Теперь его цель — заманить ревизора к себе в дом, чтобы иметь возможность следить за ним и по возможности быть в курсе всех его дел.

— Мы создали схему действий городничего и Хлестакова, сказал Кедров.— И, как всякая схема, она требует уточнения и на­полнения. Мы определили те опорные пункты, по которым движет­ся событие, тот «скелет», на котором держится сцена. Теперь воз­можна импровизация, так как создана зафиксированная партитура. Во взаимоотношениях партнеров могут возникнуть те тонкости, ко­торые будут усложнять и расцвечивать схему, которые нельзя и не следует пытаться фиксировать, так как это мимолетные краски, возникшие сегодня, в течение одного спектакля, завтра они будут заменены другими.

Да, конечно, решение сцены подсказано Гоголем, его манерой письма, его стилем. Значит ли это, что режиссура, поскольку следо­вала за автором пьесы, не внесла ничего своего, нового? Полагаю, что вы хорошо понимаете, что это не так. Мы постарались найти те обоснования поведения действующих лиц, которые без насилия над природой человека подвели нас к нужному результату.

Это удалось сделать благодаря тому, что мы создали логику по­ведения персонажей на основе нафантазированных нами предла­гаемых обстоятельств, дополняющих и расширяющих предлагаемые обстоятельства автора. Ведь Гоголь дал нам только отправной мо­мент сцены — городничий принимает Хлестакова за ревизора, а Хлестаков городничего — за человека, который упрячет его в тюрь-

145

му. Весь же ход развития действия, то, что питает и дает постоянное движение событию, должно быть создано нами. «Как сделать так, чтобы заблуждение городничего было психологически мотивирова­но, чтобы оно объяснялось не только тем, что у страха глаза вели­ки?»— ставит вопрос И. В. Ильинский. Мы постарались ответить на этот вопрос, построив те предлагаемые обстоятельства, которые объясняют, почему городничий и Хлестаков действовали именно так, а не иначе

так, а не иначе.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

'Q^y^Q-

В сцене приезда Хлестакова в дом городничего заключается основ­ное событие всей пьесы — становление ревизора. Ведь только здесь чиновники убеждаются, что имеют дело с необыкновенно важной персоной, что этот молодой человек не мелкий чиновник, не просто ревизор, а крупнейшая фигура, сановник, который близок к царю. Как это происходит?

На первый взгляд сцена кажется предельно простой. Подвыпив­ший Хлестаков, который «говорит и действует без всякого сообра­жения», расхвастался, нагородил всякой чуши, напугал чиновников мнимыми знакомствами с высокопоставленными лицами, в конце концов опьянел настолько, что был водворен в свою комнату для отдыха.

Основная нагрузка в этих эпизодах всегда ложилась на актера, исполняющего роль Хлестакова. Но Кедров неожиданно сказал:

— Вот где главная задача чиновников. Имейте в виду, сыграть эту сцену — значит сыграть ваши роли: почтмейстера. Землянику, Хлопова и других. И четвертый и пятый акты пьесы зависят от того, как вы будете здесь действовать. Мне могут возразить: у каждого чиновника есть в четвертом акте отдельная сцена с Хлестаковым. Но она целиком зависит вот от этой общей сцены. Там, пожалуй, менее важно, что происходит. Что вы здесь делаете? Чем живете?

— Мы слушаем сначала беседу городничего с Хлестаковым и Анной Андреевной, а потом... потом рассказ Ивана Александровича.

— И будете следить, как Вячеслав Михайлович Невинный рас­крашивает монолог Хлестакова. Иными словами, отдыхать. А в конце наиграете, что вы испугались?

— Ну, зачем же так —«наиграете»! Мы внимательно будем слу­шать. Но нам другого ничего не дано,— запротестовали актеры.— Текста — по одной реплике. Что же делать? Ведь мешать монологу Хлестакова нельзя, это же собьет исполнителя.

— Мешать, конечно, не стоит. И потом, мешать-то вы будете не ему, а себе: сцена не только его, а общая.

— Понятно — надо реагировать на его слова...— согласились исполнители.

146

— Давайте разберемся. Какие события произошли с момента отъезда городничего и Хлестакова из трактира?

— Они поехали в богоугодное заведение к Землянике и там хо­рошо позавтракали. Подпоили Хлестакова,— заговорили актеры.

— Верно, Хлестакову умеренно подливали той самой губерн­ской мадеры, которая, по словам городничего, и слона может свалить с ног.

— Почему — умеренно?— спросил Грибов.

— А потому, что городничий проводит свой план в действие. Помните: «Только бы мне узнать, что он такое и в какой мере его надо опасаться». Надо заставить «инкогнито» проговориться, вы­дать себя. А если его сильно напоить, он упадет и захрапит. Тогда ничего не узнаешь.

Какое же событие произошло? «Инкогнито» в доме. Но городни­чий не собирается открывать Хлестакову, что он понял, кто скры­вается под маской молодого помещика, едущего по требованию отца в саратовскую деревню. Припомните: «Он хочет, чтобы считали его инкогнитом... прикинемся, как будто совсем и не знаем, что он за человек». Вот позиция городничего. Поэтому вы, Владимир Вячесла­вович,— обратился Михаил Николаевич к Белокурову,— не должны тянуться перед ним во фронт. Он — частное лицо, а вы — хозяин. Добродушный, недалекий, хлебосольный хозяин — душа нараспаш­ку. И чем проще будете в обращении с гостем, чем меньше будете подчеркивать свою зависимость от него, тем лучше. Ведь у вас... «такой нрав: гостеприимство с самого детства, особливо если гость просвещенный человек». Вот вы и принимаете у себя в доме петер­бургского просвещенного человека, а не ревизора.

Кедров предложил такое решение начала сцены: пока в перед­ней чиновники помогают Хлестакову снимать крылатку и цилиндр, городничий быстро входит в комнату, окидывает ее взглядом, заме­чает на полу уроненную Анной Андреевной записку, указывает на нее квартальным, стоящим по обе стороны двери, стремительно ухо­дит в переднюю и сейчас же возвращается, уже вместе с Хлестако­вым. За ними идут чиновники, Бобчинский и Добчинский.

Хлестаков необычайно подвижен. Он в самом хорошем настрое­нии, чему способствует легкое опьянение и обильный завтрак. К тому же у него в кармане изрядный куш, полученный от городничего. По­ворот судьбы, происшедший столь быстро и неожиданно, настраива­ет его на оптимистический лад. Он обходит комнату, оглядывает обстановку и задерживается у окна, чтобы осмотреть двор и улицу. Чиновники мелкой трусцой, на цыпочках следуют за ним. В это вре­мя один из квартальных подставляет кресло к диванчику. Хлеста­ков подходит к креслу и, опираясь на него, начинает рассматривать чиновников.

— Вячеслав Михайлович,— обратился Кедров к Невинному,— перед вами — необыкновенные люди! Замечательные люди! Выручи­ли вас из беды, накормили завтраком, и каким завтраком! Пригла­сили жить в дом к градоначальнику! Вы полны благодарности и со­вершенно искренне восхищаетесь гостеприимством этого города.

147

Хлестаков понимает, что его встречают не совсем обычно, но объяс­няет это так: милые провинциалы, живущие в медвежьем углу, очень обрадовались, увидев просвещенного петербуржца. Они очарованы его тонким, светским обращением. Им приятно провести несколько часов в его обществе, узнать столичные новости из первых рук. Из чувства благодарности Хлестаков старается быть любезным, оча­ровательным. Ведь ничем другим он не может отблагодарить хо­зяина и все общество за такой радушный прием. «Хорошие заведе­ния. Мне нравится, что у вас показывают проезжающим все в горо­де. В других городах мне ничего не показывали». Хлестаков даже несколько растерян от такого внимания, каким его окружают город­ничий и чиновники.

— Диалог ведут городничий и Хлестаков,— продолжает Кед­ров.— Чиновники все превратились в слух и зрение — услышать малейшее изменение интонаций «инкогнито», подметить любой его взгляд. Как он стоит, как держит голову, руки? Через это уга­дать, что он думает, что старается разведать. Ведь он приехал «с секретным предписанием». Все чиновники включены в игру, заду­манную городничим. Они наблюдают, но так, чтобы не выдать себя. Иван Александрович останавливает взор на Землянике, улыбает­ся ему. Все это замечают. Земляника расцветает. Хлестаков обра­щается к Артемию Филипповичу со словами: «Завтрак был очень хорош; я совсем объелся». Похвала от такой особы! Земляника скромно опускает глаза, исподволь посматривая на чиновников, как они отнеслись к этому. Но Хлестаков вдруг спрашивает: «Что, у вас каждый день бывает такой?» Вопрос неожиданный. Вы чув­ствуете, Алексей Николаевич, какой вам задали страшный по своему коварству вопрос?— обратился Кедров к Грибову.

— Понимаю, понимаю. Завтрак больше на банкет похож, чем на завтрак.

— А что же для вас это означает?

— Если у меня каждый день такие завтраки, то на какие же средства я живу? Откуда берутся деньги?

— Вы поняли, а почему же не ответили сразу? За меня ответил Антон Антонович.

— А почему вы, Владимир Вячеславович, городничий, ответили за него?

— Я увидел, что Земляника растерялся и может сказать не то, что надо.

— Давайте и этот момент отметим как событие. В чем же оно заключается? В том, что сейчас вы все имели возможность убедить­ся: «инкогнито» ловит вас. И как ловко, шельма, действует: как бы невзначай спросил про завтрак. А вам, Вячеслав Михайлович, нужно задавать вопрос, совсем ничего другого не имея в виду, кроме того, что завтрак вам очень понравился и неплохо повторить его на сле­дующий день. Вы только поэтому и спросили: «Что, каждый день та­кой?» Чем наивнее прозвучит вопрос, тем лучше. Чиновники же «читают» слова «инкогнито» как необыкновенно ловкое притвор­ство.

148

— Но если так, то ведь выходит, что я «засыпался»!— восклик­нул Грибов.

— Конечно. Но вас выручил городничий. Что вы делаете?

— Полагаю, после ухода Хлестакова мне будет большая взбучка.

— Будет? Когда? Вы что же, станете зрителю это объяснять? Но ведь мы не лекцию собираемся читать. Мы должны показать со­бытия, по которым, как по ступеням, незначительный и пустой че-ловечишка Хлестаков в глазах чиновников поднимается до могуще­ственного сановника. Как же складываются отношения между «ин­когнито» и чиновниками?

— Мы принимаем гостя, и кроме того...— начал Б. Петкер.

— Вот давайте на этом и остановимся пока. Прием гостя в до­ме у городничего. Чиновники — тоже гости. Это позволяет Антону Антоновичу руководить приемом, и вы в силу обстоятельств обяза­ны ему подчиняться. Какова же линия физических действий город­ничего? Подумайте, Владимир Вячеславович. В ваших взаимоотно­шениях с Хлестаковым произошла перемена: во-первых, он взял у вас деньги.

— И не двести, а четыреста,— произнес Белокуров.

— Но я взял их в долг!— отпарировал Невинный.

— Ну да, в долг! Он же знает, что не отдаст!

— Почему же — не отдам? Я верю, что отдам!— возразил Не­винный.

— Не будем уходить от события в споры,— прервал их Михаил Николаевич.— И спорить не из-за чего. Пусть Владимир Вячесла­вович думает, что Хлестаков не отдаст деньги, а Хлестаков пусть будет уверен, что вернет долг. Дело не в этом. Городничий сделал шаг в сторону обезврежения «инкогнито»; он отчасти уже подкупил его. Ведь если человек получил от другого крупную сумму денег, хотя бы только в долг, на время, то этим он себя поставил в некото­ром роде в зависимое положение. Теперь уже «инкогнито» не может вредить так просто — он связан взяткой и угощением в богоугод­ном заведении. К тому же в застольной беседе за завтраком «ин­когнито» оказался совсем не страшным. И не забывайте, что вы хозяин, а ваш гость только образованный человек, не более. Вот в этой логике постройте ваше поведение по линии физических дей­ствий.

— Я, кажется, начинаю понимать, Михаил Николаевич. Разре­шите попробовать эту сцену?— попросил Владимир Вячеславович.

— Пожалуйста. Только начните с выхода Хлестакова и всей компании.

— Откуда мы должны выходить?— спросил кто-то из участни­ков сцены.

— Откуда хотите. Вот это фойе — комната городничего; здесь три двери, пользуйтесь любой.

Артисты посовещались и начали сцену. Но до текста дойти не удалось. Кедров прервал их вопросом:

— Какое вы событие сыграли?

149

— Приход «инкогнито» в дом городничего.

— Ничего похожего. Каждый играл только одно событие: «Вот я вхожу!», «А вот я вхожу!», «А вот и я...» Полный разнобой. Все заняты только собой. А где же ревизор? Ведь он должен быть в центре внимания. Хотите повторить?

Сцену повторили. Кедров смотрел и записывал. И опять не дал произнести текст.

