

19202

В 57

З. ВЛАДИМИРОВА

М. О. КНЕБЕЛЬ





З. ВЛАДИМИРОВА

М.О. КНЕБЕЛЬ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»

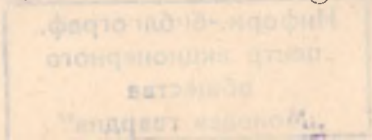
1991

ББК 85.334 3(2)7
В 57

В 4907000000-111 112-90
025(01)-91

ISBN 5-210-00285-3

© З. Владимирова, 1991 г.



ЖИЗНЬ И СУДЬБА

I

«Есть люди, которые принадлежат не одному поколению, а целому веку, вбирают в себя его культуру, становятся живым воплощением его лучших традиций»¹.

Так отозвалась Мария Осиповна Кнебель об одном из наставников своей жизни — Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко. Слова в высшей степени точные по отношению к этому художнику, которые, однако, справедливо было бы отнести и к самой Марии Осиповне, хотя ей, понятное дело, и в голову не пришло бы сказать о себе что-либо подобное. И она, как и он (со сдвигом во времени в сорок лет), стала свидетелем, участником, а позже во многом и летописцем величайших событий нашего бурного столетия, прошла вместе со страной ее путь от первых грозowych дней и до середины восьмидесятых годов, к концу этого срока оставаясь уже одним из последних могижан целиком ушедшего ныне октябрьского поколения. И она, как и он, полностью отдала себя делу строительства и совершенствования отечественного театра, а оставаясь зрителем в течение почти что семидесяти пяти лет, смогла впоследствии зафиксировать (и таким образом сохранить для потомков) ряд крупных сценических созданий прошедших лет.

И если для Немировича-Данченко, как в той же статье отмечала Кнебель, современниками в равной степени были Крамской и В. Дмитриев, Мусоргский и Шостакович, Александр Николаевич Островский и Николай Островский, то она, Мария Осиповна, в детстве сидела на коленях у Льва Толстого (есть об этом в ее книге «Вся жизнь»), а в преклонном возрасте зачитывалась только что вышедшим романом Чингиза Айтматова; в кабинете отца, знаменитого русского книгоиздателя И. Кнебеля, лично общалась с Серовым, Добужинским, Бенуа, Нестеровым, но с той поры не пропустила, наверное, ни одной мало-мальски интересной выставки и дружила со многими художниками наших

¹ Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971, с. 114.

дней, среди которых первое место занимал такой мастер пейзажной и сценической живописи, как Ю. Пименов; видела в ряде их лучших ролей Ермолову и Южина и присутствовала на премьерах «Современника» восьмидесятих годов.

Принадлежа, как теперь говорят, ко второй генерации мастеров Художественного театра, она застала в полном расцвете его замечательных «стариков», да не только застала, но неоднократно выступала с ними на одних подмостках, имея возможность на себе испытать весь магнетизм их воздействия на партнера, соприкоснуться с чудом их перевоплощения, секреты которого во многом утрачены. «Сыном Станиславского» начинала она свой путь актрисы на этой прославленной сцене — вышла туда одним из «детей» Штокмана — Станиславского в спектакле «Доктор Штокман», в чем нельзя не видеть своего рода знамения. Она играла в одних спектаклях с Качаловым, Книппер, Москвиным, Леонидовым, Тархановым, Лилиной. И особенно часто — с Хмелевым, Добронравовым, Баталовым, Тарасовой, Грибовым, Яншиным, Еланской, Прудкиным, Андровской и другими своими прекрасными сверстниками, впитывая в себя их неповторимое, а порой и непостижимое мастерство. Позднее они же и еще многие здесь не названные были заняты как исполнители ролей в спектаклях, которые она ставила в Художественном театре, и сотрудничали с «молодым режиссером» Кнебель уважительно и с доверием. А уйдя из МХАТ (и параллельно со своим там пребыванием), она познала радость общения с талантливыми представителями других школ игры, что всегда, с ее точки зрения, обогащает человека творческого; среди них были такие лидеры нашей сцены, как Бабанова, Штраух, Добржанская, Смирнов, Сперантова.

Здесь перечислены только главные имена, те, без которых не обойтись в самых первых строках монографии о М. О. Кнебель. Невозможно упомянуть всех актеров, а также драматургов, сценографов, композиторов, которым случилось встретиться с ней как с режиссером, оставившим по себе наилучшие воспоминания. Добавим к этому, что начало педагогической деятельности Кнебель уходит далеко вглубь ее биографии, и уж совсем невозможно перечислить еще и тех, кого она воспитала в стенах вуза и кто сейчас составляет цвет нашей актерской и режиссерской школы. Так продолжалось, пока

не остановилось ее сердце, — до последнего дня своей жизни (ее не стало 1 июня 1985 года) Мария Осиповна была окружена студентами, с которыми превосходно контактировала, несмотря на разницу в возрасте; она понимала, что это именно им, ее поздним ученикам, предстоит строить театр будущего, уже сегодня определяя в нем «погоду на завтра». А мы еще не сказали о том неотразимом воздействии, которое имели ее книги, лекции, всякого рода выступления не только на узко-профессиональную, но и на весьма широкую аудиторию, на всех, кто интересуется искусством и кому дорого его будущее. Таковы границы вмешательства этой женщины в судьбы нашей сцены, в коренные процессы, ею переживаемые.

Актриса, режиссер, педагог, знаток и пропагандист учения Станиславского, замечательно проявивший себя и в этой области, — вот главные звенья творческого самовыражения Кнебель, каждого из которых с лихвой хватило бы на целую человеческую жизнь. И в любое дело, которое она делала, она вкладывалась со всей истовостью, с добросовестностью, так свойственной ее натуре, являясь сценическим деятелем в наиболее точном значении этого слова.

«Многие считают, что в театре полноценно можно работать только над чем-то одним. Над одной ролью, над одним спектаклем. Я всю жизнь прожила по-другому... Отдых приходил от общения с разными людьми, от решения многообразных творческих задач... Некоторые удивляются моей выносливости, а мне кажется, что она сформировалась постепенно, вследствие того, что мне всегда был бесконечно интересен процесс работы»¹.

И действительно, позвонив ей в девять часов утра, абонент всегда рисковал нарваться на поспешное «Я убегаю!», и потом застать ее можно было лишь после двенадцати ночи.

Это была работа на износ, составленная из многократных — в течение суток — переключений с объекта на объект, с материала на материал, что требовало от Кнебель молниеносной ориентации и сноровки; но износ почему-то не наступал, напротив, происходило постоянное обновление всего творческого организма, прибывали силы, позволявшие ей преодолевать изъяды здоровья, весьма чувствительные, осложнения в сфере внесцени-

¹ Кнебель М. Вся жизнь. М., 1967, с. 322.

ческих, за пределами искусства лежащих отношений, боль утрат, которые неисчислимы,— почти всех своих друзей, соратников и ровесников, а потом уже и многих учеников проводила она в последний путь, их горестно оплакивая, но не теряя мужества, охоты завтра же явиться на репетицию, на урок или взяться с утра за неоконченную рукопись. Более трудолюбивого человека и вообразить себе невозможно. Она не работала только тогда, когда ей это категорически запрещали врачи.

По фактам биографии Кнебель, по характерному для нее совмещению на каждом этапе неоднородных, часто контрастных занятий можно было бы составить своего рода синхронистическую таблицу. Иначе не охватить этой многоступенчатой деятельности, не понять, что с чем сопрягалось и как влияло на общий итог совершенного ею в искусстве.

Не претендуя на то, чтобы такую таблицу расчертить и вывести по всей форме, попробуем проследить «составляющие» жизни и судьбы Марии Осиповны Кнебель, о которых она рассказала в своих книгах и о которых не рассказала, ибо объять все, что было ею сделано, не хватило сил и у нее самой.

II

М. О. Кнебель родилась в 1898 году, 7 мая по старому стилю, то есть за пять (с малым хвостиком) месяцев до открытия Московского Художественного театра.

Этим совпадением словно был предугадан весь ее будущий путь, дан намек на ту творческую ориентацию, которой она не изменяла никогда, независимо от того, обитала ли она в самом МХАТ или была связана с другими творческими начинаниями.

Выбор призвания относится к 1918 году, когда, поставив было крест на манившей ее мечте стать актрисой из-за отсутствия внешних сценических данных, она чуть ли не опрометью ворвалась на занятия так называемой Чеховской студии, чтобы больше уже не сомневаться в том, что ей надлежит делать в будущем, чему отдавать себя.

Мы не раз еще столкнемся с тем, что поступки «опрометью» отнюдь не случайны для Кнебель. Трезвый, ясный, уравновешенный человек, она обладала, однако, долей обаятельного авантюризма в характере, побуждавшего ее порой, не раздумывая, с ходу принимать

весьма важные жизненные решения. Ничего, впрочем, не возникает на пустом месте. Каждое такое решение Кнебель, при всей его видимой внезапности, было обусловлено некими внутренними причинами, тем, что к тому времени уже зрело в недрах ее души.

Так и в случае с Чеховской студией: застенчивая от природы (позднее это было во многом преодолено), далеко не уверенная в ту пору в себе, она тем не менее остро ощущала свою предназначенность театру, искусству, свое право быть там — хотя бы в качестве «подсобницы», статистки, хотя бы для того, чтобы произвести время от времени односложные реплики. И это побудило ее увязаться за подругой, которая уже занималась в студии, и сразу попасть в сферу внимания М. А. Чехова, и сделать заданный им этюд на уровне поднаторевших в этом деле студийцев, утвердив себя тем самым в их числе.

К такому поступку, еще за час перед тем непредсказуемому, Кнебель готовило многое. Атмосфера семьи книгоиздателя Кнебеля, удивительной по интеллигентности, по культуре отношений, по интенсивности царивших там духовных интересов. Постоянное общение с артистами, певцами, знатоками сцены, запросто бывавшими в доме. Театральные впечатления детства, среди которых высится потрясшее душу маленькой Кнебель впечатление от «Синей птицы» Художественного театра (сейчас это кажется невероятным, но впервые она видела спектакль в год премьеры — 1908-й). Круг чтения, уже тогда ограниченный лишь литературой подлинной. И, конечно, талант, который она в себе ощущала, еще не смея поверить в него.

Итак, студия, руководимая замечательным актером Художественного театра, впоследствии МХАТ 2-го, Михаилом Чеховым, племянником великого писателя. Его педагогические идеи, как признает это сама Кнебель, были зыбки и изменчивы, поставить студию на твердые рельсы он не сумел. Обучение строилось на соприкосновении с гениальной артистической личностью, приоткрывало новичкам сокровенную сущность творчества, но прямой дорогой на сцену не вело — не случайно многие из учеников Чехова артистами так и не стали. Однако когда в 1921 году Чехов ушел из студии и она распалась, Кнебель уже не сомневалась в том, какого направления придерживаться, какое искусство считать своим: чудодейственную силу органического,

подсказанного ролью переживания она к тому времени оценила полной мерой. Так она пришла во Вторую студию Художественного театра, где прошли три следующих ее сезона, пока студия эта в 1924 году не влилась целиком в состав «метрополии», а Кнебель не стала актрисой, а позже и режиссером МХАТ, обретя в нем землю обетованную на полных два с половиной десятилетия.

Для нашей таблицы этот период, точнее — первая его половина, еще не дает материала. Безмерно счастливая самим фактом своей причастности к делу МХАТ, Кнебель прилежно овладевает профессией актрисы, истово вкладывается в свои маленькие, часто бессловесные роли, пока не помышляя о том, чтобы найти себе какое-либо еще применение. Ее, однако, замечают — и в самом Художественном театре, и в его зрительном зале. «Потолком» актерских достижений Кнебель становятся сплетница Карпухина в «Дядюшкином сне» Достоевского и гувернантка Шарлотта в «Вишневом саде» Чехова; тоже роли не первого плана, но такие, о которых и говорили, и писали. Через несколько лет она уже занимает известное положение в труппе — сильнейшей труппе Художественного театра. И это ее на первых порах полностью удовлетворяет.

Но что-то, однако, намечалось и другое, до времени таясь в подсознании, в укромных уголках души. В середине тридцатых годов три художника с делающей им честь прозорливостью ей об этом сказали. И первым — Алексей Дмитриевич Попов, к той поре уже большой друг Кнебель, что предопределило их дальнейшее многолетнее сотрудничество. Со свойственной ему «скальпельной логикой» (выражение М. О. Кнебель) он разобрался в ее творческом «я», усмотрев в нем выраженное режиссерское начало.

«Внутренние данные у вас богаче внешних, поэтому актерские возможности ограничены. Ждать редкой возможности ярко характерной роли — бессмысленно. На сцене вы органичны, но, пожалуй, острота формы чуть гиперболизирована... Чувство формы станет вашей силой, как только вы начнете заниматься режиссурой. Вы любите и знаете живопись, сделали уже кучу отрывков... Решено! Без всяких разговоров в новый путь — в режиссуру»¹.

¹ Вся жизнь, с. 290.

И, как будто подслушав эту тираду, руководитель молодого тогда Театра-студии имени Ермоловой М. Терешкович вскоре пригласил Кнебель, до того имевшую лишь опыт ведения драмкружка при Электроэнергетическом институте, ни больше ни меньше как преподавать ермоловцам систему Станиславского и быть его, Терешковича, сорежиссером при постановке комедии Э. Скриба «Искусство интриги»; премьера этого спектакля состоялась в 1935 году, став трамплином для долгой, длиной в шесть лет, режиссерской работы Кнебель в Ермоловском театре. А в 1936 году, что было уж совсем против ожиданий, ее вызвал к себе сам Станиславский и поручил преподавать художественное слово в его последней, только что созданной студии.

Иначе говоря, этими тремя мастерами была полностью разгадана амплитуда творческих возможностей Кнебель, распознано наличие у нее кроме актерского таланта еще таланта режиссера и педагога. Факт тем более удивительный, что не было ни малейшего повода, позволяющего сделать подобное умозаключение: ни к тому, ни к другому роду деятельности Кнебель в ту пору еще не рвалась и не имела навыков в этой области. «Я начинала, когда ничего не умела. Я вторглась и начала», — скажет она впоследствии своим питомцам, участникам лаборатории главных режиссеров тюзов при ВТО (теперешнем СТД), которую вела с 1963 года в течение многих лет¹.

Стало быть, с середины тридцатых годов входит в силу наша воображаемая таблица, которая с тех пор не оскудевает «записями», если бы кто-нибудь позаботился их туда внести. И хотя первые шаги на новом поприще оборвались сравнительно быстро — в 1938 году, после кончины Станиславского, Кнебель ушла из его студии, потому что все там стало ей чужим, а в 1941 году с великой болью душевной распрощалась с Ермоловским театром (одно из ранних ее жизненных крушений, потом их будет немало), — почин был положен, право Кнебель и на режиссуру, и на педагогику утвердилось в театральном общественном мнении.

К моменту, когда она рассталась с ермоловцами, Кнебель уже около года энергично трудилась в каче-

¹ См. стенограмму от 10 мая 1964 г., с. 48. (Стенограммы хранятся в Отделе театров для детей и юношества и театров кукол СТД РСФСР.)

стве третьего — после Вл. И. Немировича-Данченко и Л. М. Леонидова — члена постановочной группы «Кремлевских курантов» Н. Погодина, которые и выпустила самостоятельно (о чем часто забывают) в тяжкие дни эвакуации, когда Художественный театр находился в Саратове, а два других постановщика были временно оторваны от остальной труппы.

Ее режиссерская работа, еще не столь масштабная в сороковые годы, сосредоточивается по преимуществу в своем театре — она входила в постановочную бригаду таких спектаклей МХАТ, как «Русские люди» К. Симонова, «Трудные годы» А. Н. Толстого и «Хлеб наш насущный» Н. Вирты. Но существовал еще маленький передвижной театрик железнодорожников при их клубе, называемом ЦДКЖ. Главным режиссером этого театра Кнебель стала в 1945 году, имея намерение сделать его экспериментальной площадкой для творческих исканий тогдашней молодой режиссуры, что отчасти и удалось — там начинали А. Гончаров, А. Эфрос, А. Шатрин, Г. Лордкипанидзе, С. Баркан; ставила она в этом театре и сама. Кроме того, в сороковые годы она дважды встретила с труппой Центрального театра Красной Армии (так он тогда назывался), где вместе с А. Поповым трудилась над не выпущенным по ряду причин спектаклем «Дама с камелиями» по пьесе А. Дюма-сына и выпущенным в 1947 году «Первым громом» Маргариты Алигер.

Прибавим к этому преподавание мастерства актера в только что организованной тогда Школе-студии МХАТ (один учебный год — 1943/44), затем на протяжении девяти лет (1944—1953) — в Училище имени Щепкина при Малом театре, наконец, приход Кнебель на руководимый А. Поповым курс режиссерского факультета ГИТИСа, где она работала с 1948 года до дня смерти, то есть более тридцати пяти лет, и мы получим некоторое представление о ее творческом диапазоне той поры. И все параллельно, и все в совмещении, и для всего находилось время, которое Кнебель научилась делать тесным, то есть насыщенным до предела.

Но вот наступил тот роковой день 1949 года, когда из-за внезапно разгоревшегося конфликта с тогдашним руководством Московского Художественного театра ей пришлось оттуда уйти (позднее мы к этому еще вернемся). В последний раз выйдя на его подмости в роли Шарлотты, она, отдавшая ни много ни мало, как три-

дцать лет жизни этой первой своей профессии, навсегда перестала быть актрисой, что, кажется, не слишком огорчило Кнебель, поскольку, по собственному признанию, интерес к режиссуре уже бурно вытеснял у нее к тому моменту потребность выходить на сцену в «шкуре» действующего лица. «Надоело играть мошек»¹ — так объяснила она позднее драматургу В. Розову свой разрыв с актерской профессией; подтвердился прогноз А. Попова, сказавшего, что ей нет смысла годами ждать ярко характерной роли, чтобы творчески выразить себя.

И все же то было крушение из крушений, жестоко, болезненно пережитое ею. Оно раскололо надвое биографию Кнебель-художника: почти тридцать лет в театре ее мечты и любви, считая и пребывание во Второй студии, и затем более тридцати пяти — без организационной, «штатной» связи с ним (душевная связь сохранилась до конца дней, хотя далеко не всю практику этого театра в те годы и впоследствии Кнебель принимала). Понадобилось довольно много времени для того, чтобы она поняла: главное для нее — не стены МХАТ, а то, что она из них вынесла, что приобрела в качестве творческого багажа «на всю оставшуюся жизнь». Поняла, что как ни страшно терять самое дорогое, но и эта боль все-таки проходит, переплавляется в иное качество, чем-то в конечном счете обогащая человека, если он имеет силы душевные мужественно встретить и перенести беду. И впоследствии поставила об этом спектакль «Вишневый сад» на сцене Центрального театра Советской Армии.

Впрочем, «многогранность» сохраняется и в эту печальную для нее пору. Оказавшись впервые вне театра, Кнебель отнюдь не оказалась без работы. Уйдя из МХАТ в пространство, в никуда, она «всего только», как мы уже знаем, преподавала в ГИТИСе и в Щепкинском училище, а также руководила, не вступая с ним в штатные отношения, экспериментальным театром при ЦДКЖ. Да к тому же пауза (если это можно назвать паузой) длилась недолго: в январе 1951 года Кнебель была приглашена в Центральный детский театр и стала работать там сперва в качестве очередного режиссера, а с 1955 года — и в качестве главного.

¹ Розов В. Режиссер, которого я люблю.— «Аврора», 1977, № 1, с. 60.

Тут тоже не обошлось без авантюрного элемента, поскольку детским театром Кнебель никогда не занималась и зрелище возбужденных, кричащих во все горло, куда-то стремительно несущихся в антрактах, на первый взгляд совершенно не управляемых зрителей ее буквально ошеломило. Но все же ей было на что опереться, когда она давала свое согласие на эту акцию, весьма рискованную в глазах многих. Это и поразительные детские издания отца, издания сказок и книг для юношества с иллюстрациями знаменитых художников. И лучший детский спектакль века — «Синяя птица», встреча с которой так много значила для маленькой Маши Кнебель (позднее она сама сыграла в ней ряд ролей, а также занята была в других, предназначенных главным образом для утренников спектаклях МХАТ — «Битве жизни», «Трех толстяках», «Пиквикском клубе»). И таящийся в ней самой, как человеку очень чистом, в чем-то при всей эрудированности инфантильном и не утратившем непосредственности, источник поэзии, способность доверчиво отдаваться фантастике и воспринимать ее как высшую реальность.

Центральный детский театр под водительством Кнебель претерпел благодетельные изменения. Заметно повысилась его культура, сложился коллектив, воспитанный в единой вере, сознательно ориентировавшийся в своей работе на поздние открытия К. С. Станиславского, на метод действенного анализа, убежденным сторонником которого уже тогда была и которым свободно владела Кнебель. Изменился репертуар: из него ушли произведения школярские, опиравшиеся на пресловутую тюзовскую специфику; их вытеснила классика и те из современных пьес, которые, будучи понятны детям, несли в себе истинную неурезанную мораль, способны были воздействовать плодотворно на мысли и чувства подрастающего поколения. Кнебель так и считала: задача детского театра не в том, чтобы дать прямой пример для подражания, потребовать от ребенка «Делай так!», а в том, чтобы сформировать в нем понятие идеала, научить распознавать, что такое хорошо и что такое плохо. Результат не замедлил сказаться: изменилась репутация ЦДТ, он стал притягивать к себе общественное внимание, а в его зрительном зале наряду с детскими замелькали и вполне взрослые лица.