— Вячеслав Михайлович,— обратился он к Невинному,— Хле­стаков едва ли будет так изумлен, очутившись в этой комнате. Дом городничего против грязной каморки под лестницей, конечно, сильно выигрывает, но все же это обычный провинциальный дом. Хлестакову в Петербурге приходилось заглядывать в дома получше, чем этот. Например, когда он по праздникам приезжал к своему на­чальнику расписаться в книге визитеров. Но вам должна понравиться вот эта комната. Найдите, чем она может приглянуться?— прогово­рил Михаил Николаевич, указывая на фойе, в котором мы находи­лись.

— Для меня ничего хорошего в ней нет,— возразил Невин­ный.— Это — фойе; жить в нем неудобно.

— Но здесь светло, тепло. Красивые деревянные панели. Смот­рите, какой паркет. Разве танцевать здесь плохо?

— Танцевать хорошо. Ноги отлично скользят по полу. Но у го­родничего нет паркета.

— У него крашеный и хорошо навощенный пол. И наверное, Хлестакова подстегивает легкое опьянение. Как вы думаете, что бы сейчас ему хотелось?

— Развлечься, подурачиться.

— Вот вы и попробуйте. Только помните, что вы гость и при­нимает вас благородный человек.

Сцену выхода Хлестакова повторили еще несколько раз. И каж­дый раз Михаил Николаевич подсказывал то одно, то другое обстоя­тельство, уточняющее поведение актеров.

— Поймите, между городничим и чиновниками и у чиновников между собой идет борьба. Каждый стремится завоевать улыбку, взгляд, одобрение ревизора, но не так, как делается сейчас. Вы почти в лицо ему дышите. А они, вероятно, держатся на почтительном рас­стоянии. Каждый чиновник стремится «не слипнуться» с другими, а как-то выделиться, чтобы привлечь внимание Хлестакова. Вот и постройте физическую линию поведения, исходя из этой логики.

Хлестаков побывал в богоугодном заведении, потом, сопровож­даемый чиновниками, вместе с городничим на дрожках осматри­вал город и сейчас знакомится с домом, в котором ему предстоит прожить несколько дней. Значит, сцена появления Хлестакова в доме является концом одного события и началом другого. Го­родничему надо укрепить в ревизоре убеждение, что в других горо­дах невозможно встретить такое отношение к делу, какое сущест­вует в этом городе. Как можно это провести через линию физиче­ских действий? Вам надо продемонстрировать Хлестакову замеча­тельных, уникальных представителей городской администрации.

150

— Я обращу внимание ревизора на их «честные лица»,— ска­зал Белокуров.

— Как вы это сделаете — ваше дело. Предоставляю полную свободу. Внимание Хлестакова переключается на Землянику. Он заявляет, что доволен завтраком. Земляника счастлив. И вдруг неожиданный вопрос, застающий его врасплох. «Инкогнито» пока­зал коготки. Секунда расстерянности могла обернуться бедой. Вы­ручил Антон Антонович. Хлестаков расцвел, потому что специаль­но для него приготовлен этот роскошный завтрак. Что же сделает Земляника, поняв свой промах?

— Мне надо узнать, очень ли сердит на меня шеф. Я хотел бы увидеть его лицо, глаза, но незаметно,— предложил Грибов.

— Попробуйте.

Когда в дальнейшем репетировалась эта сцена и Грибов, выпол­няя задачу, робко взглянул на Белокурова, он получил в ответ взгляд, полный ярости и негодования, в котором так и сквозило: «Эх ты, болван... Раззява!» Артемий Филиппович как бы сжимался, оседал. Но Хлестаков продолжал: «Я люблю поесть. Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия».

— К кому вы обращаетесь, когда говорите эти слова, Вячеслав Михайлович?— спросил Кедров Невинного.

— Ну, это такая философская мысль... цветы удовольствия... В сущности, прямо — ни к кому, а так, вообще, ко всем.

— А вы посмотрите, какое общество вас окружает. Вот двое очень милых человечков в партикулярном платье. Один из них бьиг с городничим в вашем номере, а другой, там же, разбил себе нос. Они смотрят на вас с такой нежностью и восторгом — вот и адре­суйте им эти «цветы удовольствия». Вообще Хлестаков едва ли что может говорить без адреса. У него в голове мысли рождаются имен­но потому, что он видит необычайное к себе внимание. Такое внима­ние, которого до этого времени никогда нигде не встречал. Оно под­стегивает его, заставляет производить какие-то действия. Он чувст­вует, что на него смотрят, от него ждут чего-то. Он-то полагает, что ждут речей, острот, петербургского тона, особых, столичных манер и прочего...

— Хорошо, Михаил Николаевич, я попробую сказать это им, Бобчинскому и Добчинскому. Сцену повторили.

— Сейчас вы прочитали некоторое наставление и никакого удо­вольствия никому не доставили,— заметил Кедров Невинному.— А вы срываете цветы, цветы необыкновенные, цветы удовольствия!

Попробуйте преподнести их вот этим симпатичным штатским господам. В вас все должно быть изящно: и жест, которым вы сры­ваете цветы, и то, как вы их дарите. А у вас ноги к полу приросли... Нет, нет, подходить к Добчинскому и Бобчинскому вам не надо, ведь «цветы удовольствия»— поэтическая метафора, а не буквально вы суете им в руки букет. Значит, даже для того, чтобы произнести такую фразу, надо подготовить свое тело, найти физическую линию действия как выражения смысла данной сцены.

151

В дальнейшем Невинный изящным жестом срывал в воздухе цве­ток и с последним своим словом направлял его в сторону Бобчинско-го и Добчинского.

— А как же в этом случае ведут себя Бобчинский и Добчин-ский?— спросил Кедров Комиссарова и Топоркова.— Если чиновни­ки стараются отгадать, кто перед ними и «в какой мере его нужно опасаться», то и приятели заняты тем же, кроме того только, что им опасаться ревизора нечего. Но, во-первых, по выражению Добчин­ского, «когда вельможа говорит, чувствуешь страх», а во-вторых, главное состоит в том, что Хлестаков, это знаменитое «инкогнито», эта гроза для всего города, обнаружен ими. «Это я первый открыл вместе с Петром Ивановичем!»— может воскликнуть каждый из них.

— Мы как два ученых, сделавших открытие,— подхватил Ко­миссаров.

— Два астронома открыли комету или звезду и наблюдают, как она ведет себя,— поддержал Топорков.

— Очень похоже. Только ваша комета или звезда неизвестно во что превратится. Вот за этим процессом вы и наблюдаете. Но Хлестаков — это ваше открытие, ваша заслуга перед обществом, и поэтому вы уже где-то в душе говорите о Хлестакове —«наш». <(Наш-то» как говорит! Как «наш-то» посмотрел! И вам тоже не-йбычайно интересно, какая величина скрывается за «вашим инкогни­то». Поэтому у Бобчинского и Добчинского двойная, если можно так сказать, нагрузка. Они наблюдают и за Хлестаковым и за го­родничим и чиновниками, чтобы через их реакцию понять, что же собой представляет ревизор. И когда он адресовал им свои «цветы удовольствия», они оба почувствовали себя наверху блаженства:

стоя на месте, устремились на цыпочках к нему всем телом, пере­глянулись и вцепились руками друг в друга, чтобы не захлопать по-детски в ладошки. «Наш-то как говорит — по-столичному!» Но взгляд Хлестакова не задерживается на приятелях, он уже пере­ключился на Землянику.

«Как называлась эта рыба?»— спрашивает Хлестаков. «Инкогни­то» опять мил и добродушен. Его простота сбивает чиновников. Он поинтересовался, где завтракали. И, узнав, что завтракали в богоугодном заведении, вдруг неожиданно спросил: «А больные выздоровели? там их, кажется, немного». Вот оно, страшное мгновение. Что ответит Земляника? Вопрос обращен прямо к нему.

— Михаил Николаевич, если идти по правде, я не могу сразу ответить,— заявил Грибов.

— Почему же?

— А если он, ревизор, живя в городе две недели, подсмотрел уже, что до сего дня у меня в больнице было полно больных, а сейчас их почти нет,— он же поймет, что я их сплавил.

— А где они?

— Я велел запереть их в сарае. И сторожей приставил, чтоб не шумели. Пусть сидят, пока завтракаем. А когда ревизор уедет, выпустим.

— Так ведь это вы, Земляника, все наделали, вот и отвечайте.

152

— Меня подучил городничий.

— В таком случае, вероятно, он поможет?

Грибов отвел глаза от Хлестакова — Невинного, опустил на мгновение голову и обратил умоляющий взгляд на Белокурова:

«Выручай, мол, Антон Антонович».

Но городничий, который тоже не ожидал такого коварства со стороны «инкогнито» и не был готов к ответу, отвернулся в сторону. «Погибай, мол, или выкручивайся сам. Меня с собой не тяни». Не найдя помощи у городничего, Земляника смотрит на чиновников, но те, избегая его взгляда, вперяют отсутствующий взор — кто в пол, кто на стену или в пространство. Молчание становится угро­жающим. В отчаянии, вскинувшись и глотнув воздух, как рыба, вытащенная из воды, Земляника говорит: «Человек десять осталось, не больше; а прочие все выздоровели».

Грибов не очень уверенно произносит конец фразы, как бы ожидая гневной реакции Хлестакова на такую беспардонную ложь. Он от страха даже несколько пригнулся. Но поскольку со стороны инкогнито не последовало разноса, осмелел: колени его распрями­лись, голос стал тверже. И уже хвастливо звучало: «...все как мухи выздоравливают». На словах: «Больной не успеет войти в лазарет, как уже здоров»— выдвигается вперед Гибнер и пытается сказать, что он, трудов и медикаментов не жалея, лечит больных. Но так как «он по-русски ни слова не знает» и начинает свое «э-э... и... и...», Земляника жестом останавливает его и, заслоняя от Хлестакова своей фигурой, договаривает: «И не столько медикаментами, сколько честностью и порядком». Хлестаков с изумлением смотрит на Землянику и Гибнера, соображая, что происходит, почему его вопрос о больных наделал столько переполоха.

Гибнер, как и все чиновники, тоже хотел бы получить свою пор­цию внимания со стороны ревизора. Он, наверное, старался, чтобы Хлестаков его заметил.

— Сказал на немецком языке несколько фраз во время завтра­ка,— уточнил Ларионов.— Поздоровался с гостем по-немецки...

— А я не знаю немецкого языка, поэтому ничего не понял,— до­бавил Невинный.

— Гибнер догадался, что речь идет о больных, о лазарете, и нашел, что это наиболее подходящий момент заявить о себе. Ваше, Ларионов, «э-э... и... и...»— это начало большой речи, в которой вы многое хотите высказать, но начать ли говорить по-русски, чего вы не можете, или по-немецки, чего гость может не понять, затруд­няет ваше вступление, а Земляника вообще решительно его пресе­кает. Едва ли Гибнер безразлично отнесется к своей неудаче завя­зать более тесное знакомство с высоким гостем. Эту сцену вы обязаны доиграть, в том смысле, что меня-де оборвали, резко, нетактично, но я человек интеллигентный, к тому же обязан слу­шаться своего начальника...

В чем же у Гибнера будет заключаться его физическая линия поведения? Он ждал момента, когда можно хоть на немного занять собой внимание «инкогнито». Этот момент наступил: ревизор заго-

ворил с Земляникой о больнице и больных. Значит, можно и ему, ле­карю, вступить в разговор по его части. Но не тут-то было — Земля­ника «не отдаст» Хлестакова, он завладел им, сумев повернуть страшный вопрос о больных в свою пользу, так что он, смотритель богоугодных заведений, становится оплотом честности и порядка, у которого больные «как мухи выздоравливают». Гибнеру надо ретироваться, не ссорясь с начальством, не выдавая своего недоволь­ства; но и равнодушным он быть не может. Если вы, Ларионов, прос­то отойдете, значит, для вас ничего не случилось, вам был не нужен Хлестаков,— говорил Кедров.— А вас ведь прервали, оттеснили. Может быть, вы попытаетесь все же продвинуться к ревизору, но Артемий Филиппович загородил его от вас. Свяжитесь с осталь­ными чиновниками — видят ли они, как обращается с вами ваш шеф? Какова их реакция? Что вы прочитали на их лицах? Они за вас? Или против вас, потому что вы мешаете наблюдать за «ин­когнито»?

— Я нахожу,— заговорил Белокуров,— что Земляника слишком долго владеет вниманием Хлестакова. Появилась некоторая опас­ность, что этот хитрый толстяк постарается оттереть меня, чтобы самому занять главенствующее положение. Поэтому я решительно вмешиваюсь.

Городничий действует с такой солдафонской прямотой, что не стесняясь повторяет маневр Земляники, то есть становится прямо перед Артемием Филипповичем, закрывая его собой от Хлестакова и слегка отталкивая спиной. Земляника даже опешил от такого прие­ма. Он как будто говорит, обращаясь к остальным: «Братцы, что же это делается?!..»

Городничий жестом приглашает Хлестакова занять место на диване и сам устраивается рядом. Он сидит бочком, готовый тут же при случае вскочить. Чиновники разбирают стулья и тоже приса­живаются. Городничий говорит Хлестакову о своей деятельности так простодушно, легко, без всякого бахвальства, как хороший управ­ляющий небольшого предприятия — о скромных достижениях, и заканчивает свою тираду словами: «Ей-ей, и почестей никаких не хочу!» Хлестаков, который желает поразвлечься, сыграть в карты, слушает городничего только из вежливости, соглашается с ним. Городничего такая реакция не устраивает, и он, поглаживая то место на мундире, где может быть прикреплен орден, говорит с намеком: «Оно, конечно, заманчиво...» Хлестаков делает жест, означающий: «Еще бы, конечно... Но увы!..» И тогда городничий со вздохом заканчивает: «Но перед добродетелью все прах и суета».

Искренний тон городничего поражает даже хорошо знающих его чиновников. «Эка, бездельник, как расписывает! Дал же бог такой дар!»— восклицает Земляника.

Кедров просил Белокурова в этой сцене быть предельно ис­кренним:

154

— Городничий пытается вызвать Хлестакова на душевный, от­кровенный разговор. Для этого надо затронуть соответствующие струны человеческой природы, а это возможно только тогда, когда у самого звучат такие же струны. Перед нами должен предстать скромный, честный человек, искренне довольствующийся своей судьбой, преданный служака. Все мы понимаем, что собой представ­ляет городничий на самом деле: мы видели вас и в первом акте и во втором, знаем ваши намерения и цели. Но сейчас открывается но­вая грань его натуры, о которой мы ничего не знали. Эта новая черта незнакома даже подчиненным; они вас видят таким впервые.

— Получается, что городничий еще ко всему и актер прекрас­ный!— заметил Петкер.

— В сущности, вы правы, Борис Яковлевич,— ответил Кедров.— Но я бы не хотел, чтобы термины «актеры», «актерствует», «играет» были применены в нашем спектакле. Это невольно будет сидеть в сознании и потом потянет исполнителя на то, чтобы что-то добавить, приплюсовать и в конечном итоге все-таки сыграть: «Смотрите, мол, я такой плохой, а играю хорошего». А на самом деле опас­ность так велика для городничего, он попал в такой сложный пере­плет, что малейшая неосторожность — и вся жизнь пошла прахом. Лучше пусть исполнитель думает и верит: если это все кончится благополучно, он начнет жить как образцовый чиновник своего вре­мени. Я призываю вас всюду быть до предела искренними. Образы настолько заиграны, что оживить их можно только чувством и жи­вой человеческой логикой.

Хлестакову не терпится скорее перейти к развлечениям; его мало интересуют разговоры городничего о добродетелях и суете мирской. Он из вежливости поддержал хозяина: «Это правда. Я, признаюсь:

сам люблю иногда заумствоваться: иной раз прозой, а в другой и стишки выкинутся».

Для чиновников слово «заумствоваться»— в связи с рассужде-ниями городничего о службе — означает, что «инкогнито» делает какие-то выводы, очевидно, пишет рапорты, отчеты, доносы. А сло­ва «стишки выкинутся»— это так, для отвода глаз. Вот еще одна ступенька, еще шаг в деле раскрытия «инкогнито».

Хлестаков выразил желание поиграть в карты. Чиновники это воспринимают как явный намек на благоприятный и скорый исход ревизии. Всегда так делается: ревизора принимают, угощают и дают ему взятку под видом картежного проигрыша. Еще напоят, накор­мят, подадут лучшую тройку, и он отправится восвояси. Чиновники видят удобный случай всучить «инкогнито» деньги. Городничий, наверное, думал и действовал бы так же, если бы не одно обстоя­тельство: чиновник-то приехал «с секретным предписанием». А мо­жет быть, он только хочет узнать, не ведутся ли здесь азартные игры. Какие суммы выигрываются? И откуда берутся такие боль­шие деньги? Может быть, завтра и произнесет он: «А подать сюда Ляпкина-Тяпкина и других! Признавайтесь, голубчики, в во­ровстве». А эти простаки и мозгами пошевелить не могут: все по-заведенному.

8\* 155

— Вы ощущаете, Владимир Вячеславович, какие мысли замель­кали в голове у городничего?— обратился Кедров к Белокурову.— Именно замелькали. Это вихрь мыслей и видений — одно страшнее другогв. А молчать-то нельзя. Отсюда бешеный внутренний ритм. Как страшен должен быть вам этот пухлый, улыбающийся молодой человек, страшен своей неразгаданностью!

Сцена понятна всем. Но как важны те картины, которые возни­кают в вашем воображении,— продолжал Кедров.— Что вы видите? Что видит каждый из вас? Это не спокойное течение жизни. У всех воспаленное воображение. Надо жить тем, например, что Не­винный —«инкогнито», который сейчас спокойно сидит перед ва­ми на диване,— вдруг подскочит, схватит кого-нибудь из вас за горло и, глядя в лицо сумасшедшими от гнева глазами, вдруг за­кричит: «Откуда деньги? Признавайтесь, мерзавцы!» Подумайте, как такому ревизору дать взятку? От него всего можно ожидать: он уже дважды задавал коварные вопросы.

Когда сцена в основном была сделана, она выглядела так:

Хлестаков начинает говорить свою фразу, обращаясь к городничему, который находится от него слева, а с середины фразы до конца адресуется к чиновникам, которые от него справа. И ждет их ответа. Поиграть в карты! Как легко дать взятку! Поэтому каждый из чиновников, и Бобчинский и Добчинский, делают движение, чтобы произнести: «Я готов!» Или еще что-нибудь в этом роде. Но где? У кого играть? Эти мысли заставляют всех повернуться друг к Другу, обменяться взглядами и одними губами, почти без звука спросить: «У кого играть-то?» И тут Грибов — Земляника нашел подлинную гоголевскую фамилию, которую произносил шепотом:

«У Почечуева». За ним это же повторил Хлопов, потом — Добчин­ский и Бобчинский вместе. До зрителя этот текст не доносится, слов не слышно, но идет живая сцена совещания. Чиновники при­поднимаются со своих стульев и, выразительно жестикулируя, тя­нутся друг к другу, группируясь вокруг стола.

Городничий разгадал их готовность принять предложение «ин­когнито». Он поднимается с дивана со словами: «Эге, знаем, го­лубчик, в чей огород камешки бросают!» Ревизор провоцирует чиновников. Необходимо это пресечь. После слов городничего все чиновники поворачиваются к Хлестакову, готовые предложить ему ехать в дом к Почечуеву. Но в этот момент городничий энергично восклицает: «Боже сохрани!» Хлестаков смотрит на городничего:

в чем дело, почему «боже сохрани!»? И тогда Антон Антонович почтительно добавляет: «Здесь и слуху нет о таких обществах!»

Хлестаков удивлен — почему тот так ополчился против карт? Потом поворачивается к чиновникам, чтобы проверить, так ли это. Неужели они не играют в карты? Ведь не ошибся же он, когда чиновники, как ему показалось, были совсем готовы составить пар­тию! Но те отрицательно качают головами. Хлестаков не видит, что стоящий сзади него городничий кулаками и головой яростно пока­зывает им, что надо, мол, все отрицать. Хлестаков в полной расте­рянности. Странный город, странные люди! Хлестаков всматри-

156

вается в лица: может быть, они сочли его недостойным их общества? Уж не за шулера ли его принимают? И то сказать, сидел без копейки денег, теперь вдруг выразил желание играть. Что они могут поду­мать? А городничий доказывает, что на него при виде карт «такое омерзение нападает, что просто плюнешь». Некоторые из компании, кто посмекалистее, уже сообразили, почему он пресек картежников. Но Хлопов, до которого всякая мысль не сразу доходит, приподнял­ся со своего места, чтобы вступить в беседу с «инкогнито». Он наконец-то решился обратиться к Хлестакову.

Этот суетливый человек не раз пытался привлечь к себе внима­ние, но только раскланивался и улыбался, а сказать ничего не умел. Ведь он, по его словам, так воспитан, «что заговори со мною одним чином кто-нибудь повыше, у меня просто и души нет и язык как в грязь завязнул». А «инкогнито», наверное, не на один чин выше его. В данный момент, как ярый картежник, он готов рискнуть не подчиниться городничему. Но Антон Антонович, подхватывает жест Хлопова и истолковывает Хлестакову так, как будто бы тот хотел напомнить ему, городничему, один забавный случай.

«Раз. как-то случилось, забавляя детей, выстроил будку из карт...»— начинал Белокуров, улыбаясь, и кивком головы благода­рил Петкера за напоминание. Но на словах: «Бог с ними! Как мож­но...»— бросал незаметно для Хлестакова такой гневный взгляд на смотрителя учебных заведений, что бедняга в полной растерянности опускался на стул и, хлопнув себя по щеке, произносил, обращаясь к чиновникам: «А у меня, подлец, выпонтировал вчера сто рублей». Ни городничий, ни Хлестаков слов этих, разумеется, не слышат.

У Гоголя есть ремарка, что Лука Лукич, так же как Земляника, говорит «в сторону». Кедров предложил некоторые «мысли вслух» перевести в общение с партнерами, справедливо полагая, что тогда они станут более действенными, более, как он выражался, «ядови­тыми». Одно дело что-то подумать нелестное о человеке, и совсем другое — высказать это вслух его приятелям или подчиненным.

Кедров предупреждал, что^эта сцена должна развиваться стре­мительно; ее ритм чрезвычайно высок. Люди готовы в любую ми­нуту сорваться с мест и понестись неизвестно куда по зову Хлестако­ва. Поэтому он требовал, чтобы актеры даже не усаживались на стульях слишком основательно, а были готовы ежесекундно вско­чить с них.

— Когда мне актер говорит: «Я понимаю, что такое опасность, я чувствую...»— а я вижу, что тело у него спокойно и «живет» он вообще только до этих пор...— Михаил Николаевич проводит пальцем по верхней части груди, от плеча к плечу.— Он понимает опасность умозрительно.

Вы вспомните хотя бы свое детство. Кто был ночью в лесу? Хрустнет веточка, затопает ежик, зашуршит в траве какая-нибудь мышка — сердце сжимается и начинает бешено колотиться, а ноги то готовы к невероятному прыжку, то вдруг становятся ватными. Страх пронизывает организм с головы до ног. А у вас ноги спокой­ные — они вас выдают.

157

Надо подготовить свое тело зажить в ритме, который существует в этой сцене. Чиновники сидят на стульях на сантиметр или два выше сиденья! Попробуйте репетировать так. И еще одно условие:

когда я хлопну рукой по столу, все, за исключением Хлестакова, должны выскочить из фойе вот в эту Дверь. Теперь начнем.

Михаил Николаевич строго следил за соблюдением этого усло­вия. Хлопки раздавались часто. Иногда они следовали один за дру­гим, едва только актеры возвращались на свои места. При этом Кедров очень придирчиво относился к произнесению текста.

— Нельзя,— говорил он,— из ложно понятого правдоподобия разрывать фразы, делать где заблагорассудится паузы, хмыкать, вставлять междометия. Это все сор, который загрязняет блестящую гоголевскую речь. Несмотря на вводные предложения, слова, от­ступления и прочее, мысли, которые высказывают действующие лица, в сущности, так же стремительны, как стремительно разви­тие действия. Поэтому — никакой спешки в произнесении текста. Стремительный ритм не терпит торопливости.

Подробно разработанная Кедровым сцена, казалось бы, должна задерживать ход событий. Но этого не произошло. Напротив, выпукло прочерченная линия поведения чиновников внесла новые краски, активизировала действие. Из пассивных слушателей они превратились в участников события — того и гляди вырвутся из-под опеки городничего. И ему приходится бороться на два фронта — с Хлестаковым и со своими подчиненными.

Хлестаков все же пробует настоять на своем: «Ну, нет, вы на­прасно, однако же... Все зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь»,— уговаривает он городничего. Иван Алексан­дрович решительно приподнимается со своего места и, тасуя во­ображаемые карты, заявляет: «Нет, не говорите, иногда очень за­манчиво поиграть».

Не обращая внимания на отчаянные знаки городничего, чинов­ники встают и готовы направиться к дверям, чтобы выполнить пожелание Хлестакова. Но в этот момент отворяется дверь, ведущая во внутренние покои, и в комнату входят Анна Андреевна и Марья Антоновна. Чиновники от неожиданности замирают.

Хлестаков, стоящий спиной к дверям и не видевший выхода дам, по лицам догадывается, что за его спиной что-то произошло. Он поворачивается и растерянно переводит глаза то на дам, то на городничего: откуда, мол, такое прелестное видение?

Городничий представляет ему семью. И вот тут Хлестаков понял, что он может и должен отличиться. С женщинами он чувствует се­бя свободно. Все насторожились: интересно, как «инкогнито» от­несется к появлению дам — уедет играть в карты или останется?

— Я предложил бы вам, Вячеслав Михайлович, не торопить эту сцену,— обратился Кедров к Невинному.— Во-первых, оцените не только самих дам, но и то, какое впечатление они произвели на остальное общество. И в зависимости от этого действуйте.

158

— Чиновники поклонились дамам, я это вижу,— сказал Невин­ный.

— А вы что же?

— Я тоже поклонюсь. Только мой поклон должен быть сов­сем иным.

— Каким же?