Определяющей фигурой для этого этапа развития театра стал Виктор Розов, который здесь и сформиро-

вался, отсюда вышел на всесоюзную арену,— не без содействия Кнебель это произошло, хотя ставить ей привелось всего две его пьесы, и обе в Центральном детском разной поры ее там пребывания. Она знала Розова еще тогда, когда он пробовал свои силы в режиссуре, работая в театре при ЦДКЖ; можно сказать, что она и благословила его на путь драматурга, а в дальнейшем была первой читательницей всех его пьес. В пятидесятые годы при главном режиссере Кнебель пьесы Розова шли в ЦДТ одна за другой. Внешне камерные, негромкие, как бы ограниченные «домашним кругом», они, однако, были совсем не камерны по своей проблематике. Кнебель была дорога в Розове непреклонная честность, слух на любые отклонения от нравственности. Как сказала она на одной из лабораторий, этот писатель не делает вида, что каких-то явлений нет в жизни, он предпочитает эти явления вскрывать. Мораль его пьес никогда не носила официозного, лозунгового характера, но она там была, отчетливая и недвусмысленная.

На сцену детского театра вышел совсем новый герой, чья инфантильность постепенно сменялась поиском своего места в жизни, чувством ответственности перед ней. Герой, испытывающий отвращение к чужим, заносным словам, отвергающий навязчивую опеку старших, всякую фальшь, несправедливость человеческую. Отчаянно рубя отцовской саблей заплонивший в доме все жизненное пространство полированный гарнитур, он отстаивал совсем иной, далекий от мещанских притязаний кодекс чести, утверждал собственную шкалу ценностей, которым только и стоит, казалось ему, придавать значение, если ты хочешь вырасти достойным членом общества.

Словом, он был личностью, этот формирующийся герой, и драматург, театр требовали, чтобы мы и относились к нему как к личности, уважая его поиск истины, его трудный, но и такой обнадеживающий путь к себе. При том, что в спектаклях по розовским пьесам совсем не было набившей оскомину тюзовской назидательности: они строились как комедии с живым, непринужденным течением, а содержание из них извлекалось серьезное, одинаково важное зрителям любого возраста.

Рискну сказать, что для ЦДТ тех лет Розов был почти тем же, чем — при других исторических обстоятельствах — явился Чехов (тогда отнюдь не классик)

для молодого Художественного театра. Даже в отношении формы, не говоря обо всем прочем, Розов был в родстве с этим писателем, по мере сил и таланта устремляя свои пьесы в русло чеховской традиции. А где Чехов, где Художественный театр, там и Кнебель; это ее мир, ее способ мышления, то, что она сознательно насаждала на юношеской сцене, став к ней причастной.

Придя в Центральный детский, Кнебель перенесла туда опыт выдвижения молодой режиссуры, приобретенный в театре при ЦДКЖ. По ее признанию, она стала получать особую, ни с чем не сравнимую радость, помогая еще неокрепшим талантам проявить до конца свой замысел, но оставаясь при этом полностью в тени, как профессор, ассистирующий начинающему хирургу. В Центральном детском поры работы там Кнебель прочно встал на ноги и обрел творческую независимость. А. Эфрос, осуществил свой первый спектакль О. Ефремов, выдвинулись способные к режиссуре актеры изнутри труппы. Не забудем, что при ней (и при ее деликатной помощи, что она считала нормой взаимоотношений главного режиссера с начинающими, — подписать афишу в качестве «руководителя постановки» ей не приходило в голову) вышли в свет такие значительные спектакли ЦДТ, как «В добрый час!», «В поисках радости» и «Неравный бой» В. Розова, «Друг мой, Колька!» А. Хмелика, «Бывшие мальчишки» Н. Ивантер, «Цветик-семицветик» В. Катаева (для самых маленьких), «Димка-невидимка» В. Коростылева и другие.

Но, конечно, то было время ее собственной режиссерской активности. Такие спектакли театра, как «Горе от ума», «Мертвые души», «Конек-Горбунок», «Оливер Твист», «Волшебный цветок», «На улице Уитмена», подтвердили репутацию Кнебель-постановщика и доказали, что она в этом качестве владеет многими степенями сложного.

А как обстоит дело с нашей таблицей? О, она заполняется весьма интенсивно в эти годы. Своим путем движется педагогика, сосредоточиваясь главным образом в ГИТИСе со все увеличивающейся отдачей Кнебель этому делу; плюс студия при Центральном детском театре, которая дала поразительного «Моего друга, Кольку!» А. Хмелика и А. Эфроса, — в нее Кнебель тоже вложила много души. Важнее, однако, ее отвлечения на постановку спектаклей во «взрослых» театрах.

Отвлечения крупномасштабные, потребовавшие от нее серьезных творческих затрат; представить себе, как это совмещалось с руководством театром и ежедневными уроками, почти немыслимо. Потому что как раз тогда был «Иванов» в Московском театре имени Пушкина — веха в сценической истории чеховской пьесы, и вторая редакция «Кремлевских курантов» в Художественном, работая над которой Кнебель была уже не третьей в режиссерской группе, но ее возглавила, осуществляя передачу принципов сценического решения от первой редакции ко второй; а также спектакль «Безымянная звезда» по пьесе румынского классика М. Себастьяна, поставленный ею на сцене филиала того же театра.

Но и это не все. Пятидесятые годы следует считать началом систематической научно-публицистической деятельности Кнебель. Печаталась она и раньше — в «Ежегодниках» МХАТ, в сборниках издательства «Искусство»; на границе этого и предыдущего десятилетия приняла участие в проходившей тогда дискуссии о судьбах творческого наследия К. С. Станиславского, выступив с развернутой принципиальной статьей. Но, пожалуй, только в пятидесятые годы полностью осознала, каким превосходным подспорьем в деле пропаганды волнующих ее идей является «мысль изреченная», начертанная буквами на бумаге; осознала и то, что ей это под силу. Большая статья о режиссерской методологии Вл. И. Немировича-Данченко, первая попытка изложить в последовательности метод действенного анализа, как она его понимала (журнал «Театр» № 1 и № 2 за 1955 год), наконец, выход в свет книги «Слово в творчестве актера» (1954), которая тогда же была защищена Кнебель как кандидатская диссертация, — вот наиболее значительные публикации этого десятилетия.

И все же в те годы ее литературные начинания еще носят вспомогательный, подсобный характер. Кнебель по-прежнему ощущает себя практиком театра и не представляет жизни вне принадлежности к тому или иному творческому организму, без явки на репетицию ежедневно в одиннадцать часов утра. Однако представить пришлось. В 1960 году по причинам, опять-таки от нее не зависящим, она рассталась с Центральным детским театром. Это снова было крушением, но Кнебель прошла и через него, выйдя из стресса, как у нее водилось, возмужавшей и внутренне переориентированной

на другую систему, способ существования, оказавшийся в свою очередь плодотворным.

Ей было уже 62 года в ту пору, и она все боялась, что не успеет, что ей не удастся систематизировать и поведать людям все то ценное для искусства, что она получила из первых рук, прежде всего — из рук Станиславского и Немировича-Данченко (тех, кто мог бы, подобно ей, сделать это, к тому времени оставалось не так уж много). Скажем снова, она остро ощущала себя человеком эстафеты, которую нужно, пробежав свой перегон, непременно вручить следующим поколениям. Чтобы ничего из наследия великих преобразователей сцены не ушло, не забылось в суете вокруг искусства, которая всегда есть. Но не только перед ними она чувствовала себя в долгу, а и перед всеми художниками, которым была обязана счастьем совместного творчества, — от самых больших мастеров до последнего ученика. И это беспрерывно толкало ее к письменному столу, ставшему с тех пор постоянным рабочим местом Кнебель: усидчиво его занимая, она развила продуктивность прямо-таки фантастическую.

Так появились на свет фундаментальные труды «О действенном анализе роли и пьесы» (первое издание — 1959 год; всего их было три, исправленных и дополненных), «Вся жизнь» (1967, она же — докторская диссертация Кнебель «Процесс становления режиссера»), «О том, что мне кажется особенно важным» (1971), наконец, уникальная «Поэзия педагогики» (1976), за которую в 1978 году она получила Государственную премию СССР. И бесчисленные статьи-портреты сценических деятелей разного ранга, публикуемые одна за другой. Литературный уровень этих сочинений сделал совершенно оправданным вступление Кнебель в члены Союза писателей СССР.

Словом, в последние двадцать пять лет ее жизни наибольшая активность пришлась на литературные занятия, но к ним ее деятельность и тогда не сводилась. Постоянной точкой приложения сил оставался ГИТИС; после смерти Попова Кнебель естественно пришла к руководству курсом и с той поры все выпускала и выпускала режиссеров, ни на миг не утрачивая интереса к воспитанию тех, кто придет на смену нынешним лидерам этой профессии. Что касается собственно режиссуры, то к ней Кнебель обращалась в эти поздние годы от случая к случаю, только когда предлагали поставить

что-то, ее действительно увлекавшее; потому, должно быть, и уровень ее зрелых спектаклей оказался высок. «Вишневый сад» в ЦТСА, а потом — в «Эбби-тиэтр» города Дублина, на что она согласилась со свойственным ей в иных случаях легкомыслием (спектакль, сработанный за месяц с актерами совсем другой выучки, при репетициях с десяти утра до одиннадцати часов вечера, а Кнебель в ту пору семьдесят лет!), «Таланты и поклонники» и «Дядюшкин сон» в Московском театре имени Маяковского, наконец, «Тени» в Московском театре имени Станиславского — вот наиболее значительные ее постановки тех лет. И лишь в самые последние годы жизни она оставила режиссуру как профессию, но легко представить себе, что, предложи ей кто-нибудь тогда поставить Чехова, ну, предположим, на Кубе или в Австралии, она, в ее возрасте, с ее болезнями, отправилась бы туда немедленно.

Это — не считая бесчисленных лекций, консультаций, выездов на места для просмотра и обсуждения спектаклей, для знакомства с творческой продукцией учеников, длительного заведования кафедрой режиссуры ГИТИСа, ведения уже упоминавшейся ранее творческой лаборатории режиссеров тюзов, председательства в методсовете по культуре сценической речи при ВТО. Не считая чтения многочисленных диссертаций, в защите которых она принимала участие, рукописей, присылавшихся ей на отзыв издательствами, руководства аспирантами, тоже требовавшего сил и внимания. Не считая переписки с учениками, разъехавшимися по всему свету, и необходимости то и дело принимать у себя на дому коллег, испытывающих желание посоветоваться.

Так выясняется, что «Вся жизнь» далеко не вместила в себя всей жизни Марии Осиповны Кнебель, хотя беспощадное время заметно сузило круг ее творческих проявлений.