— Сногсшибательным! Не могу же я поклониться так же, как чиновники-провинциалы. Покажу им, что значит Петербург!

Действительно, через некоторое время В. Невинный отработал свой поклон, в котором сочетались элементы «французского» те­атрального поклона с невероятным прыжком и «голубцами» ма­зурки... Когда артист впервые продемонстрировал его на репетиции, то все участники сцены выглядели несколько растерянными. «А не очень ли это смело?»

— Вот сейчас,— сказал Кедров,— произошло то, что нужно. Мне не важен сам поклон. Вячеслав Михайлович может его варьиро­вать как угодно. Важно то, как чиновники отнеслись к тому, что они увидели. Что такое для вас этот поклон? Помогает ли он вам разо­блачить «инкогнито»? Часто ли вы видите такие приветствия? Я по­нимаю, что через несколько репетиций, а потом и на спектаклях момент неожиданности, который сейчас так хорошо сработал, ис­чезнет. Вы будете уже готовы к тому, что Невинный «отколет» ка­кое-нибудь «колено». Значит, надо найти то, что могло бы вас заинтересовывать каждый раз. Попробуйте «разобрать» его поклон на составные части. Рассмотрите внимательно, как он ставит ноги, как прогибает талию. А где в это время его руки? И как вы распре­делитесь, чтобы все увидеть и не мешать гостю?

После «сногсшибательного» поклона Хлестакова чиновники чуть отступали, склонялись и замирали в позе изумления, глядя на ноги Хлестакова. Кедров просил не торопиться с переходом к дру­гой сцене; он настаивал, чтобы в этой паузе каждый мысленно по­вторил все движения Хлестакова. В результате получился живой эпизод необычного приветствия— поклона Хлестакова,— ошелом­ляюще подействовавшего на чиновников: да, вот это Петербург!

И далее начинается сцена, которая получила наименование «Версаль». Городничиха и Хлестаков как бы состязаются друг с другом в умении вести светский разговор. Анна Андреевна — О. Андровская даже голос изменила, говорит на низких, грудных но­тах, певуче растягивая слова. Так, по ее представлению, изъясняют­ся в высшем петербургском свете. Она хочет показать себя, умение принять гостя, вести с ним беседу.

Городничий не ожидал от нее такой светской учтивости и потому приятно удивлен. Анна Андреевна чувствует, что в эти минуты она сильнее мужа, тоньше, образованнее. Откровенное ухаживание Хлестакова, его комплименты слегка кружат ей голову. На ее гу­бах появляется задорная улыбка. Такой интересной ни муж, ни чиновники ее никогда не видели. Даже дочь смотрит с неко­торым удивлением: «Ай да маменька! Вот чудо-то! Вот преоб­разилась!»

159

«Прошу покорно садиться»,— говорит Анна Андреевна, пригла­шая всех присутствующих. Чиновники и городничий сгибают коле­ни, они готовы сесть, но так и застывают в своих позах, дожидаясь, чтобы первым сел Хлестаков. Но Хлестаков спьяну споткнулся и, не желая показать свой промах, принял величественную позу и, держась за кресло, произнес: «Возле вас стоять есть уже счастье». После этих слов чиновники выпрямляются, всем своим существом стараясь выразить: «Да, это верно, даже стоять возле такой да­мы — счастье».

Но стоять Хлестакову трудно, и он со словами: «Если вы так уже непременно хотите, я сяду»— опускается в кресло, жестом при­глашая всех сесть. Чиновники не решаются. Тогда городничий повелительно машет им рукой, и все они как по команде садятся.

Хлестаков рисуется перед Анной Андреевной, принимая различ­ные позы, изображая то влюбленного, то разочарованного в жизни, утомленного человека, то игриво настроенного светского шалуна. На вопрос Анны Андреевны: «Я думаю, вам после столицы воя­жировка показалась очень неприятною?»— Хлестаков отвечает:

«Чрезвычайно неприятна», что сразу настораживает чиновников.

Вот, кажется, наступает тот момент, когда «инкогнито» может проговориться. «Привыкши жить, comprnes vous, в свете...»— эти два французских слова Хлестаков произносит в нос, грассируя, отчего Добчинский и Бобчинский приходят в настоящий раж. Последний, будучи не в состоянии сдержать своего восхищения, восклицает:

«А-а!..»— и затыкает себе рот рукой. Хлестаков продолжает, пре­зрительно глядя на городничего и чиновников: «...грязные трактиры, мрак невежества...» Городничий поежился: «Грязные трактиры»— это замечание относится прямо к нему, а «мрак невежества»— к Хлопову. Лука Лукич замер под взглядом Хлестакова, как кролик перед удавом. Но это все произошло так мимолетно, что трудно определить, было ли в этом намеке что-нибудь серьезное.

«Инкогнито» увлечен городничихой, а она, словно угадывая на­мерения мужа, направляет разговор на петербургскую жизнь, и Хлестаков, подчиняясь ей, подхватывает эту тему.

«Эх, Петербург! что за жизнь, право!»— восклицает он с искрен­ним восторгом. Иван Александрович раскинулся в кресле и крутит пальцами над головой, рисуя в воздухе какие-то замысловатые вензеля, очевидно, означающие жизненные выкрутасы необыкновен­но интересного свойства.

Чиновники так и впились глазами в Хлестакова. «Инкогнито» начинает раскрываться: он уже сказал —«привыкши жить в свете». «В свете»— это, может быть, при дворе?

А Хлестаков вспомнил о Петербурге, о блестящем, полном соб­лазна Невском проспекте, о кофейнях и кондитерских, о том, что ему, маленькому чиновнику, все это недоступно, не по карману. На секунду он растерялся. Но, взглянув на лица чиновников и увидев их жадные, пытливые взгляды, испугался, что они прочтут его мысли, поэтому поскорее попытался сбить их с толку: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю... Я только на две минуты

160

захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: «Это вот так, это вот так!»

На замечание Хлестакова: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю»— чиновники и городничий стараются выра­зить, что они и подумать так не могли. Помилуй бог! Как можно! Они слышат в речах Хлестакова только то, что, по их мнению, ве­дет к разоблачению «инкогнито». Начальник отделения с ним «на дружеской ноге». Спрашивается, какого отделения? А может быть, это сам всесильный граф Бенкендорф, начальник Третьего отделе­ния собственной его величества канцелярии? Может быть, он по­дослал с тайными поручениями этого мальчишку, который только на две минуты заходит в департамент, с тем чтобы сделать указания:

это вот так, а это так! В каком же он чине?

Замечание Хлестакова о том, что его хотели сделать коллежским асессором, да он отказался, чиновники воспринимают как не очень удачную попытку опять замаскироваться. Они делают вид, что верят, а сами обмениваются понимающими взглядами и на всякий случай поднимаются со своих мест.

Хлестаков любезно приглашает садиться: «Что вы, господа, сто­ите? Пожалуйста, садитесь!» Однако, ссылаясь на небольшие чины, они продолжают стоять. Тогда Хлестаков приказывает: «Без чинов, прошу садиться!» И только после жеста городничего все садятся.

«Я не люблю церемоний»,— провозглашает Хлестаков, развали­ваясь в кресле в небрежной позе. Закинув ногу на ногу, отставив руку, он и чиновникам предлагает принять такую же позу. Они не смеют ослушаться ревизора. Толстый Земляника, схватившись рука­ми за низ штанины, подтягивает ногу, стараясь положить ее на дру­гую. Хлопов, судья, почтмейстер, Гибнер — каждый пытается при­нять положение, соответствующее словам «без церемоний». Бобчин­ский и Добчинский сидят на одном стуле, и ноги их так странно переплелись, что трудно понять, где чьи.

«Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: «Вон, говорят, Иван Александрович идет!» Городничий и чиновники опять навострили уши: «инкогнито», оказывается, в Петербурге известен. Позы пере­менились, они, как псы, готовы броситься по следу. Это внимание раззадоривает Хлестакова: «А один раз меня приняли даже за глав­нокомандующего: солдаты выскочили из гауптвахты и сделали ружь­ем. После уж офицер, который мне очень знаком, говорит мне:

«Ну, братец, мы тебя совершенно приняли за главнокомандующего».

Хлестаков не преследует цели обмануть кого-либо для своей вы­годы. Он фантазирует. Какие-то случаи, анекдоты, услышанные или прочитанные им, приукрашиваются и пышно расцветают в его воображении благодаря атмосфере необыкновенного внимания, ко­торой он окружен. Поведение слушателей является для него ис­точником вдохновения. Он рассказал нелепый, небывалый случай, рассказал для забавы. Но для чиновников это потрясение. Они не смеются — им не до смеха. Они делают свои выводы.

— Я предлагаю вам,— говорит Михаил Николаевич,— мыслен­но одеть Невинного так, чтобы можно было вообразить его генера-

161

лом. Вам известны портреты полководцев Отечественной войны 1812 года в Зимнем дворце в Ленинграде? Вот и поместите в этой га­лерее Вячеслава Михайловича Невинного в соответствующем одея­нии: в блестящем мундире с лентой через плечо, с орденами, медаля­ми и прочими атрибутами полководца. Теперь вы понимаете, кто пе­ред вами? И не для собственной забавы он переоделся во фрак, тер­пел дорожные неудобства и прикатил в уездный городок. А что, если действительно дошли до правительства вести о безобразиях, чи­нимых в губернии, и особенно в этом уезде?

Вы, Вячеслав Михайлович, ни в коем случае не должны торо­пить себя. Вот вы нарисовали одну картину — как вас приняли за главнокомандующего. И пока вы не увидите реакцию всех партнеров, буквально всех,— не переходите к другой картине, к другому не­обыкновенному случаю.

— А если кто-то не будет реагировать на мои слова, что тогда мне делать?— спросил Невинный.

— Ждать, когда он соблаговолит чем-нибудь доказать, что оце­нил ваш рассказ. Смотрите на него и ждите, но не пассивно, а как бы спрашивая: «Ну как? Каково?» Поверьте, что никто не позво­лит себе не ответить вам. В той или иной форме, но ответ вы полу­чите, а какой — это уж целиком дело вашего партнера.

Под влиянием потрясенных слушателей в мозгу Хлестакова возникают одна неправдоподобная история за другой. Поверили в одно — вот вам другое, еще более неправдоподобное, потом — третье. Он вошел во вкус; ему нравится атмосфера почтительного внимания, искреннего удивления, какого-то благоговейного отноше­ния. Переглядки, вздохи, готовые вот-вот вырваться стоны, раскры­тые рты доказывают Хлестакову, что он нашел благодарных слу­шателей.

Одна Анна Андреевна пытается вести себя с ним на равных, хотя поражена не менее других. Но, пользуясь привилегиями единственной дамы в этом обществе и хозяйки, она поддерживает разговор.

Хлестаков увидев спрятавшуюся за маменькой Марию Анто­новну, попытался придвинуться к ней. Она опять укрылась за маменьку. Он заглянул с другой стороны — она вновь спряталась. Анна Андреевна прервала эту игру в «кошки-мышки», раскрыв веер и повернувшись так, что дочь оказалась за ее спиной.

Михаил Николаевич просил исполнителей сцены «кошки-мыш­ки» быть очень заинтересованными своими задачами: Хлестакову — внимательнейшим образом рассмотреть хорошенькое личико Марьи Антоновны, смутить, «покорить» ее своим взглядом; Марье Анто­новне —А. Кедровой — обратить внимание Хлестакова на себя, от­влечь его от маменьки, но и не нарушить поведения, приличе­ствующего молодой, скромной девице.

Игра в «кошки-мышки» развлекала Хлестакова. Он, подмигивая и посмеиваясь, сообщал чиновникам весьма доверительно: «С хоро­шенькими актрисами знаком», на что Хлопов отвечал хихиканьем и какими-то жестами, которые можно было принять за знаки

t62

одобрения и понимания. Возникал намек на контакт между Хле­стаковым и Хлоповым по части хорошеньких актрис. Поэтому ста­новилось понятным в четвертом акте, почему так настойчиво Хлес­таков пристает именно к Хлопову с вопросом, какие женщины ему больше нравятся — брюнетки или блондинки?

Так как в самом факте знакомства с актрисами нет ничего по­трясающего, то Хлестаков тут же присочинил, что он водевильчики пишет, что знаком с литераторами и даже с самим Пушкиным «на дружеской ноге». Для большего правдоподобия он тут же воспро­извел разговор, который якобы состоялся у него с поэтом... И покро­вительственный тон, и обращение к поэту на «ты», и сумма гонорара в сорок тысяч, которую будто бы платит Смирдин Хлестакову за его литературные труды,— все говорит о том, что в маленький уездный город пожаловало очень высокое лицо. Таким образом, чиновниками сделан еще один шаг в раскрытии «инкогнито».

Анна Андреевна опять постаралась перехватить утраченную было инициативу: «Так, верно, и «Юрий Милославский» ваше сочинение?» Хлестаков не задумываясь отвечает: «Да, это мое сочинение».

Но дочь, оттесненная маменькой, решила сконфузить ее. Быстро вскочив со своего места, она с плохо скрываемым торжеством, глядя на Хлестакова, громко заявляет: «Ах, маменька, там написа­но, что это господина Загоскина сочинение».

Она ждала совсем не того, что произошло. Дернулся и застыл в растерянности Хлестаков. У отца нахмурились брови и раскрыл­ся рот, словно хотел он крикнуть: «Ты что, рехнулась?!» Чиновни­ки заметались, не зная, куда спрятать глаза.

Вдруг Марья Антоновна поняла, что с ее языка сорвалось что-то неприличное. Ее охватил страх. Маменька поспешила на выручку. Взяв дочь за руку, она с силой посадила ее рядом с собой, приговаривая: «Ну, вот: я и знала, что даже здесь будешь спорить».

Чиновники и городничий в ужасе ожидали, чем кончится скандал, в который ввергла их Марья Антоновна. Но гость милостиво согла­сился с ней: «...Это, точно, Загоскина; а есть другой «Юрий Милославский», так тот уж мой». Анна Андреевна тотчас же под­хватила: «Ну, это, верно, я ваш читала. Как хорошо написано!»

Все вздохнули с облегчением: инцидент исчерпан. Гость не только не рассердился, но проявил великодушие и простил глупую девушку. И еще более приоткрыл таинственную завесу, скрывающую «инкогнито», пригласив всех присутствующих, если они, случится, будут в Петербурге, к себе в гости, в дом, который является первым в городе и известен всем как дом Ивана Александровича.

Приглашая, Хлестаков вскакивает с места, раскланивается и, пытаясь сделать особенно замысловатый поклон перед дамами, вдруг спотыкается и чуть не валится на землю; но, поддержанный городничим, водворяется в кресло.

Чиновники понимают, что этот молодой сановник, сильно подвы­пив, находится в том приподнятом настроении, когда он может наобещать что угодно. Никто из них не думает всерьез воспользо­ваться его приглашением. Однако слова: «У меня дом первый в

163

Петербурге. Так уж и известен: дом Ивана Александровича»— загипнотизировали их. А чего стоит его сообщение, что он дает балы, где — арбузы ценой в 700 рублей и суп, привезенный из Па­рижа на пароходе! Конечно, городничий и чиновники достаточно умны, чтобы понимать: многое из того, что говорит Хлестаков,— результат подогретой вином фантазии. Поэтому исполнителям ро­лей чиновников режиссурой предлагалось самим решать, в чем про­говаривается и выдает себя петербургский гость.

Но вот Хлестаков, рассказывая о партии в вист с министрами и посланниками, неожиданно заявляет: «И уж так уморишься играя, что просто ни на что не похоже. Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж — скажешь только кухарке: «На, Маврушка, шинель...»

Эти слова, казалось бы, должны вызвать у слушателей если не подозрение, то по меньшей мере недоумение. В самом деле, почему сановник бежит к себе по лестнице на четвертый этаж? Почему отдает шинель кухарке, а не камердинер или уж в крайнем случае швейцар помогают ему раздеться?

— Как же будем решать этот случай?— спросил Михаил Ни­колаевич исполнителей.— Не слышать этих слов вы не можете. Я прошу вас все время очень внимательно слушать Хлестакова. Здесь каждое лыко в строку.

— Но Хлестаков тут же поправляется: «Что ж я вру — я и поза­был, что живу в бельэтаже». Надо, чтобы Невинный произнес это как можно быстрее, тогда мы не придадим значения его ошибочным ·словам. И пусть о кухарке он говорит не так уж внятно,— заговорили исполнители ролей чиновников. Кто-то даже предложил совсем убрать этот текст.

Но Михаил Николаевич не согласился.

— Нет, слова об усталости, шинели и Маврушке должны быть произнесены наиболее четко, потому что эти слова — правда. Тут Хлестаков не фантазирует; он так говорил не один раз, придя ве­чером со службы, или из трактира, или набегавшись по Невскому. Да и сейчас он, разомлевший от вина и летней жары, отягощенный обильным завтраком, готов сбросить с себя фрак и улечься на кро­вать.

— Так мы должны подозревать, что Хлестаков врет? Значит, он совсем не сановник?— посыпались вопросы.

— Да, вы должны подозревать, что Хлестаков вам говорит не­правду,— ответил Кедров.— Более того, вы должны быть в этом уверены. Но неправда в том, что он бегает на четвертый этаж и говорит с кухаркой Маврушкой.

— Как же, Михаил Николаевич? Это противоречит одно дру­гому.

— Не забывайте, что перед вами «инкогнито», человек, который хочет быть неузнанным и неразгаданным. Он почувствовал, что проговорился, приоткрыл свое истинное лицо, и вот, опомнившись, пытается уверить вас, будто он самый незначительный обыватель, случайно застрявший в этом городе. И пусть его слова о кухарке и

164

четвертом этаже в первый момент вас озадачат — не страшно. Вы подумайте, зачем он это делает, вспомните письмо Чмыхова. А Вячеслава Михайловича попросим не спешить со словами: «Что ж я вру...» Предлагаю вам сыграть эту сцену не торопясь и четко.

Хлестаков — Невинный несколько приподнимается с кресла, говоря: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, ска­жешь только кухарке,— тут он делал движение, как бы снимая с себя шинель,—«На, Маврушка, шинель...»— и опять устало падал в кресло, откидывался на спинку, вытягивал ноги и даже закрывал глаза, всем своим видом давая понять, что он устал и хочет спать. Присутствующие обалдело смотрели на него, потом друг на друга.

Но Марья Антоновна, взглянув на Хлестакова, захихикала, Анна Андреевна поняла маневр ревизора и тоже заулыбалась. Го­родничий подмигнул чиновникам: «Хорош гусь, кого околпачить думает». Все почтительно и негромко рассмеялись,— мол, шутить изволите, ваше превосходительство! Хлестаков, открыв глаза и увидев подобострастные лица, сообразил, над чем смеются со­беседники, и сам рассмеялся: «Что ж я вру...» И, как бы понимая, что хитрых провинциалов, очевидно, не проведешь, извиняясь, до­бавлял: «Я и позабыл, что живу в бельэтаже. У меня одна лестница стоит...»— он принимал многозначительный вид, поднимал палец и крутил им в воздухе. Чиновники настраивались на серьезный лад. Таким образом, несколько слов правды, высказанных Хлестаковым, приняты в этом обществе как попытка «инкогнито» вновь за­маскироваться.

Почтительность и внимание слушателей толкают Хлестакова на новые выдумки. Уже графы и князья толкутся и жужжат как шмели у него в передней, когда он еще спит: «Ж... ж... ж... Иной раз и министр...» Невинный грозно оглядывал всех: понимают ли, кто у него в передней находится? Городничий и чиновники с ро­бостью встают со стульев.

Хлестаков разошелся совершенно: «Мне даже на пакетах пишут:

«ваше превосходительство»,— негромко, но с напором на каждый слог, как нечто трудно выговариваемое произносил он. При этом глаза его грозно вглядывались в лица чиновников, как бы вопрошая:

«Что-с? как-с? вы сомневаетесь?» Те, пятясь и прижимаясь к стенам, избегают его грозного взгляда. Судья — Кедров ввел его в эту сцену, хотя, по автору, он в ней не значился,— нырнул в дверь, вон из помещения. Хлопов остался один посередине комнаты, у стола, совершенно потерявшись и замерев, пригвожденный к месту взором Хлестакова. И когда ревизор обратился прямо к нему с вопросом: «Куда уехал директор?»— он не выдержал, качнулся и упал, но тотчас же встал, поддерживаемый чиновниками.

Хлестаков наслаждается тем, что он нагнал такого страха. Ему, который сам всегда был распекаем за лень и нерадивость, теперь доставляет большое удовольствие вдруг оказаться в роли начальни­ка, отвести душу. Словно одержимый, с озорным вдохновением он ищет, кого бы еще распечь. Он то превращается в важного санов­ника, опираясь на кресло, закладывая руку за борт своего жилета.

165

То вдруг становится свирепым полицейским, готовым тут же учи­нить суд и расправу. Заметив, что у почтмейстера трясутся колени, он сейчас же это использовал: «И точно: бывало, как прохожу через департамент,— просто землетрясение. Все дрожит и трясется, как лист!»— восклицает он, указывая на ноги почтмейстера. «О! я шутить не люблю. Я им всем задал острастку...» Иван Александрович подходил к стулу, на котором, скорчившись от страха, сидел Боб-чинский, приподнимал его за ворот и опять бросал на стул. Доб-чинский укрылся на окне за большим горшком с цветами, стараясь ничем не выдать себя. Земляника, которому при его толщине трудно было остаться незамеченным, как бы влип в стену, распластав руки и закрыв от страха глаза, напоминая своим видом мученика, рас­пятого на косом кресте.

— Вячеслав Михайлович,— говорил Кедров Невинному,— в этой бурной и темпераментной сцене вы ни в коем случае не должны отрываться от партнеров и уходить в себя. Может показаться, что Хлестаков настолько опьянел, что никого не видит и ничего не слышит, а так, несет себе всякую чепуху. Для актера это неверный путь. Через несколько спектаклей вы собьетесь на крик, так как у вас не будет опоры, не будет объекта, раздражителя. Только имея в виду всю ту компанию, которая вас окружает, и хорошо видя каждого из персонажей, вы найдете правильный путь поведения.

Доведите их до обмороков. Дайте понять силу вашего взгляда, ваших слов, их значение. И тогда развернется темперамент, а не только голосовые связки. И никаких «мутных», «пьяных» глаз. Ни­какого заплетающегося языка. Вы понимаете, о чем я говорю? На­оборот, глаза должны быть очень трезвые, гневные, грозные. «Меня завтра же произведут в фельдмаршалы...»— самый сильный и, если хотите, «трезвый» момент. И вдруг все рухнуло, как будто лопнула струна. Он обмяк, сник и если бы не подоспевший городничий, то оказался бы на полу.

Сцена вранья Хлестакова — это большая общая сцена. Теперь решительно все уверовали, что перед ними — чиновник высокого ранга, присланный из Петербурга. Городничий и чиновники поняли, что они на краю гибели. Надо выжить. Любым способом спастись. Но необычайность поведения Хлестакова совершенно сбивает их с толку: ничего подобного они не видели.

Они напоминают мне,— говорил Михаил Николаевич,— стаю больших сторожевых собак, свирепых и мрачных, среди которых вьется белый пудель, остриженный самым замысловатым образом — под льва, с кисточками на кончике хвоста, с манжетами на ножках. Он ходит на задних лапках, придерживая передними зонтик, да к тому же еще и по проволоке. Каждый из больших псов в один мо­мент мог бы растерзать пуделя, но они все неподвижно сидят кругом, высунув языки, вытаращив глаза, и только поворачивают головы, как завороженные глядя на это чудо.

Эта сцена имеет право на существование только как ансамбль. Это — оркестр, где все инструменты нужны, все действуют с пол­ной нагрузкой.

166

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

-®^^®-

Задуманная Кедровым фантасмагория развивалась по принципу снежной лавины. Начавшись со слуха о приезде петербургского ревизора — этого камня, брошенного в болото уездной жизни,— она за несколько часов выросла до катастрофических размеров, захватила и закружила весь город. События несутся в таком ритме, что героям пьесы нет возможности остановиться, оглядеться, прий­ти в себя.

С того момента, как чиновники окончательно убедились в том, что они имеют дело с представителем высшей бюрократии страны, который «все может», началась борьба между двумя силами: «ку­печеством и гражданством»— с одной стороны и «власть предержа­щими»— с другой. Обе борющиеся группы стремятся заручиться помощью всемогущего ревизора.

Чиновникам казалось, что взятками они сумели обезопасить ревизора и до некоторой степени отвести от себя угрозу разобла­чения и наказания. Но появление депутации купечества и толпы обывателей снова поставило городничего и иже с ним на грань катастрофы.

Хлестаков не особенно задумывался над тем, почему с такой легкостью и охотой чиновники дают ему «взаймы». И все же эта необыкновенная щедрость не могла не вызвать у него удивления. В его пустой голове в какой-то момент мелькнула мысль: дают по­тому, что его принимают за «государственного человека». И уже в роли «государственного человека» Хлестаков принимает купцов и берет от них подношения. Выслушивая жалобы на городничего, Иван Александрович не задумываясь восклицает: «Ах, какой же он мошенник! Да это просто разбойник! Да за это просто в Сибирь!» Эти слова становятся известны всем, едва только купцы вышли за порог. Соответственно приукрашенные, снабженные пространными комментариями, они пересказывались и перетолковывались вкривь и вкось.

Осип пытался знаками дать понять Хлестакову, что-де городни­чий слышит все разговоры и что надо прекратить их, но тот, увле­ченный ролью «государственного человека», не обращал внимания на его предостережения. Выпроводив купцов и услышав на улице крики женщин, слуга впускает к нему Пошлепкину и унтер-офицер­шу, полагая, что и от них может кое-что перепасть ему в руки. Но достаточно было одного взгляда — получить с них нечего. Вопли и ругательства Пошлепкиной, слезы и крики унтер-офицерши мог­ли только скомпрометировать Хлестакова в глазах городничего, выручившего его из беды. И он старается как можно скорее выпро­водить женщин, пообещав разобраться после.