Что больше всего впечатляет в этих сведениях анкетного характера, по необходимости кратких, но занявших, как мы видели, немало страниц? Преобладание работы над всем остальным, что входит в понятие «жизнь». Умение работой спастись от ее ударов. Работой отвечать на любую несправедливость, выходить с ее помощью из стрессов, выпрямлять ею свою дорогу, если она по каким-то причинам отошла от избранного направления. Мы уже говорили о крушениях, пережи-

тых этой женщиной. Трижды она уходила из театров, с которыми кровно сроднилась, не умея и не желая бороться за себя (была у нее такая черта, которую она вполне серьезно почитала своим недостатком¹); но когда, осознав ошибку, эти театры звали ее снова, она возвращалась, не чинясь и не помня зла, коль скоро была там нужна и ее ждала все та же работа. О ее приходе в Художественный театр для воплощения второй редакции «Курантов» и «Безымянной звезды» уже говорилось. Возвращалась она ненадолго и в ЦДТ, результатом чего как раз и был поставленный ею «Традиционный сбор» В. Розова, а в Театре имени Ермоловой в начале шестидесятых годов была какое-то время художественным консультантом и поставила там пьесу чешского драматурга Л. Ашкенази «Гость из ночи» (1962). Не скажешь о Кнебель, что это был ангел кротости, — она бывала и резкой, и язвительной, и неуступчивой в защите своих убеждений; но она понимала, что глупо копить обиду, нянчиться с ней, если можно изжить ее, совместно создавая что-то, равно дорогое и обиженному, и обидчику.

На вечере, посвященном ее восьмидесятипятилетию, Мария Осиповна назвала себя счастливым человеком. Чем счастливым? Ответ был чрезвычайно типичен для Кнебель: тем, оказывается, что у нее была замечательная семья, замечательные учителя, замечательные товарищи по профессии и не менее замечательные ученики. Это все справедливо, но выглядит так, будто это был дар божий. А между тем она сама выстроила свою судьбу, сумев железной рукой отмести все то, что не лежит в сфере искусства и не отвечает его интересам. И обаяние ее личности держалось прежде всего на той непреклонности, с какой она служила делу, а не лицам, почитая труд театра одним из самых прекрасных человеческих занятий.

III

Придуманная мною таблица — это, вообще говоря, только факты до предела насыщенной биографии М. О. Кнебель. К ним тебуются комментарии, хотя бы некоторые. И начать целесообразно с вопроса о том, как и чему она училась.

¹ См.: Вся жизнь, с. 356.

Кое-что мы уже об этом знаем. Подобно большинству театральных деятелей, начинавших тогда же, когда начинала она, Кнебель, в сущности, никаких специальных учебных заведений не кончала, хотя у нее хранился диплом, выданный ей школой при Второй студии МХАТ, что было впоследствии приравнено к высшему специальному образованию. Однако ни Чеховская студия, ни эта школа не были сколько-нибудь упорядоченными, с твердой программой и преподаванием в должном объеме специальных и общеобразовательных дисциплин учебными заведениями. Полученные там знания были разрозненными и неполными, многие звенья творческого процесса упускались из виду.

Впрочем, первоначальное представление об элементах системы Кнебель в школе Второй студии получила, и ее муштровали, заставляя постигать азы профессии, через которые частенько перескакивал Чехов, озабоченный проблемами высшего порядка: как подчинить себе подсознание, как добиться устойчивости вдохновения в условиях публичного творчества. Там, на уроках у Чехова, Кнебель делала этюды большой сложности, эсваивала изобретенное им упражнение «мячи» (посылаемые партнеру с определенным немим наказом, который тот должен разгадать), искала «воображаемый центр» своих временных, на данный урок, персонажей — Чехов называл их «человечками». Здесь же, в школе, ее засадили за «букварь», что было, однако, необходимой ступенькой на пути к овладению мхатовским принципом строительства роли. «Не умеешь слушать партнера, не умеешь общаться, не в меру нервна, не выполняешь простейших заданий»¹, — говорила ей на занятиях Е. Телешова, режиссер-педагог Второй студии.

Именно тогда, порядком намучившись с этими простейшими заданиями, Кнебель твердо усвоила, что простое предлагается сторонниками Станиславского «не взамен сложного, а только как путь к сложному»². Так возникло самое первоначальное смыкание того, что она почерпнула у Чехова, с практическим навыком репетиционной работы, ведущейся в Художественном театре. Результат не замедлил сказаться: наметившиеся успехи позволили дирекции школы уже через несколько

¹ Вся жизнь, с. 145.

² Там же, с. 151.

месяцев пребывания там Кнебель перевести ее с первого курса сразу на третий, а в декабре 1922 года вместе с двумя другими ученицами она стала кандидатом в труппу Второй студии (труппу более чем перспективную — гнездо, откуда вылетело почти все второе поколение МХАТ).

Кнебель с некоторым удовлетворением приводит в своих мемуарах эти сведения, не замечая, что таким образом вся ее «учеба» уложилась в год с небольшим, и за этот год, включивший в себя, правда, кроме упражнений еще и отрывки из пьес и роль старухи-крепостницы Ремницыной, сыгранную вводом в спектакль студии «Узор из роз», она вряд ли могла пройти полный курс актерского мастерства, даже если принять во внимание, что в ту пору преподанный материал усваивался быстро, глубоко западая в мозг и сердце тех, кто ему внимал. Да и все курсы во всех учебных заведениях были тогда укороченными.

Конечно, важно, какие были учителя, — работая с ними, можно было шагать через ступеньку. И все же главной воспитующей силой было время, в котором она формировалась, позволившее дебютантке Кнебель научиться многому из того, чему ее не учили, самостоятельно открыть для себя секреты своей будущей профессии. Неповторимое время молодости страны, дерзновенных устремлений искусства, дававшего тогда высокие и высочайшие образцы.

К чести Кнебель, она никогда не замыкалась в рамки только того театра, в котором работала. Ей был свойствен интерес ко всякому содержательному поиску, умение отдать должное художникам иной веры, иных творческих пристрастий. Она считала весьма полезным для себя постигать логику образного мышления, не совпадающую с ее собственной, даже если она, Кнебель, напрямую никогда ничего из этой логики не позаимствует. «Мне кажется, что я не смогла бы навеки полюбить *человеческое* в искусстве, если бы не выбрала его на широкой арене борющихся направлений, каждое из которых было талантливо и оригинально»¹, — заметила она во «Все́й жизни».

В этой книге мастерски воссоздана Кнебель картина расцвета искусства поры ее юности, кипевшего в страстных спорах и столкновениях крайних точек зрения.

¹ С. 158. (Подчеркнуто Кнебель. — З. В.)

Калейдоскоп явлений, с которыми она соприкоснулась в те годы, ошеломляет насыщенностью тонов и многокрасочностью спектра. Не так уж это ново, не в первый раз сюда тянется перо мемуариста, но, освещенные талантливым пересказом, эти явления становятся особенно рельефными. Тут и известное своими скандалами Кафе поэтов в Гнездиновском переулке, и скопление молодежи в Политехническом, когда там выступал Маяковский, и диспут о судьбах русского театра, где схлестнулись насмерть Южин с Мейерхольдом, и спектакли с участием Ермоловой, Михаила Чехова, Коонен, Шаляпина, молодого Ильинского, и — чуть позднее — «Виринея» и «Заговор чувств» в постановке А. Попова, и озорная, лубочная «Блоха» Дикого, и дерзновенные режиссерские поиски только еще заявлявшего о себе Михозлса. «Мы жили «запоем», смотрели вокруг, широко раскрыв глаза, бегали по театрам, спорили, не спали ночами»¹.

Да, время, когда она вступала в жизнь, двадцатые годы нашего века, в высшей степени благоприятствовали формированию художников, ускоренному «воспроизводству кадров», рвущихся к самостоятельному творчеству. Но и годы спустя привычку включать в орбиту своего внимания все существующее, а не только близкое ей искусство сохранила не в пример иным практикам театра Кнебель. Она не изменила этой привычке в тридцатые годы, когда споры о том, что считать истиной в сценическом творчестве, заметно поутихли, а контрасты сгладились. И в следующее десятилетие, когда вместе с остальными своими товарищами по профессии вынуждена была пережить огорчительный этап унификации театральных форм и вызванной ею канонизации МХАТ, самому МХАТ в первую очередь и навредившей. И позднее, когда театр наш вырвался на простор разнообразных, смелых сценических исканий, в которых Кнебель ориентировалась не хуже, чем в исканиях первых лет революции, по-прежнему умея извлекать пользу из художественных фактов неодинаковой ценности, даже полных завиральных идей.

Стало быть, не образование, а, скорее, самообразование сложило решающие черты творческого облика Кнебель, повлекло за собой ее высокий профессионализм, способствовало ее превращению в человека огром-

¹ Вся жизнь, с. 156.

ной и всесторонней культуры. Самообразование, особенно эффективное в сочетании с внутренней дисциплиной, чувством ответственности, которым она обладала в полной мере, с присущим ей пониманием того, что избытка знаний не бывает и объем непрочитанного, неувоенного, неувиденного все равно остается. Став маститой, увенчанной степенями и званиями, она не утратила (хотя так сплошь да рядом бывает) способности к росту, подвижности ума, всегда открытого новым впечатлениям. Академической успокоенности «олимпийства» за ней не водилось ни в какую пору.

Не было школы, но были учителя. В кругу людей, встречи с которыми ее обогатили, Кнебель неизменно выделяла четыре имени, четырех художников, без энергичной помощи которых она, как ей представлялось, не стала бы тем, чем она была. Это прежде всего Станиславский и Немирович-Данченко, потом Михаил Чехов, от которого Кнебель не отрекалась ни на миг при самом разном в разные периоды отношении к этой фигуре, и, конечно, Алексей Попов, ее крестный отец в режиссуре, — его дарование мощно воздействовало на Кнебель на всех отрезках их сближенного, во многих точках пересекавшегося пути.

О том, какую роль в ее судьбе сыграли Станиславский и Немирович-Данченко, я скажу несколько позже: вопрос требует более подробного, но тоже предварительного (в этой главе) освещения. Пока же обратимся к двум другим.

О Михаиле Чехове (применительно к Кнебель) читателям известно уже порядочно. Из всех названных здесь художников только Чехов — учитель прямой. И хотя, как мы знаем, обучение это не носило систематического характера, пропускало ряд необходимых стадий, было непедagogичным в чем-то, если уж называть вещи своими именами, зерна, им зароненные, не пропали — они дали всходы позже, когда повзрослевшая Кнебель сумела «разложить по полочкам» в голове все, с чем столкнулась в своей полудетской студии, найти место для каждого из чеховских эстетических откровений.

Что она вынесла из общения с Чеховым? Веру, что творческий процесс управляем. Отвращение к неорганичной игре, под которую не подложено живое человеческое переживание. Потребность воспринимать, а восприняв, воплощать каждый образ через одному ему

присущую характерность. Понятие об импровизации как высшей фазе во владении миром героя (своего рода свободный полет в пределах установленной трассы). Понимание того, что необходимо добиваться всей собранности на творческий акт, неуклонно «держат объект» — только это и способно обеспечить естественное, а не актерское самочувствие в роли. Наконец, неусыпную заботу о тренаже, о том, чтобы во всякую минуту быть в форме, для чего Чеховым был изобретен целый свод упражнений, иные из которых Кнебель использовала, занимаясь со студентами, до конца дней.