Однако этим не закончилось. На улице собрались люди, тре­бующие доступа к «самому». «Да кто там еще?»— капризно го­ворит Иван Александрович, подходя к окну. Увидав его, толпа

167

зашумела еще больше, и в окне прибавилось рук, размахивающих просьбами. Хлестаков, очевидно, не ожидал увидеть столько народа. «Не хочу, не хочу!»— пятится он. Но в это время над подоконником возникают головы и плечи челобитчиков, которых подсаживают снизу. Некоторые подтягиваются на руках, держа написанные просьбы в зубах. Возбужденные лица, сбитые на затылок картузы, бороды, рубахи — все говорит о том, что это небогатый люд: ремес -ленники, мещане, мелкие торговцы.

Хлестаков машет на них руками, пытаясь прогнать: «Не нужно, не нужно!» Он почти со слезами кричит: «Надоели, черт возьми!» Но его не слушают. Просители вот-вот появятся в комнате. «Не впускай, Осип!»— раздается вопль Хлестакова. Слуга бросается на помощь, закрывает рамы, сметая просителей с окна: «Пошли, пошли! Не время, завтра приходите!» Хлестаков спешит укрыться в своей комнате, но не успевает сделать и двух шагов, как дверь с шумом растворяется и возникает какая-то фигура во фризовой ши­нели, с бородой, раздутой губою и перевязанною щекою, за ней показываются несколько других. Появление этих людей столь неожиданно, что Хлестаков с воплем отскакивает к стене, испуган­но глядя на вошедших. Осип бросается к ним со словами: «Пошел, пошел! Чего лезешь?» Выталкивает их в прихожую и уходит, за­хлопнув за собою дверь.

Хлестаков некоторое время стоит в растерянности, как нашко­дивший мальчишка. Городничий вправе теперь выгнать его из своего дома и не только потребовать вернуть обратно деньги, данные взаймы, но и посадить в тюрьму. Нервы напряжены до предела. Он готов — если бы были лошади — тотчас же бежать. Осторожно, на коленях Иван Александрович подбирается к окну и пытается разглядеть, что происходит на улице. Вдруг он слышит легкий скрип двери и потрескивание досок под чьими-то шагами. В его мозгу мелькнуло: так входил в номер под лестницей городничий. И сейчас он подкрадывается, чтобы схватить Хлестакова. Нервы не выдержали. Он вскочил на ноги — и оказался лицом к лицу с Марьей Антоновной: она направлялась к комнате ревизора, чтобы посмотреть, чем занят высокий гость.

«Ах!»— в испуге вырывается у нее. «Отчего же вы так испуга­лись, сударыня?»— восклицает Хлестаков, подскакивая и огля­дываясь по сторонам, не совсем уверенный в том, что вслед за девушкой не возникнет в дверях грозная фигура ее отца. Но появле­ние Марьи Антоновны переключает мысли Хлестакова на иной лад. Он весь отдается флирту.

Молоденькая провинциалка принимает его ухаживания, хотя и робеет перед важной персоной, что особенно приятно Хлестакову. Увлекшись, он опять попадает в беду. Его поцелуй, громкие рыдания оскорбленной девицы, которая не желает слушать никаких оправ­даний и извинений. Боясь, что она в слезах побежит к отцу или ма­тери жаловаться на него, он бросается перед ней на колени... И в этой позе застает их Анна Андреевна. «А, черт возьми!»— вырывается у Хлестакова. Теперь его могут обвинить не только в устройстве скан-

168

дала в доме своего благодетеля, но и в попытке соблазнить его дочь. Пока маменька отчитывает дочку и выпроваживает ее из комнаты, Хлестаков пытается найти выход.

Глядя на Анну Андреевну, он произносит: «А она тоже очень аппетитна, очень недурна». Хлестаков вдруг вспомнил сцену, как городничиха пыталась оттеснить дочь на второй план, загораживая ее от его взглядов то веером, то собою. Значит, она к нему неравно­душна и можно попытаться влюбить ее в себя. В случае удачи она защитит от гнева городничего и дочки. Инвго выхода Хлестаков не видит.

Он опять на коленях: «Сударыня, вы видите, я сгораю от люб­ви»,— заявляет Иван Александрович растерявшейся Анне Андреев­не. Он покрывает поцелуями ее руки, предлагая ей удалиться с ним «под сень струй», чтобы разделить «постоянную любовь». Напор так велик, так убедителен, что Анна Андреевна, пролепетав: «Я в некотором роде... я замужем»— и сжимая его в своих объятиях, готова согласиться на любовь «под сенью струй», но появление дочки вносит новые осложнения. Чувствуя, что летит в пропасть, Хлестаков хватает за руку ничего не понимающую, растерянную девушку, падает на колени перед Анной Андреевной и требует, чтобы она благословила его «постоянную любовь» с Марьей Антоновной.

Кедров строит ход событий так, что Хлестаков, совершивший одну ошибку и желая ее исправить, совершает другую, более значи­тельную, потом — третью, еще значительнее... Его тоже подхватила лавина событий, тоже гонит страх, возможность разоблачения.

— А где же находится городничий? Чем он занят?— обратил­ся режиссер к Белокурову.

— Я дома, во внутренних покоях. Все слышу и понимаю, что делается... В ужасе жду: вот-вот раздастся гневный голос реви­зора: «А подать сюда...»— и на этом кончится моя жизнь. После ухода жалобщиков я послал дочку разузнать, чем он занят. Не стро­чит ли донесения? Не собирается ли уехать из моего дома? Дочь пошла и долго не возвращается. У меня кошки на душе скребут. Мне показалось, что она заплакала. Что-то случилось. Неужели и она по­няла, что ревизор разгневан?

— А вы что же, подслушиваете?— спросил Кедров.

— А как же! Только подслушивать под дверью нельзя, вдруг ревизор отворит неожиданно дверь и увидит меня. В каком я ока­жусь положении? Слушать приходится через комнату, а двери и сте­ны не теперешней добротности...

— Вы верно строите линию вашей жизни, Владимир Вячесла­вович. Я рекомендую — вы ведь знаете текст Анны Андреевны в сцене с Хлестаковым — выбрать из ее речей те моменты, на осно­вании которых можно построить устрашающие для себя как для го­родничего картины,— предложил Кедров.

Белокуров подумал и сказал, что ему достаточно одного слова.

— Какого же?

— «На коленях...». Я услышал, что жена сказала —«на коле­нях», и понял, что она на коленях хочет умолять ревизора не губить

169

нашу жизнь. В тексте сказано: «Как, вы на коленях? Ах, встаньте, встаньте, здесь пол совсем не чист». Но я услышал только одно слово — «на коленях».

— Продолжайте,— улыбнулся Кедров. Ему понравился ход мыслей Белокурова.

— Я приказал плачущей дочери прислать ко мне жену,— про­должал Белокуров,— а сам бросился надеть мундир да прихва­тить несколько купюр покрупнее и явиться к ревизору, не дожида­ясь его вызова, чтобы попытаться разбить неблагоприятное для меня впечатление. Я приползу на коленях, буду сапоги его лизать, лишь бы он помиловал меня,— закончил Белокуров.

— Чувствуете, Владимир Вячеславович, в каком ритме вы долж­ны появиться на сцене. Боюсь, что отдыхать за кулисами в этом акте вам не придется, хотя вы и выходите на сцену только в самом конце его. Надо готовить себя к этому выходу,— заключил Кедров.

И вот в сцену любовной неразберихи врывается городничий. Отмахиваясь от попыток жены сообщить ему о сватовстве Хлестако­ва, напуганный ее словами и полагая, что она по своему недо­мыслию что-то напутала и вельможа может еще сильнее разгневать­ся, он объявляет ее полусумасшедшей: «Не извольте гневаться, ваше превосходительство, она немного с придурью, такова же и мать ее была». Его цель — опровергнуть все жалобы «купечества и граж­данства». Когда же сватовство Хлестакова становится для него фактом, а страшный ревизор превращается в будущего зятя, го­родничий в полной мере постигает то состояние, о котором он го­ворит еще в третьем акте: «Черт его знает, не знаешь, что и делается в голове, просто как будто или стоишь на какой-нибудь колокольне, или тебя хотят повесить... Такой дурак сделался, каким еще никогда не бывал».

Наконец до сознания Хлестакова доходит необходимость как можно скорее бежать из этого городка. Он понял, что попал в такой водоворот, из которого целым не выберешься. Появление Осипа с докладом, что лошади поданы, производит впечатление электричес­кого разряда. Все застыли, словно пораженные током.

«Городничий. Как-с? Изволите ехать?

Хлестаков. Да, еду.

Городничий. А когда же, то есть... вы изволили сами намекнуть насчет, кажется, свадьбы?»

В голосе городничего вначале недоумение, а потом что-то близкое к угрозе.

«Хлестаков. А это... На одну минуту только...»

Он всех обводит глазами. Семья городничего опешила: о какой минуте идет речь? Хлестаков опомнился и поправляется: «На один день к дяде — богатый старик; а завтра же и назад». Получив на прощание хороший куш и дорогой персидский ковер в придачу, он спешит избавиться от жарких поцелуев невесты и страстных объя­тий влюбленной в него будущей тещи. Чтобы избежать дальней­ших расспросов, он, подхватывая за талию то одну женщину, то другую, кружит их по комнате в каком-то фантастическом танце,

170

восклицая: «Прощайте, Анна Андреевна! Прощайте, моя душенька Марья Антоновна!» Кружась и пританцовывая, он приближается к выходу. Последний взмах цилиндром, последние прощальные воск­лицания, звон бубенцов... И занавес закрывается.

Резкие сюжетные повороты, необычайные обстоятельства тре­буют моментальной ориентировки исполнителей. Жизнь в спектакле течет в высоком ритме. По существу, приключения Хлестакова окончены с четвертым актом, но «безумный день» продолжается и после его отъезда. Он — ив мечтаниях городничего о генеральском чине, в фантазиях Анны Андреевны о ее блистательной жизни в Петербурге, в растерянности Марьи Антоновны от свалившегося на нее счастья. Практичность же городничего быстро подсказывает ему, как использовать свое новое положение и расправиться с жалобщи­ками, купцами, обложив их, как побежденных, великой данью.

Фантасмагорический вихрь, вызванный слухами о появлении в городе всемогущего ревизора, обязанного наказать порок и вос­становить справедливость, теперь закружился в другую сторону, под­няв городничего на небывалую высоту. Теперь на него не найти управы. Всякое слово неудовольствия в его адрес равно крамоле. Остается только одно — раболепное почитание новоявленного «пре­восходительства».

Последний акт — наиболее сильный и крутой виток того вихря, который пронесся по городу, подхватил людей, ошеломил их, осле­пил и вдруг исчез, оставив после себя пустоту, разбитые мечты и горечь несбывшегося счастья. Недаром же судья в отчаянии вопрошает: «Как же это, господа? Как это, в самом деле, мы так оплошали?»

«Мы»— это серьезные, умные, практичные служаки, кому «па­лец в рот не клади», кто умеет дело делать и от всякого дела из­вестный прибыток иметь,— и вдруг попались на невероятной глу­пости, как неосторожная рыбка на пустой крючок. Это настолько выше понимания городничего, что только божьим попустительством и может он объяснить случившееся.

«Вот, подлинно, если бог хочет наказать, так отнимет прежде разум»,— сокрушается он. Ему вторит Земляника, уверенный, что ничем другим и нельзя объяснить происшествие: «Уж как это слу­чилось, хоть убей, не могу объяснить. Точно туман какой-то ошело­мил, черт попутал».

Кто же конкретно представлен на сцене в этом акте? Кто такие Люлюковы, Коробкины, Ростаковские? Это отставные чиновники, почетные лица города; такие же помещики, как Добчин-ский и Бобчинский; жены, дочери и сыновья известных уже нам лиц, героев первых актов, и остальные гости. Вот это общество и появля­ется в доме городничего, с тем чтобы поздравить всю семью с по­молвкой Марьи Антоновны.

Предварительно оговорив с исполнителями их семейные связи по пьесе, Кедров обратил их внимание на ту атмосферу, которая воз-

171

никла в городе, на те предлагаемые обстоятельства, которые не могли не повлиять на поведение гостей.

, — Все события спектакля происходят в один день,— говорил он,— за несколько часов. Но их хватило бы на месяцы. Эта «спрес-сованность» требует от вас знания того, что произошло в доме Антона Антоновича и что творится в городе. Это поможет вам найти начальный ритм сцены. Ее нельзя начинать «с нуля»— как и с того оживленного, восторженного щебетания, каким приветству­ют на губернском балу Чичикова в «Мертвых душах». Здесь по­ведение людей обусловлено чрезвычайными обстоятельствами.

Несомненно, что поводом для вашего появления в доме городни­чего является помолвка Марьи Антоновны с Хлестаковым, которых вы согласно обычаю должны поздравить. Но это только повод. Истинная же причина — желание побывать в доме, где творятся события, взбудоражившие весь город. Слухи о приезде важного ре­визора распространились моментально. Чиновники, приехавшие до­мой, чтобы сменить свои сюртуки на парадные мундиры, поделились с домашними всем, что знали о Хлестакове, те в свою очередь — со своими знакомыми.

Купцы после встречи с Хлестаковым — мы можем предполо­жить это — говорили, что «он» упечет городничего в Сибирь. Это не осталось для города тайной. В двери комнаты, где находился Хлестаков, лезли какие-то фигуры, в окно всовывались руки с прось­бами, на улице шумела толпа. Пошлепкина повсюду раззвонила, что ей вернут мужа, а унтер-офицерша готовилась получить с само­управца городничего штраф за порку.

Весь город живет слухами. Один невероятнее другого, они воз­никают, опровергаются и тотчас возникают снова. Пишутся проше­ния, с какими на следующее утро пойдут к «самому». Ждут боль­ших перемен. Поговаривают, что на сей раз городничему не от­вертеться. Правда, скептики, похихикивая в кулак, утверждают, что он-то сумеет выкрутиться. Люди бегают из дома в дом. Посылают за свежими новостями прислугу, как Анна Андреевна посылает ключницу Авдотью узнать, какого цвета у приехавшего ревизора глаза. Город лихорадит. Чиновники связаны с городничим одною веревочкой. Перемены, и, возможно, не в лучшую сторону, могут коснуться всех.

И вдруг как гром с ясного неба — ошеломляющее известие, что Хлестаков, сын сенатора, лицо, принятое при дворе, женится на дочке городничего. Вот событие, достойное безумного дня.

— С каким же нетерпением гости ожидали случая, чтобы иметь возможность проникнуть в дом городничего и самим убедиться в справедливости разговоров, увидеть героев сплетен, из первых рук получить достоверные сведения,— говорил Кедров, обращаясь к исполнителям сцены пятого акта.— Я прошу каждого определить, какую кто занимает позицию в отношении семьи городничего, как связан с другими лицами. И не как-нибудь «вообще», а точно знать, кем является для вас тот или иной гость, знать ваши симпа­тии и антипатии, ваши родственные связи.

172

По пьесе гости, поздравляя, подходят к'Анне Андреевне, целуют ей руку и произносят: «Анна Андреевна!» Потом — к Марье Анто­новне, говоря: «Марья Антоновна!»

Используя это, Кедров дал возможность каждому гостю заявить о себе: когда кто-нибудь подходил с поздравлением к семье город­ничего, все остальные участники сцены замирали в таких позах, взглянув на которые можно было бы предположить, что, ожив, эти люди бросятся к обожаемым хозяевам, чтобы излить свою любовь и преданность. Это давало возможность увидеть действия каждого гостя и ответную реакцию семейства градоначальника.

В этих замираниях нет ничего противоестественного. В жизни часто наблюдаются такие явления. Возьмем для примера какое-ни­будь спортивное состязание — допустим, футбол. Назначен один­надцатиметровый удар в ворота. Футболист ставит мяч на отметку, отходит от него, чтобы начать разбег для удара, разбегается... Можно с уверенностью сказать, что все находящиеся на трибунах любители спорта замирают без движения и только следят за по­ведением вратаря и игрока, бьющего по мячу.

— Старые связи между Сквозник-Дмухановским и остальным обществом нарушены, новые еще не установлены; они возникают только сейчас, здесь,— говорил Кедров.— Ведь городничий теперь не совсем тот Антон Антонович, которого вы знали. Как он пове­дет себя в новых условиях? Как отнесется к вам? Каким стал, поднявшись вдруг на небывалую высоту? Для вас это имеет большое значение. В этой ситуации каждый стремится завоевать наиболее выгодные позиции, приблизиться к любимцу фортуны, рассчитывая на то, что авось и ему перепадут какие-нибудь крохи.

Поздравления превратились в соревнование гостей между собой. Каждый хотел отличиться от других чем-то особенным, чтобы заслужить благосклонность счастливого семейства. Один из гостей, поздравляя Марью Антоновну, сумел закрутить с ней какое-то не­мыслимое «па» мазурки. Хромоногая дама с воплями подбросила ее кверху, как малое дитя. Жена Хлопова разрыдалась от радости за счастье своей подруги, Анны Андреевны. Появлением частного пристава с супругой и тремя полупьяными квартальными и их громогласными поздравлениями заканчивается одно событие и воз­никает новое — выяснение обстоятельств сватовства Хлестакова. «Каким образом все это началось, постепенный ход всего дела»,— формулирует судья всеобщую заинтересованность.

Это событие как бы повторяет известную зрителям сцену вранья Хлестакова из третьего акта, только теперь его место занимают городничий, Анна Андреевна и Марья Антоновна.

Кедров просил гостей не только с интересом слушать рассказ о сватовстве Хлестакова, но стараться подловить городничего, Анну Андреевну и Марью Антоновну на каких-то противоречиях.

— Слушают очень внимательно.^ приоткрыв рты, но не для того, чтобы воскликнуть: «Замечательно! Ах, как хорошо!»— а для того, чтобы отметить: «Ага, соврала! Нет, что-то тут не то!..» Это клубок змей. Ваши реплики должны быть наполнены ядом.

173

Сватовство Хлестакова в интерпретации Анны Андреевны пре­вращается в сцену из сентиментального романа, где она играет главную роль. Здесь нет сознательной лжи. Хлестаков действитель­но требовал отдать ему в жены Марью Антоновну и грозил застре­литься, если будут противиться, что подтверждает городничий: «И так даже напугал: говорил, что застрелится. Застрелюсь, застре­люсь, говорит». Анна Андреевна несколько приукрашивает события. Она не привыкла быть на вторых ролях — первая дама города,— поэтому все внимание влюбленного сановника в ее рассказе обраще­но к ней. В ее понимании Хлестаков не мог говорить просто, как говорили бы все. И она невольно сочиняет «красивую любовь».

О. Андровская очень тонко играла эту сцену. Она никого не пыталась убедить, никому ничего не разъясняла. Напротив, она как будто чего-то недоговаривала, скрывала какие-то подробности. В тексте роли есть многоточия, и актриса великолепно использовала их. В результате получалось, что Хлестаков женится на Марье Антоновне только потому, что влюблен в Анну Андреевну. Когда Андровская, чуть прикрыв глаза, с легкой, лукавой улыбкой мечта­тельно произносила: «И такой прекрасный, воспитанный человек, самых благороднейших правил!»— и на этом обрывала свою речь, все понимали, что ей удалось постигнуть в Хлестакове такое, что для других навсегда останется загадкой.

Дочь не выдержала —«красивая любовь» должна принадлежать ей, и она резко начала отстаивать свои права невесты. Гости потя­нулись, приподнялись, оживились: может быть, дочь разоблачит маменьку, которая слишком занеслась.. Но этого не случилось — городничий прекратил вспыхнувшую было размолвку. Невероятное подтвердилось: Хлестаков женится на Марье Антоновне. Поже­лания счастья, заискивающие улыбки опять расцвели в этот мо­мент.

Особенно усердствует Земляника. Угораздило же его нагово­рить Хлестакову всяческих неприятностей на коллег. Как на это те­перь посмотрит Антон Антонович? Вот и лезет из кожи, чтобы пре­вознести при всех его заслуги. Судья решил продать городничему любимую собаку и тем купить его благосклонность, но тот отка­зался от предложенной сделки. Судья жестоко обижен не только хозяином, но и тем, как это воспринято гостями.

На какое-то время опят» запахло сенсацией. Коробкин задал вопрос о местопребывании жениха. Все насторожились: где же ви­новник событий? Но Анна Андреевна разрядила обстановку, сооб­щив, что жених поехал за благословлением к богатому дяде.

Подхалимаж, рабское самоунижение, преклонение действуют на городничего и Анну Андреевну возбуждающе. В этой атмосфере возникает совсем непроизвольный сдвиг, когда желаемое выдается за действительное. Как факт подается скорый переезд семьи в Петербург. Робкая мечта городничего о возможности получить со временем генеральство становится делом решенным. А гости все чаще выражают свое подлинное мнение недвусмысленными реп­ликами.

174

Была разработана точнейшая партитура, которая создавала бе­спокойный ритм этого акта. При этом ни реплики, ни отдельные сло­ва не терялись в общем говоре и движении.

Приведу только один пример: Анна Андреевна с милой улыбкой, указывая на сидящего в кресле Антона Антоновича: «Вот и муж мой:

он получит там генеральский чин». Гости, чуть привстав, какое-то мгновение ошалело смотрят на городничего. Он оглядывает всех и как бы отвечает на безмолвный вопрос: «Да, признаюсь, господа, я, черт возьми, очень хочу быть генералом».

Словно опомнившись, со своего места вскакивает Лука Лукич Хлопов. «И дай бог получить!»— восклицает он, прижав руку к сердцу.

«Аммос Федорович (встав с поклоном.— Н. К.). Боль­шому кораблю — большое плаванье.

Артемий Филиппович (тоже встает с места и изобра­жает на лице сладчайшую улыбку.— Н.К.). По заслугам и честь».

Остальные поднимаются с мест, и слышится поздравительный гул голосов. Городничий — Белокуров, растроганный, начинает благодарить приветствующих поклонами. Он оказывается спиной к зрительному залу. В это время судья резко поворачивается к Землянике и слегка толкает его плечом. Оба стоят близко к рампе, лицом в публику, слегка склонившись друг к другу.

«Аммос Федорович (в сторону). Вот выкинет штуку, ког­да в самом деле сделается генералом! Вот уж кому пристало ге­неральство, как корове седло! Ну, брат, нет, до этого еще далека песня. Тут и почище тебя есть, а до сих пор еще не генералы.

Артемий Филиппович (в сторону). Эка, черт возьми, уж и в генералы лезет! Чего доброго, может, и будет генералом. Ведь у него важности, лукавый не взял бы его, довольно».

Городничий и гости не двигаясь продолжают разговор, который не должен заглушать текста судьи и Земляники. Их обмен репли­ками, без спешки и повышения голоса происходит моментально.

Кедров стремился к созданию в спектакле ансамбля, в котором исполнители вспомогательных ролей и артисты, занятые в массовой сцене, качественно стояли бы на одной ступени с теми, которые играли главных героев.

Кедров всегда и везде отстаивал приоритет искусства актера. Михаил Николаевич был противником, как он называл, «косты­лей»— средств, помогающих в достижении большей эффективности воздействия на публику. Он решительно отверг предложения ввести музыку в «Ревизоре», заявив, что не считает пьесу музыкальной. Отвечая на настойчивые приставания разукрасить пятый акт коло­кольным звоном и музыкой, исполняемой весьма фальшиво, якобы духовым оркестром местных пожарных, Кедров сказал, что не считает себя вправе заимствовать блестящую находку Станислав­ского из «Горячего сердца» для своего спектакля. Что же касается колокольного звона, то он уже использован в постановках «Ревизо­ра» на периферии, да и по существу не может быть введен в пятый акт, так как это противоречило бы самой пьесе, которая не включает

175

ни одного момента или лица, связанного с церковью. Уже спустя много времени после выпуска «Ревизора» он не раз с иронической усмешкой вспоминал о колокольном звоне и пожарном оркестре.

— Вы знаете,— говорил он мне,— театральные штампы не­обычайно живучи, потому что они продукт закостенелого театраль­ного мышления. Я стараюсь повести актеров по пути, указанному Станиславским: нигде, ни в чем не повторяться. Сделать так, чтобы актеры полюбили поиск нового, чтобы у них возникло желание окунуться в мир подлинной жизни пьесы, а не театрального пред­ставления о ней. Мне кажется, что мы постигаем, может быть не в полной мере, не во всем, это движение вперед. И вдруг удачно найденная деталь, прием, присущий только тому спектаклю, в ко­тором он рожден, пытаются протащить и в другой и в третий — только потому, что он имел когда-то успех у публики. Я это пол­ностью отвергаю, всю жизнь борюсь: это обнаруживает нищету ре­жиссерского мышления, скудость фантазии, неспособность найти свои, оригинальные художественные средства, раскрывающие су­щество события.

Режиссерские штампы существуют в театре наравне с актерски­ми, но они более вредны и опасны, так как воздействуют на большой коллектив.

Работу актера над каждой репликой, над каждым сценическим поступком Кедров видел в свете общих поисков, волнующих сегод­ня советский театр. Поэтому элементы спора, полемики с практи­кой других режиссеров присутствовали в его работе. Возникая по конкретным, казалось бы, иногда незначительным поводам, эта полемика восходила к решению спектакля в целом и даже к объяс­нению, что же такое творческий метод Художественного театра.

— Я должен предупредить всех занятых в спектакле,— говорил Кедров,— что нас подстерегает опасность скатиться к изображению чисто внешнего рисунка роли. Накал событий, ритм, в котором протекают действия, очень высок. Для Гоголя требуется очень «напряженная» органика. Актеру легче играть спокойнее, не за­трачивая себя. Однако существует рисунок спектакля, и изменить его не так просто. Но если он не наполнен содержанием, то ста­новится голой формой, пустышкой. Успешное выполнение логики поведения в обстоятельствах пьесы на основе органической природы может изменить представление даже об индивидуальности самого исполнителя. Когда мы создаем линию физических действий, мы фиксируем только те манки, которые, как вехи, должны указывать, где и как пролегает верная дорога.