Откуда мы знаем, что она вынесла именно это, наблюдая за Чеховым-актером и внимая его педагогическим советам? Из книг и статей самой Марии Осиповны. Как у нее водилось, в зрелые годы она сочла себя обязанной обо всем этом поведать миру и сделать общим достоянием. Именно она (или, выразимся скромнее, в наибольшей степени она) способствовала тому, что Чехов был возвращен нашей отечественной культуре. От первого ее очерка о нем, составившего одну из глав «Всей жизни», до вышедшего уже после смерти Кнебель чеховского двухтомника, вместившего в себя большую часть его литературного наследия (двухтомник возник по ее инициативе и во многом опирался на ее архивы, хотя над ним трудилась целая группа энтузиастов и ценителей таланта Чехова), длилась эта культурная акция Кнебель, в плодотворности которой сомневаться не приходится.

Того, что Чехов отдал дань идеалистической философии и загубил в себе актера, избрав своим делом эмиграцию, Кнебель не скрывала, не в ее это было правилах. Ей было важно другое: доказать близость Чехова Станиславскому — не только в характере исполнения, в школе («Изучайте систему по Мише Чехову»¹, — говорил Константин Сергеевич), но и в сфере сознательной методологии. Как она полагала, они бились над решением одних и тех же задач и приходили к близко лежащим выводам, лишь сформулированным по-разному. Во всяком случае, в ее представлении путь Чехова — это «путь ученика, последователя, спорщика, продолжателя, оппонента» Станиславского². Но черты сходства, казалось ей, превалируют.

¹ См.: *Вся жизнь*, с. 58.

² *Кнебель М. О Михаиле Чехове и его творческом наследии.* — В кн.: *Чехов М. Литературное наследие.* В 2-х т. Т. 1, 1986, с. 26.

Так же объективно она оценила репутацию, наследие, память об Алексее Попове, хотя здесь не была одинока: к моменту его ухода из жизни театроведческая наука уже встала на ноги и фигура Попова заняла подобающее ей место в нашем художественном сознании. Кнебель приняла в этом деле живейшее участие. О чем бы она ни писала, какого вопроса театральной жизни ни касалась, без привлечения к разговору Попова не обходилось. Бесчисленные статьи, ему посвященные, предисловия к посмертным изданиям его книг, превращение его в героя книг самой Кнебель, прежде всего «Поэзии педагогики», — вот границы предпринятого ею воссоздания личности и взглядов этого и в самом деле крупнейшего мастера.

Говоря о своем сотрудничестве с Поповым (а они, напомним, много работали вместе), она всегда представляла события так, будто была при нем исключительно на вторых ролях, хотя к тому времени ее режиссерская и педагогическая одаренность достаточно выявилась. И, наверное, больше прав Г. Бояджиев, заметивший в одной из своих статей: «У нас на глазах проходила эта прекрасная дружба, и было видно, как воля, темперамент и страстная мысль Попова питали творческую душу Кнебель и как душевная доброта, жизнелюбие и тонкий артистизм мхатовки Кнебель были необходимы Попову»¹.

Тут надо отметить, что, уйдя из Художественного театра очень рано, всего через шесть лет после начала своей жизни в искусстве, а вернее, проб и ошибок, на которые эти годы оказались истрачены, Попов не был прямым свидетелем позднейших исканий Станиславского и понятие о методе действенного анализа получил от своей соратницы Кнебель. Что не помешало ему стать его самым горячим приверженцем и внести в его разработку свою лепту.

Но и Кнебель могла почерпнуть у Попова многое из того, что вошло потом в ее арсенал режиссера и стало их общей творческой «кухней». Тут и свойственное этому художнику правило докапываться до сути, до корня рассматриваемых явлений, видеть человека «не гуляющим по сцене, а живущим в реальной среде»². И жесткая определенность его убеждений, которые, раз

¹ Бояджиев Г. Вся жизнь. — «Сов. культура», 1968, 18 мая.

² Вся жизнь, с. 421.

возникнув, реализовались им в дальнейшем без пропусков и отклонений. И то, что он, как считала Кнебель, одним из первых распространил открытия Станиславского и Немировича на современную тему, от которой, по ее словам, «отвлекался» только на Шекспира. И дар пространственного видения. И мастерство лепки массовых сцен.

Стало быть, ученица, она же последователь, продолжатель, биограф, портретист, в этом качестве не жалеющая добрых слов в адрес тех, кому хоть в какой-то мере обязана своим становлением. Так — с Михаилом Чеховым. Так — с Поповым. И в наибольшей степени так — с ее главными учителями Константином Сергеевичем Станиславским и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

IV

«Бесконечно уважаемый и любимый Константин Сергеевич! ...Обещаю Вам всю свою жизнь по мере сил и умения честно пытаться проводить в жизнь то, чему я учусь у Вас»¹.

Это было написано в 1938 году, когда Кнебель, в сущности, только еще набирала темп, хотя личный актерский опыт у нее к тому времени накопился порядочный. Но ни до того, ни годы и десятилетия спустя для нее решительно ничто не менялось. Она осталась верна этой клятве, которой с нее никто не требовал, этому добровольному обязательству, взятому на себя однажды и навсегда. Она не пережила мучительного процесса ломки взглядов, ей никогда не хотелось ничего пересматривать, не было момента, когда бы она хоть отчасти усомнилась в правильности исходных позиций, хотя эволюция, конечно, была, как у всякого мыслящего, способного к росту художника. «Если подводить итоги всерьез, то я не испытываю ни малейшего сожаления по поводу того, что полученное от Станиславского сделала содержанием своей репетиционной и педагогической практики, более того — пропаганду этого богатства считала и считаю во многом смыслом своей жизни»², — писала она в конце шестидесятых годов.

¹ Кнебель М. Письмо к Станиславскому 18 января 1938 года. — Музей МХАТ. Архив К. С., № 8614.

² Кнебель М. Высокая простота. — «Театр», 1968, № 9, с. 46.

И тут же, немедленно возникает второе имя. Кнебель никогда не упускала случая подчеркнуть, что не отделяет ни в чем Станиславского от Немировича-Данченко, как это иногда делается. Напротив, они с Поповым считали своей совместной задачей «найти, в чем наши учителя смыкаются, соединяются и уже не могут существовать друг без друга»¹. Она испытывала особое удовлетворение, работая «по синтезу» их творческих взглядов, различия которых, щепетильно фиксируемые Кнебель (в этом легко убедиться, познакомившись с честной и, видимо, трудно ей давшейся статьей «Несколько слов отступления»²), не затрагивали, как ей представлялось, принципиальных моментов их общей платформы.

Это убеждение, пронесенное через всю жизнь, дорого обошлось самой Марии Осиповне — ее вынужденный уход из МХАТ был в основном связан с тем, что тогдашний его руководитель М. Кедров считал невозможным работать в одних стенах с «ученицей Немировича-Данченко», пропагандируя творческие принципы которого она будто бы нарушает чистоту идей Станиславского, вторгается в святая святых системы. Трудно придумать что-либо абсурднее этого обвинения.

Но годы были такие, когда как раз абсурдное-то и казалось убедительным чиновникам из министерства, которые везде искали чужаков, во всем склонны были видеть враждебный умысел. Кто была в их представлении Кнебель и кто — Кедров, давно уже народный артист, претендующий на звание первого ученика Станиславского и потому считающий себя более сведущим, чем кто-либо, в его творческом наследии. Так она потеряла дом, дороже которого у нее ничего не было, но осталась верна обоим своим учителям, понимая, что только в единстве, в неразрывном сплетении они нужны современному театру.

Могут сказать: эка невидаль! Вряд ли сыщешь режиссера, актера, который рискнет утверждать, что работает не по Станиславскому или что Немирович-Данченко современному театру не нужен. Все так, но степень верности разная; у Кнебель она приближалась к абсолютной. Верности не на словах, а на деле, подтвер-

¹ Кнебель М. Высокая простота. — «Театр», 1968, № 9, с. 47.

² См.: О том, что мне кажется особенно важным, с. 127—143.

ждавшейся каждым шагом, каждым дыханием Кнебель-художника.

Стало быть, задача ее жизни — популяризация. Забота о распространении и утверждении учения, созданного не ею, но видевшегося ей всесильным, способным мощно прорасти в будущее. Забота, обязанность, каждодневный труд, расценивавшиеся ею как гражданский долг, как возложенная на нее судьбой общественная миссия. И никаких претензий на соавторство, желания славы, тайной мысли войти в историю через соприкосновение с этими великими именами. Быть чернорабочей системы (ее выражение) — это все, к чему она стремилась.

Но спросим себя по чистой совести: только ли к популяризации, к расшифровке чужих гениальных догадок сводился титанический труд Кнебель в этой области?

На уже упоминавшемся вечере в ВТО, где отмечалось ее восьмидесятипятилетие, Анатолий Эфрос развил мысль о том, что есть материалы, плохо проводящие тепло, а есть и такие, которые проводят его идеально; Кнебель принадлежит к числу последних. Это соображение было восторженно встречено залом, и истине оно соответствует. Но тут же нашлись возражающие: ее вклад больше, она не только проводник тепла, но и сама является генератором идей, находящих себе достаточно широкое применение в искусстве.

Пожалуй, не будет ошибкой сказать: читая ее книги (а какое-то время тому назад — и внимая ей с трибуны), не так-то легко отделить, где кончаются основоположники, а где начинается она, их интерпретатор и истолкователь, вроде бы беспокоящийся лишь о точности изложения, о том, чтобы ни одно слово, ими брошенное, не пропало.

Ни Станиславский, ни Немирович-Данченко собрания своих сочинений при жизни издать не успели, своих мыслей о театре по-настоящему не систематизировали; даже и теперь, когда у нас есть восемь томов Станиславского, два тома творческого наследия и «Избранные письма» Немировича, ряд других значительных публикаций, многое по-прежнему разбросано по стенограммам, осело в архивах, мелькает на страницах театральных мемуаров. Извлечь эти данные отовсюду, где они затаились, отыскать в ворохе пожелтевших бумаг, в старых записях, в чьей-то благодарной памяти то, что

представляет хоть какую-нибудь ценность, все по возможности свести воедино, прибавив недостающие звенья, додумать незавершенное и излишне конкретное — это уже было бы гигантским делом, подвигом своего рода, перерастающим рамки одной только популяризации. Кнебель этот подвиг совершила, конечно, не одна, а в содружестве с другими деятелями нашего искусства, которым по плечу эстетические исследования, но была в этом, можно сказать без натяжки, энергичнее, последовательнее и неотступнее многих.

Да, она скрупулезно верна была памяти этих вдохновенных искателей правды, ради правды проделавших долгий путь познания законов органического творчества. Но выбор, членение, порядок, очередность, установление взаимосвязанности всего со всем в значительной степени принадлежит ей, и это, конечно, выходит за рамки любого, пусть самого добросовестного собирательства.

Всякий, кто общался более или менее тесно с Марией Осиповной, знает, как болезненно она относилась к любой неточности в передаче идей основоположников, как ее огорчала приблизительность в трактовке их суждений, подмена выношенных ими формул своими, доморощенными. При всей контактности ее было трудно редактировать: она спокойно выносила литературную правку (да ее и не заботила гладкопись текста, и нужное ей слово она могла употребить в одном абзаце несколько раз подряд), но буквально взрывалась, когда видела, что от исправлений меняется смысл того или иного положения системы, пусть самого частного, второстепенного. Становилась придирчивой, педантичной, упрямой не по характеру; но и уважения это заслуживало, ибо сражалась она не за себя — за них, посягнуть на идеи которых, казалось ей, никто не имеет права. Сражалась, потому что знала, какое это тонкое и хрупкое дело, как легко незаметно отойти от фарватера — стоит только раз пренебречь логикой и аргументацией Станиславского, который все обдумал и взвесил тысячекратно.

В этом был, надо признать, элемент преувеличения, ибо, оставаясь художником-первооткрывателем, Станиславский, однако, мыслил временами хаотично, в чем-то противоречиво, нимало не заботясь о том, чтобы все со всем согласовалось в брошенных им по какому-то конкретному поводу соображениях, хотя в

узловых, принципиальных моментах оставался неукоснительно верен себе. Вот почему, добиваясь предельной точности в истолковании идей Станиславского, Кнебель порой оказывалась последовательнее его самого.

В том и заключается ее вложение в нашу театральную эстетику, что она сумела охватить предмет «от и до», постаралась написать обо всем, что думали об искусстве Станиславский и Немирович-Данченко, а также Михаил Чехов, Алексей Попов и другие художники того же направления, многое определившие в судьбах русской сцены.

Отметим кстати, что, обладая широчайшей эрудицией в вопросах теории, Кнебель не упускала случая привлечь к аргументации основных положений системы близкие к ним по смыслу высказывания этих других, такие, например, как понимание М. Е. Салтыковым-Щедриным события в драме как «решительной поворотной точки всякого человеческого существования»¹. Или принадлежащая М. С. Щепкину догадка о том, что на сцене «нет совершенного молчания» и актер, лишенный текста в данном эпизоде, «про себя» не молчит, а держит немую речь, что можно расценить как предварительное обоснование внутреннего монолога². Или замечание Н. В. Гоголя о том, что авторское слово должно не заучиваться механически, а как бы рождаться само собой от соприкосновения с «обстановливающими» героя (то есть предлагаемыми, по нашей терминологии) обстоятельствами, с чем мы встретимся сразу же, как только обратимся к методу действенного анализа³. Или указание М. Горького на то, что, работая над произведением искусства, надо уметь «выщипывать несущественное оперение факта»⁴, извлекая из факта смысл (принцип типизации).

Каждый, кто знаком с трудами Кнебель, встречался с этими «сквозными» цитатами, занимавшими ее, однако, не из-за убедительности совпадений, но как свидетельство того, что и в былые времена идеи Станиславского носились в воздухе, — к ним прорывались наиболее прозорливые из предшественников, не создавшие целостной театральной теории, но подготовившие

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. О литературе и искусстве. М., 1953, с. 109.

² См.: Щепкин М. С. Записки. Письма. М., 1952, с. 356.

³ См.: Гоголь и театр. М., 1952, с. 387.

⁴ См.: Горький М. О литературе. М., 1953, с. 563.

ее приход, поскольку дух русского искусства этого требовал. Так «заземляется» в ходе ее рассуждений и обретает исторические корни сама система — Кнебель стремилась доказать, что она не на пустом месте выросла, что преемственность лежит в ее основе.

Но исключительная, чрезмерная щепетильность Кнебель во всем, что касалось сохранности наследия, его донесения до нашего времени в нетронutom, первозданном виде уживалась в ее практике с терпимостью к другим точкам зрения на те же вопросы. Что эти другие точки зрения могут быть, она признавала всегда, признавала, что и при ином истолковании и применении системы результаты могут оказаться хорошими. Уже после смерти Марии Осиповны я прочитала в ее предисловии к первому тому литературного наследия Михаила Чехова знаменательные слова: «...почему однообразное видение должно исключать другое или враждебно противостоять ему?»¹. Она говорила не раз, что пропагандирует систему в соответствии со своим о ней представлением, которое можно оспаривать, хотя ей оно кажется плодотворным. Всегда готовая сцепиться с кем-то по поводу того, что вкладывал Константин Сергеевич в то или иное положение системы, она умела вникнуть и в доводы оппонента, был бы он только добросовестен и способен обосновать свое «верую». Коллективный разум выглядел в ее глазах предпочтительнее чьих-то единоличных попыток освоить наследие, в том числе — и ее собственных. Чем энергичнее заявит о себе в театральных кругах пытливість к тайнам творчества, считала она, тем крупнее будет общий итог, тем больше мы преуспеем в своей области.

Да, она прислушивалась к аргументам других, проявляя живой интерес к их открытиям; но «поправки», ею принятые, касались лишь уточнения отдельных элементов системы, которую она по-прежнему склонна была пропагандировать «в своем варианте».

Убежденная, что все дело в целостности, в комплексном подходе к проблемам творчества, в том, чтобы, работая над ролью, актер буквально ничего из того, что в аналогичных обстоятельствах может произойти с человеком в жизни, не пропускал, не отбрасывал и не считал возможным для себя в них не вникать, Кнебель только таких художников признавала за истинных

¹ См.: Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1, с. 20.

последователей Станиславского. Ее глубоко огорчало, что, говоря словами Константина Сергеевича, «не все имеют волю и настойчивость, чтобы доработаться до подлинного искусства»¹. А это возможно лишь при условии полного, без исключений, охвата слагаемых творческого процесса.

Интересно проследить, перелистывая и остальные ее книги, а не только книгу, где это вошло в название, что ей виделось «особенно важным» в театре. Важным, решающим, первостепенным, без чего о создании образа, об органике существования в нем актера и помыслить-то невозможно. Виделось — все или почти все, что предусмотрено системой, но в разном контексте она называла разное. То это сверхзадача, то учение о событиях, то словесное действие, то перспектива актера и перспектива роли, то физическое самочувствие, то видения, то даже степень интенсивности, с какой актер работает над ролью дома. Она твердила обо всем этом, не страшась повторов, не опасаясь показаться назойливой, везде, где только можно, заводя разговор о бесконечной сложности человеческой психики, а соответственно, и о сложности ее воспроизведения на сцене. И это побуждало ее призывать читателя, слушателя, репетирующего роль актера, студента к необходимости постоянного совершенствования, к осознанию того, что всякий пропуск элементов содержания и формы оборачивается на театре тяжким грехом дилетантизма.

«Стоит оглянуться на судьбы крупных художников, — будь это живописец, композитор, писатель или скульптор, — мы увидим титанический труд над самим собой, над овладением мастерством, над глубиной познания мира.

Разве наше искусство легче? Разве наше тело, наш голос податливее глины? Разве наше воображение так уж подвижно от природы? Разве процесс рождения замысла в нашем искусстве проще, примитивнее, чем в живописи или музыке?

Разве наше искусство требует меньшей культуры, знаний, эмоциональной взволнованности?

Разве дилетантизм в нашей профессии не безнравствен?

¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2. М., 1954, с. 376. Приведено у Кнебель в «Поэзии педагогики» (М., 1976, с. 49).

...Я не верю в то, что нашей профессией овладевают шутя и играя. Нет, это мучительный труд, сомнения, борьба между верой в свои силы и безверием, силой и мучительными моментами бессилия»¹.

Это — уже мостик к современности, интерес к постоянно существующей проблеме на сегодня. Вглядываясь в процессы, идущие в живом театре, что она делала постоянно, когда вела разговор о теории, Кнебель никогда не упускала случая отметить, что из основ искусства переживания действительно освоено, а что непростительно забылось, ушло; чему Станиславский и Немирович-Данченко, будь они с нами, несомненно порадовались бы, а что их должно было бы столь же несомненно расстроить, огорчить (в дальнейшем мы увидим, что именно, с ее точки зрения). Это и есть работа на пользу текущего дня, в приложении к насущным нуждам искусства, о достоинстве и прямом благе которого неусыпно пеклась, тем отличаясь от «чистых» теоретиков, эта его поборница, сформированная, казалось бы, давно ушедшей эпохой.

И еще в одном отношении она от них отличалась: при всей приверженности к высшим авторитетам своей жизни, она не преклонялась перед ними слепо, не считала неприкасаемым их творческое наследие, напротив, убеждена была, что хранить наследие — значит двигать его вперед. Полученное от Станиславского и Немировича-Данченко, говорила она не раз, необходимо помножить на опыт Брехта, Вилара, Барро, Питера Брука, Стрелера, на достижения столпов отечественной режиссуры, действовавших одновременно со Станиславским и после него, таких, как Мейерхольд, Таиров, Попов, Хмелев, Лобанов, Михоэлс, Дикий, и на искания тех, кто на наших глазах пытается обновить, усовершенствовать театр.

Говоря иначе, ни педантизма, ни зашоренности, присущей фанатикам, Кнебель в ходе утверждения владеющих ею идей не обнаруживала. Не просматривалось в ее работах и тенденции засушить предмет, чему при всей к нему любви подвержены иные интерпретаторы. Человек искусства, в высшей степени наделенный «чувством искусства», по определению П. Маркова, она была серьезно обеспокоена тем, чтобы не создавалось впечатления о Станиславском как о благодушном, убеленном сединами патриархе или кабинетном

¹ Пoesия педагогики. М., 1976, с. 242.

ученом, маниакально следующем «предрассудку любимой мысли». В ее работах подчеркнута, выделена курсивом сугубо эмоциональная природа подхода Константина Сергеевича к творчеству, бурная воспламененность его темперамента, полная несовместимость понятий «Станиславский» и «скука».

Наконец, назовем еще одно, может быть, главное свойство Кнебель, выделяющее ее из сонма толкователей системы. Стремясь увести творческий процесс от кустарщины и поднять его до уровня, присущего уже сформировавшимся наукам, она не только досконально изучила вопрос, но сотни раз продемонстрировала, как это делается, работая с актерами, студентами, питомцами своей лаборатории, со всеми, кто хотел бы на себе ощутить, познать, в чем сущность отдельных положений системы, в особенности же — последнего открытия Станиславского.

Для Кнебель его воззрения были прежде всего областью *практической методологии*; ее сила как популяризатора в том и заключалась, что она хорошо понимала механизм действия этой методологии и безотказно ею владела. Могла объяснить — и безусловно могла показать, что и делала, пользуясь малейшим поводом для этого.

Мало того: именно внедрение и занимало ее в первую очередь. Убежденная в преимуществах этюдного анализа, она стремилась предельно расширить круг его приверженцев, тех, кто хочет и умеет по нему работать. Впервые она испробовала новый порядок репетиций в Ермоловском театре, сперва — для постижения отдельных «недающихся» сцен; но уже спектакль «Как вам это понравится», премьеры которого состоялась еще до войны, был целиком разобран ею в этюдах и в таком виде показан Хмелеву, ставившему спектакль вместе с ней. С той поры она любую пьесу анализировала с помощью метода, как бы мало ни была подготовлена труппа к подобной системе работы (даже в Дублине репетировала так).