Но как вехи — не дорога, так линия физических действий — еще не роль. Только включение всей своей человеческой природы — сознания, воли, фантазии — может привести к творческому раскры­тию актера. Я всегда привожу такой пример: когда хотят провести канал, то сначала производят земляные работы, то есть роют пути, по которым будет течь вода, и только после этого пустят воду.

176

Нельзя одновременно пускать воду и рыть ложе канала, из этого ничего путного не получится. Но если изготовлено ложе, а воды нет, то и это не канал.

Мы условились сыграть нашего «Ревизора» как пьесу психоло­гического гротеска. Это значит, что человек действует в обстоя­тельствах настолько сверхъестественных, что не может следовать обыденной логике своего поведения. Значит ли это, что мы должны пойти по линии внешнего преувеличения? Нет.

Необходимо помнить: Гоголь просил актеров не утрировать ни­чего. Как же этого достичь? Все упростить, снизить до жизненного бытового оправдания? Конечно, легче всего пойти по этому пути. Кстати, теперь это так модно! «Систему» Станиславского каждый стремится подмять под себя, как зачастую подминают роли, исполь­зуя формулу Станиславского — идти от себя. Константин Сергеевич рекомендует: во-первых, идти, и во-вторых — от себя. Ставится вопрос: куда идти? Станиславский отвечает: идти к образу. Если говорить о «системе», она создана ради этого движения от себя — к образу.

Создание образа может быть достигнуто в театре или необыкно­венным совпадением внешних и внутренних качеств исполнителя с изображаемым персонажем, или путем перевоплощения актера, что является высшей формой его творчества, его мастерства.

Для нас путь к перевоплощению лежит через правильное по­строение и воплощение линии физических действий, которая вы­зывает в нас чувство правды и веру в то, что мы делаем на сцене. «Стоит артисту поверить себе, и тотчас его душа раскроется для внутренних задач и чувствований роли»,— писал Станиславский.

Он указал пути, как, оставаясь живым человеком, не насилуя свою природу, постепенно, систематически двигаться к образу. Это движение требует от человека большого и напряженного труда, преодоления многих препятствий и неудач, постоянного поиска. Куда проще приспособить роль к себе. И делается это якобы по «системе» Станиславского: «я в предлагаемых обстоятельствах, здесь, сейчас, в первый раз...» Только все снижено, смещено в сторо­ну бытовизма. По внутреннему накалу сцена не поднимается выше обыденного разговора. Говорят: «Смотрите, как это органично, естественно». Конечно! Но кому нужна подобная органика и есте­ственность? Только, может быть, самому исполнителю: ему удобно, он не испытывает напряжения; точь-в-точь как дома, развалившись в кресле после сытного обеда; голоса не повышает, и потому далее шестого ряда его не слышно. Я называю это «усталым искусством». Если упрекнуть такого актера в непонимании природы театра, он ответит, что играет в полном соответствии с требованиями «систе­мы» Станиславского: я так чувствую и действую —«здесь, сегодня, сейчас».

Но искусство театра — это мощный прожектор, освещающий жизнь. В его лучах всякое общественное явление становится вы­пуклым, резко очерченным, видимым со всех сторон. Поэтому ло­гика поведения актера не может быть обывательской.

177

«Усталое искусство» недостаточно мощно, чтобы увлечь зри­теля. Поэтому оно стремится к натуралистическому эффекту, что в конечном итоге смыкается с формализмом. Иногда режиссеры в декорациях и музыке, в мизансценах прибегают к «символическим» приемам, чтобы подпереть этим хилое «усталое искусство» и вы­звать к нему интерес. Это вводится как мода и, как всякая мода, временно имеет успех, особенно у пресыщенных театралов и у части критики, которая усердно анализирует, комментирует, разъясняет публике не всегда понятный смысл подобных «новаторских» произ­ведений.

А Константин Сергеевич говорил: театральное искусство долж­но быть понятным всем. Спектакль должен быть понятен даже спи-чечнику! (Он имел в виду мальчишек, торговавших на улице спич­ками.)

Мы должны решать наш спектакль только через актеров. Ника­ких постановочных ухищрений. Никаких необыкновенных декора­ций или мизансцен. Имейте в виду — мизансцена в нашем спектакле есть отработанное физическое действие, мысль, выраженная языком пластики. Наверное, вам придется слышать не раз, что линия физи­ческих действий ведет к иллюстративности, к излишней жестикуля­ции и вообще к излишней суете на сцене. Относитесь к этой критике спокойно и проверяйте на себе все положения Станиславского.

Не сомневаюсь, что если бы Кедрову удалось в полной мере осуществить свой замысел, то это был бы еще один шаг вперед в развитии искусства МХАТ.

Задуманное режиссером нагнетание событий, все увеличива­ющийся ритм спектакля требовали от исполнителей такой само­отдачи, такого расходования сил, на которые они уже не были спо­собны в силу своего возраста. Многие роли в «Ревизоре» были распределены между теми, кто прошел с Кедровым большой твор­ческий путь, на кого он мог положиться, кто научился понимать его с полуслова, владел основами «метода физических действий». И актеры не подвели Кедрова — подвел их возраст, их силы. Это было почти незаметно, пока шли репетиции отдельных сцен, актов. Но чем ближе к выпуску спектакля, тем яснее становились «ножни­цы» между требованием режиссуры и возможностями исполните­лей. Признаки усталости появились с началом «прогонных» репети­ций. На первую половину спектакля сил хватало, но уже на второй и третий акты их было недостаточно\*.

Это сказывалось в том, что вместо активного действия появля­лось его обозначение. Конечно, Кедров, с его максимализмом, не мог принять, даже временно, подобной подмены. Уточняя, дораба­тывая не удовлетворяющие его сцены, ища новые приспособления, чтобы не «набивать актерских мозолей», он еще более способство­вал росту усталости. Дело дошло до просьб со стороны актеров о назначении полных репетиций с интервалами в несколько дней. Исполнители ссылались на то, что вечерние спектакли берут у них

\* В спектакле было три действия: первое вмещало три гоголевских акта, второе четвертый и третье — пятый акт пьесы.

178

много сил. Кедров, казалось, легко и охотно откликался на эти просьбы, но, когда мы оставались одни, я видел возраставшую в нем тревогу, которую он не считал нужным скрывать от меня.

Его очень беспокоило состояние здоровья Белокурова, кото­рый часто прихварывал и выбывал из репетиций. После месячного обследования в клинике он чувствовал себя нехорошо, но старался скрыть это. Ему было труднее, чем кому-либо. Кедров как-то гово­рил: «Все решает роль городничего. Если он не выдержит, то сло­мает все». Изменения в роли городничего не могли не повлиять на других исполнителей. Спектакль кренился в сторону внешнего представления. Так актерам было легче.

Б. Петкер пишет: «...если бы мы точно и щедро выполнили все смелые требования... режиссера Кедрова, если бы правильно проводили их в жизнь, я утверждаю — это был бы грандиознейший спектакль. Но мы не смогли," мы где-то пожалели себя чисто по-человечески, потому что такая смелость решения требовала огром­ного расхода сил, после которого, может быть, надо было бы не один день отдыхать».

Несколько в иных выражениях, но, по существу, о том же говорит и А. Грибов: «Кедров требовал от нас предельной насыщенности действия, стремительного ритма развития событий. Что скрывать, не все мы, в том числе и я, понимали его, а поняв, не смогли вы­полнить его заданий — не хватило умения, мастерства».

Бытует мнение, что результат работы над «Ревизором» был не­ожиданным не только для театральной общественности, но и для самого Кедрова. Это не так. Кедров понял, что спектакль сходит на другие рельсы. Надо было остановить репетиции и принимать кардинальные меры, вплоть до замены некоторых исполнителей. Но это значит — начать все сначала. На это Кедров не мог решиться. Он колеблется, идет на полумеры. Назначает прогонные репети­ции, давая актерам отдых в два-три дня.

Неожиданно начинает со мной разговор о втором составе испол­нителей. Просит наметить молодых на все основные роли в пьесе. Зная его отрицательное отношение к дублерству, которое, по его мнению, разрушает ансамбль и является если не злом в полном смысле слова, то все же нежелательным художественным компро­миссом, я был немало удивлен, когда он предложил мне вернуться к нашим первоначальным спискам кандидатов на роли. По окончанию дневных репетиций мы опять часами просиживали в его кабинете, перебирая комбинации исполнителей.

После долгих прикидок было принято решение — премьеру по­казать с теми, кто репетировал. А со следующего сезона начать работать с новым составом, сохранив при этом всю партитуру спектакля и тех исполнителей из первого состава, которые могут отвечать требованиям режиссуры.

Жизнь внесла коррективы в наши планы. Болезни актеров потребовали замен, и Кедрову скрепя сердце приходилось разрешать мне вводить исполнителей поодиночке, из намеченного нами вто­рого состава, чтобы не снимать с текущего репертуара спектакль,

179

который имел большой зрительский успех, несмотря на прохладное отношение к нему критики.

Второй причиной, которая не позволила приступить к репети­циям с новым составом «Ревизора», явилась подготовка к праздно­ванию 60-летия Октябрьской революции. Спектакль к этой дате должен был ставить Кедров. Он опять пригласил меня работать с ним. Кроме того, наметились гастроли в Японию. В репертуар поездки был включен «Ревизор». Естественно, что должен был ехать первый состав исполнителей, тот, который видели представители японской стороны, отбиравшие репертуар.

Второй состав был введен постепенно. «Ревизор» шел с 1966 по 1979 год, выдержав 272 представления.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ 3

ГЛАВА ПЕРВАЯ

7

ГЛАВА ВТОРАЯ

27

ГЛАВА ТРЕТЬЯ 45

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ 65

ГЛАВА ПЯТАЯ 78

ГЛАВА ШЕСТАЯ 95 ГЛАВА СЕДЬМАЯ

108

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

128 ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

146

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ 167

-(усз^^

Неожиданная болезнь, длительная и тяжелая, а затем уход Михаила Николаевича из жизни не дали ему возможности довести свой смелый опыт до конца. Но та цель, к которой шел Кедров, та школа, которую получили актеры, работая с ним над «Ревизором», не могут быть забыты.

Кедров всегда смело экспериментировал. И дело совсем не в том, были или не были у него неудачи и сколько их было. Кто из художников от них застрахован? Труднее всего тем, кто проклады­вает путь в неизведанное. Дело — в уроках Кедрова, которые он завещал нам: в действенном анализе пьесы и ролей; в соединении анализа и синтеза в едином процессе репетиции; в пробуждении вкуса к актерскому самостоятельному творчеству.

Значение Кедрова — в его устремленности идти по пути, ука­занному Станиславским, в разработке и реализации идей Констан­тина Сергеевича. Значение Кедрова в том, что он развил, дополнил, систематизировал и проверил на практике только намеченные Ста­ниславским в общих чертах мысли о новых путях развития сцени­ческого искусства.

Он доказал своими спектаклями, что «метод физических дейст­вий» не некое теоретическое дополнение к «системе» Станиславско­го, а живой, современный метод, мощный инструмент в руках талантливого актера и режиссера.

Работая и общаясь с ним в течение многих лет, глубже созна­ешь, какое колоссальное наследие оставил нам Станиславский и как ничтожно мало мы его знаем, как плохо им пользуемся.

Я хочу присоединиться к словам А. Грибова: «После Стани­славского и Немировича-Данченко он был среди нас единственным человеком, способным дать новый толчок развитию искусства МХАТ... Для нас, работавших с ним, он навсегда останется вы­дающимся режиссером, учителем, носителем и продолжателем ве­ликого искусства Художественного театра».

®®у©^

Ковшов Николай Дмитриевич УРОКИ М. Н. КЕДРОВА

Редактор с. к.никулин

Художник

В. Е.ВАЛЕРИУС

Художественный редактор

А. А. РЛЙХШТЕИН

Технические редакторы р. п.бачек,

Е. Н. СЛПОЖНИК.ОВА

Корректоры

М. Л.ЛЕБЕДЕВА, Л. С. НАЗАРЕВСКЛЯ

ИБ № 1813

Сдано в Ha6op07.12.S2. Подп. к печ. 28.07.83. А08698. Формат издания 60х90/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура <?таймс». Высокая печать. Усл. печ. л. 13,625. Уч.-изд. л. 15,33. Изд. № 4093. Тираж 15000. Заказ 1521 Цена 1р. 50 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер.. 3.

-®3^<

Ковшов Н.

К 56 Уроки М. Н. Кедрова.-181 с., 16 л. ил.

М.: Искусство, 1983.—

Книга посвящена анализу творческого метода одного из крупнейших режиссере! советского театра - народного артиста СССР М. Н. Кедрова. Она построена на мате­риале бесед режиссера и его высказываний о театре, на анализе репетиции таких спектаклей МХАТ, как «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, «Враги» М.Горького, «Ревизор. Н. В. Гоголя, и др.

4907000000-176 , 025(01)-83

ББК 85. 443(2)7 792С

Отпечатано с набора Можайского полиграфкомбината в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» имени Евгении Соколовой

Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 19113о^Ленинград, Социалистическая ул., 14