Это — один способ внедрения. Второй — с помощью учеников, которые, окончив ГИТИС или пройдя «курс» в лаборатории, разъезжались по стране и по всему свету (не забудем, что наш режиссерский факультет международен), оснащенные методом. Таким образом, он становился достоянием театров самого разного толка. А позднее уже ученики учеников стали пользоваться

этюдами. И это давало ей радостное ощущение, что число владеющих методом все увеличивается. Хотя она не скрывала от себя и того, что сомневающихся в его могуществе тоже насчитывается порядочно. Впрочем, об этом — позднее.

Наконец, третий способ — сами поставленные Кнебель спектакли. При удачах они в свою очередь становились аргументом в пользу метода, доказательством его продуктивности, подтверждением того, что он ведет актера к образу наиболее верным и прямым путем. В этом смысле вся ее творческая практика была экспериментальна, хотя далеко не к одной демонстрации преимуществ метода сводилось значение ее режиссерских работ.

Это последнее хочется подчеркнуть изначально, чтобы не сложилось впечатления, будто ради доказательства метода они и явились на свет. Как у всякого серьезного художника, у Кнебель было что сказать о жизни, о ее тревогах и радостях; как режиссер она этим в первую голову и была озабочена, радикально отличаясь тем самым от отвлеченных знатоков системы, которые, может быть, и владеют ею теоретически, но театр, зрители им ничем не обязаны.

V

Стоит, однако, отметить, что, неизменно удерживаясь в русле требований, которые время предъявляет художникам, обладая достаточно развитым чувством момента, Кнебель уступала в современности восприятия жизни, в остроте ощущения того, что только еще поднимается на гребень волны, таким режиссерам, как Ефремов и Эфрос. Она не только другого поколения, она — другого типа, что хуже ее не делает и меньше уважать не побуждает.

При всей своей трезвости, при том, что ее всегда отличали любознательность и зоркость глаза, Кнебель была человеком идеального мира, жившим в искусстве интенсивнее, чем вне искусства. Не случайно самым рыцарственным, самым личным ее спектаклем оказались «Таланты и поклонники», где был прославлен театр как средоточие всего высокого и чистого, как прекраснейшее место на земле. Но не только к театру она была привержена. Литература, поэзия, живопись, музыка захватывали ее сильнее, чем то, что их породило, насытило

живыми токами, определило их власть над человеческими сердцами. Вот почему ее больше притягивала классика, где мир предстает в коренных, отстоявшихся формах, а не в пестроте и шероховатости неуложившегося бытия.

Социальные катаклизмы, политическая злоба дня, новость, принесенная свежим листом газеты, могли и не затронуть ее сердца; зато категории непреходящего значения, вечные истины, над которыми столетиями билась человеческая мысль, находили в душе ее немедленный отклик. Это порой удаляло спектакли Кнебель от жгучих вопросов времени, зато обеспечивало им упрямую неподвластность ничему суетному, мелкому, не заслуживающему фиксации средствами искусства. Их отличала прозрачность линий, высокий строй чувств и как бы мудрая взвешенность стиля, способная в иных случаях обернуться его гармонией.

Еще существеннее другое: для нее был характерен, причем в пору, когда это еще не волновало в такой степени, подход к обозреваемым явлениям со стороны их соответствия или несоответствия вечным законам нравственности. Неутихающая, страстная вера в благие начала жизни, чуткость к голосу совести, защита взлелеянных человечеством духовных ценностей, донкихотство своего рода, однако, такое, под которым лежат реальные основания,— вот что правило всеми оценками Кнебель, пронизывало ее существо художника.

Но парадокс заключается в том, что, оглядываясь назад, мы вдруг замечаем, что ее спектакли были во многом спектаклями предвидения, предвосхищения того, чем живут страна и народ сегодня, когда забота о нравственном совершенствовании личности выдвинулась на первый план. Не секрет, что прагматизм, излишняя деловитость, скепсис разъедают сознание людей во всем мире, и нас это, к сожалению, тоже касается; в наши дни это ощутимо особенно. Снижен порог дозволенного в сфере морали, ослаблен в ряде случаев личный контроль, люди стали меньшего от себя требовать, прощать себе неблагородные побуждения, что беспокоит передовую часть общества и вызывает серьезные нарекания. И потому характерный для сценических созданий Кнебель призыв к совести человеческой в ретроспекции обретает живую и непосредственную актуальность.

«Мы думали, что добру можно учить только в церкви, а оказывается, об этом можно говорить и с подмост-

ков театра. Мы все устали от проповеди зла, обьелись драматургией тоски и безнадежности. Очень важно сейчас напомнить людям, что существуют добро, человечность, красота души, — напомнить не только в проповеди, но и в искусстве»¹, — сказал Кнебель католический священник из города Дублина, побывав на ее спектакле «Вишневый сад». Такое напоминание, нет сомнений, было бы полезно и нашему зрителю.

Мы увидим далее, что качества, усмотренные почтенным ирландским пастором в «Вишневом саде», присутствовали чуть ли не в каждом спектакле Кнебель, даже в тех из них, в которых могла бы прозвучать иная тема и жанр мог бы подобраться более жесткий, исключаяющий снисхождение к грешным героям. Разумеется, грех греху рознь, есть среди них и такие, которых она не прощала; но все же пафос ее творчества — это пафос утверждения, и «талант человеческого сочувствия», ей, по наблюдению Б. Львова-Анохина, в высшей степени присущий, окрашивал почти все, что ею было поставлено, в светлые тона. В наш трезвый век такой «сентиментальности» многие стыдятся, стыдятся обнаруживать свою тягу к добру. Она — не стыдилась, ибо была уверена, что на добре, несмотря ни на что, мир стоит; недаром писатели, которых мы называем вечными, так яростно это добро защищают. «Я глубоко убеждена, что и Чехов, и Шекспир, и многие, многие другие будут жить только потому, что они несут любовь, а не что-то другое», — сказала она на занятиях лаборатории режиссеров тюзов 28 марта 1966 года.

Однако бывает так, что в своих произведениях художник утверждает одно, а в быту исповедует совершенно иное, что сам он внутренне не соответствует нормам, которые на словах защищает. Вроде бы и необязательно это: многие полагают, что на творчестве личные качества не отражаются, — можно быть плохим человеком и притом отстаивать передовой идеал. Кнебель подобные рассуждения не устраивали. Она убеждена была, что дурное прочтется, выступит на поверхность любого произведения, таким человеком созданного, что несоответствие это непременно родит художественную фальшь. Воспитание людей, чем и призваны мы все заниматься, невозможно, с ее точки зрения, без само-

¹ См.: Кнебель М. «Вишневый сад» в Ирландии. — «Театр», 1969, № 5, с. 165

воспитания, без строжайшего спроса с себя. Начинать с себя — один из краеугольных камней ее педагогики, то, к чему она обращалась постоянно, хотя хорошо отдавала себе отчет в том, сколь непроста задача.

«Должна признаться: я не так переживаю творческую неудачу своего ученика, как случай неблагородного, непорядочного его поведения в искусстве. Неудачу дано пережить каждому, ни одна судьба не состоит только из удач и успехов. Неудача не разрушительна для искусства. Но измена художника самому себе, человеческим и художественным своим принципам — это действительно разрушает и человека, и его дело.

За многие годы педагогического опыта я не открыла для себя главного секрета: как научить всех моих учеников быть порядочными, честными людьми... и не сворачивать с этого пути»¹.

Для нее Станиславский и Немирович-Данченко были велики не только тем, что были гениями режиссуры, создателями Художественного театра, но и тем, что стояли «на вершинных нравственных позициях в искусстве»². В учениках, уже давно самостоятельных, получивших всесоюзную известность, ей была более всего дорога «обостренная совестливость»³. Она не уставала призывать каждого, с кем была связана совместным поиском истины, к тому, чтобы «в самом себе развивать человечность»⁴. Мысль Немировича о том, что художнику, если он хочет сделать что-нибудь стоящее, нужно быть социально воспитанным, то есть быть на уровне современных идей, она как бы распространяла на его, этого художника, нравственный облик, указывая на прямую производственную необходимость для человека искусства быть достойным искусства, которое он творит.

Нечего и говорить о том, что с себя она это спрашивала в первую очередь. За такую долгую, с многими перепадами, перипетиями, сменой душевных состояний жизнь, где хватало всякого, и окрыляющего, и горького, даже подчас оскорбительного для нее, она не совершила, кажется, ни одного непорядочного поступка, хотя приходилось сталкиваться с непорядочностью других.

¹ Поэзия педагогики, с. 525—526.

² Кнебель М. К 80-летию Художественного театра.— «Неделя», 1978, № 48, с. 117.

³ Кнебель М. Вступление в режиссуру.— «Театр», 1966, № 1, с. 93.

⁴ Кнебель М. Живое наследие прошлого.— «Театр», 1973, № 10, с. 26.

Скажем снова: она не умела и не хотела бороться за себя, была человеком «без локтей», не потому, что их у нее не было, а потому, что, пустив их в ход и, стало быть, встав на одну доску с обидчиком, рискуешь нанести вред собственной душе, невольно ее осквернить, отчего непременно пострадает и твоя работа. Театральная обыденность, мир кулис, почти неизбежные в актерской, да и в режиссерской среде сражения за место под солнцем — все это проходило мимо нее, озабоченной совсем иными материями. Оттого, наверное, так безупречна была ее репутация. Так стыдились люди обнаруживать перед ней свое дурное. Таким невыдуманым авторитетом она пользовалась. Авторитет этот, может быть, даже превосходит ее прямой вклад в нашу культуру; но и о ней самой говорили еще при жизни как о части отечественной культуры — честь, которой удостоивается далеко не всякий, даже крупный, популярный в свое время художник.

АКТРИСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Мало кто знает, что до 1931 года Мария Осиповна Кнебель состояла во вспомогательном составе Художественного театра, с 1931-го по 1938-й была актрисой его переменного состава и только в 1938 году вошла, наконец, в основной состав труппы. Да и то, надо думать, на решение о ее переводе туда повлияла репутация Кнебель-режиссера, к тому времени уже активно действовавшего, и доверие Станиславского, угадавшего в ней дар педагога и как раз в те годы приблизившего ее к себе.

В «репертуарных списках» актеров МХАТ («МХАТ в иллюстрациях и документах», два выпуска) странички, посвященные Кнебель, заполнены далеко не до конца — чуть более двадцати ролей значится на ее счету актрисы. Причем лишь в нескольких случаях она помечена как первая исполнительница; если же говорить о ролях хоть сколько-нибудь значительных, то в премьеру она сыграла всего две таких: Карпухину в «Дядюшкином сне» Достоевского и старую миссис Уордль в «Пиквикском клубе» Диккенса. Остальное — вводы, чаще экстренные, чем плановые (есть актриса, ни от чего не отказывающаяся, ее и используют, когда нужно), но сыгранные на должном уровне и не роняющие спектакль; потом они обычно и оставались за нею. Преобладают эпизоды и роли не то что «без ниточки», но часто вовсе без слов или с несколькими словами. Как она вышла на сцену в спектакле Второй студии «Младость», будучи введена туда на роль кухарки с классической репликой «Кушать подано!», так чем-то подобным обычно и довольствовалась, не ропща на судьбу и сохраняя всю меру ответственности за свое дело в театре.

Надо сказать, что опубликованный в «Иллюстрациях и документах» перечень сыгранного Кнебель на сцене МХАТ не отражает целиком ее там загрузки. Разрывы между ролями, равные, если верить перечню, одному, двум и более годам, в действительности столь долгими не были. Занятая в массовках, в квартетных и парных сценах, располагаясь где-то на третьем плане, как говорят в балете, «у воды», она играла чуть ли не еже-

дневно, редкий вечер не направляясь в Камергерский для того лишь, чтобы явиться зрителю «арапкой для услуг» в «Горе от ума», или одной из расшалившихся старушек в «Женитьбе Фигаро», или молчаливой монашкой в «На дне», или дамой на балу у губернатора в «Мертвых душах», или кем-нибудь в «Синей птице» (было несколько «ролей», которые она там сыграла, вплоть до более весомой и вошедшей в список соседки Берленго). И если некоторые ее немые или «полунемые», с единственной фразой персонажи, такие, как горбатая старушка в «Воскресении», помощник кинооператора в «Рекламе», обывательница с палантином в «Блокаде», Картасова в «Анне Карениной», вошли все же в ее «репертуарный лист», то это было вызвано тщательностью отделки, во многом утраченной сегодня культурой эпизода, умением и желанием не обезличивать человека в толпе.

Кто сегодня занимается этим, кто стремится создать образ в массовке независимо от того, будут ли твои усилия замечены или нет? Кто исходит, как исходила Кнебель, из убеждения, что любое, даже в таком ничтожном выходе, «нетворчество» влияет на климат спектакля, вносит в него фальшивую ноту, которую чуткое ухо непременно расслышит? Почаще бы нам вспоминать о таких подвижниках сцены, верных слову «служение», понимающих, что в искусстве неважного нет. Хотя бы поэтому вклад Кнебель в актерское искусство Художественного театра простирается далеко за пределы официально признанного списка ролей.

Кнебель стала актрисой, повинувшись властному внутреннему голосу, стала потому, что это желание было сильнее ее. Но ни на день, ни на час не забывала она о жестоком приговоре отца, бывшего непререкаемым авторитетом для нее, когда, подведя ее к зеркалу, он объявил, что с такой внешностью на сцене делать нечего. С самого начала она взяла себе за правило надежно укрываться за характерностью, полагая, что это ее единственный шанс. Ей нужно было распрямиться, преодолеть скованность, отсутствием внешних данных и вызванную, а для этого как можно дальше уйти от себя и превратиться в существо, с ней по всем статьям не схожее; это давало ей свободу дыхания, позволяло ощутить «душу живую» роли. Хотя степень ее некрасивости была сильно преувеличена ею же. Да, малый рост, но при этом какое изящество, какая легкость в движениях,

какая содержательность (иначе не скажешь) жеста! Да, черты лица неправильные, но эту неправильность с лихвой искупает живое его выражение, улыбка, мгновенно это лицо освещающая, изменчивость взгляда, то полного внимания, то согретого юмором, то подернутого печалью. Немножко угловата, но при этом грациозна, подвижна внутренне, способна тут же перенять, воспроизвести все то, что происходит рядом с ней. Была во всем этом особая соразмерность, соответствие между обликом и сущностью человека, какая-то удивительная верность себе. Посмотришь — подумаешь: вот некрасивая женщина, а через минуту воскликнешь: да она прелестна!

И все же известная узость диапазона была, но в том, что она преодолевалась ею через характерность, не было никакого насилия: характерность составляла одну из главных примет ее дарования актрисы, не случайно А. Попов это выделил. Чем эксцентричнее была роль, тем легче она овладевала ею, с комфортом располагаясь в ее взвинченных, вздыбленных предлагаемых обстоятельствах. Чем больше прав на гротескное решение такая роль давала, тем смелее и находчивее становилась исполнительница. Недаром «комиком-буфф» с ходу обозвал ее Хмелев, с которым она подружилась еще во Второй студии. Недаром, побывав на спектакле «Дядюшкин сон», Мейерхольд тут же пригласил ее в свою труппу, на что она никак не отозвалась: один лишь МХАТ владел ее душой художника.

Но при всей, казалось бы, определенности творческого облика, при обозначившейся с первых же шагов способности видеть лица преувеличенно резко, как на перепроявленной фотографии, Кнебель в понятие характерной актрисы не укладывалась. Глубоко скрытое, загнанное в подполье, жило в ней сильное лирическое начало. Отзывчивость на чужую боль, отличавшая ее в жизни, побуждала и на сцене искать права прилепиться душой к человеку, которого она играла, понять его в его страдании. Потаенный свет, излучаемый личностью, жестоко исхлестанной жизнью, возможность увидеть в своей героине жертву общественной несправедливости, раскрыть трагедию одиночества, ее подстерегающую, — все это остро привлекало Кнебель, вторгаясь даже в те ее образы, которые никак не могли, казалось бы, претендовать на наше участие. И этот контрапункт благотельно отзывался в ее игре, отмеченной неодно-

значностью суждений и выводов, сложным взглядом на человека-героя. Именно в таких ролях была она актерски заразительнее всего.

Легко понять, почему высшими достижениями Кнебель-актрисы стали Карпухина и Шарлотта. И хотя, рассказывая о «Дядюшкином сне», она сочла необходимым отметить, что это был, пожалуй, единственный случай, когда между нею и ролью «не было дистанции, которую нужно было мучительно преодолевать»¹, можно с уверенностью сказать, что Шарлотты это тоже касается.

Во «Все́й жизни» воспроизведены обстоятельства, в силу которых Кнебель в 1929 году оказалась первой исполнительницей роли Карпухиной. Карпухину репетировали актрисы старшего поколения М. Лилина и Л. Зуева, а Кнебель в образе одной из мордасовских дам, как говорится, при сем присутствовала. Но случилось так, что Лилина вынуждена была выйти из спектакля, чтобы сопровождать за границу заболевшего Станиславского, а у Зуевой не ладилась роль, и она несколько раз просила, чтобы ее от участия в спектакле освободили. Тогда Немирович-Данченко объявил на роль Карпухиной своего рода конкурс, в котором приняли участие пять мхатовских актрис; Кнебель же, к тому времени прочно «заболевшую» ролью, он к конкурсу не допустил, мотивируя это тем, что роль эта при всей малогабаритности гастрольная и у Кнебель для того, чтобы ее сыграть, еще нет надлежащей актерской техники. Но о робкой заявке «сотрудницы вспомсостава» Владимир Иванович со свойственной ему в таких вещах внимательностью не забыл и после пяти претенденток, каждая из которых продемонстрировала в эскизе свой вариант Карпухиной, внезапно вызвал на сцену Кнебель. Это было полной неожиданностью для нее, но, видимо, роль в ней уже жила, и потому духу на показ у нее хватило. Показ как будто бы не дал непосредственных результатов, и репетировать продолжала Зуева, но что-то в наметках Кнебель «зацепило» Немировича, и накануне премьеры он предложил ей прямо без репетиций сыграть генеральную с публикой (случай беспрецедентный в истории Художественного театра).

Так это и было закреплено: в роли Карпухиной — М. Кнебель. И хотя некоторое время спустя она в

¹ Вся жизнь, с. 223.

какой-то мере пала жертвой того, что репетиций у нее не было (за наметившийся перебор эксцентрики ее временно снял с роли Станиславский, и в спектакль вошла несравненно более опытная М. Лилина), Карпухина к ней вскоре вернулась, обогащенная на лету уловленными актрисой советами Константина Сергеевича, и навсегда осталась ее ролью в театральном общественном мнении.

Но для того чтобы вот так, с ходу войти в готовый спектакль, да еще освещенный созвездием имен знаменитых (Книппер, Синицын, Коренева, Хмелев), нужно было плотно, без малейшего зазора ощутить себя в роли и роль в себе, не подделаться, а стать верткой, наглой, сугубо провинциальной полковницей, которая в своей самолюбивой уязвленности яростно набрасывается на всех и вся, испытывая постоянный страх, что «эти гордячки» вот-вот заденут ее несуществующее достоинство. И эту способность заводиться с полуоборота, равно как и убожество обуревающих Карпухину страстей, крепко ухватила Кнебель, доведя то и другое почти до абсолюта.

«Постепенно во мне созрело что-то такое, к чему было достаточно притронуться краешком мысли, чтобы вызвать в себе острое и сложное чувство. В этом чувстве были и обида на весь мир, и бурное желание доказать свое преимущество, и злоба, и упорство, и сознание своего бессилия. А главное — громадная энергия и готовность выразить свой протест против несправедливо сложившейся жизни — хотя бы криком, хотя бы плевком, хотя бы царапаньем...

Я чувствовала, что стоит мне дотронуться до «ран» Карпухиной, как я меняюсь не только внутренне, но и внешне»¹.

Внешний облик, кстати, был точно угадан актрисой, что бывает, когда охват роли полный, когда она до конца расшифрована в своей сути. Карпухина вся состояла из претензий на светскую даму в пределах захолустного о ней представления. Это был какой-то фейерверк из накидок, шалей, муфточек, перьев, буклей; гордо вскинутая голова и неустойчивая походка героини Кнебель, каждый свой выход «в люди» сопровождавшей принятой «для храбрости» рюмочкой, дополняли портрет. И поскольку Карпухина постоянно пребывала в

¹ Вся жизнь, с. 224.

сумасшедшем возбуждении, все это ходило на ней ходуном, тряслось, шуршало, вздрагивало, взлетало в воздух, так что от непрерывного мельтешения рябило в глазах.

Кнебель очень и очень взяла в расчет, что минута для героини чрезвычайна: ведь то, что произошло в Мордасове, это и ее, Карпухиной, звездный час. Наконец-то ей улыбнулся случай — она оказалась в центре событий, в ее власти было все первой разности, сообщить, обнародовать, предать гласности. Во вступительной сцене у Марьи Александровны, вихрем врываясь в дом, она буквально захлебывалась и давилась словами, спеша срочно выложить, что за дела творятся в их богом забытом городе; а ее «объект» был в это время где-то там, в еще не осчастливленных ее посещением гостиных, куда она уже мысленно «полетела», чтобы насплетничаться и посудачить вволю.

Это состояние духа Карпухиной в последней картине спектакля удесятерилось обидой, ей, как она считала, нанесенной. Подумать только: ее, полковницу, которая в благородном пансионе у мадам Жарни воспитывалась, не где-нибудь, а у графини Залихватской обедала, за которую обер-комиссар Курочкин сватался (доводы, казавшиеся ей неотразимыми), эта выскочка Москалева велела не пускать на порог, тогда как здесь-то и разыграется самое-самое, чего и предугадать невозможно. Но, кроме обиды, глупой, вздорной, еще нечто просвечивало в Карпухиной — Кнебель. В своей второй (и последней) сцене она была наступательна, агрессивна, можно даже сказать — вдохновенна. Род социальной мстительности проглядывал в ее натиске. Заряженная скандалом изначально, тут она обретала так долго предвкушаемую возможность отхлестать по щекам всех тех, от кого натерпелась, разделать под орех местное «общество», плотью от плоти которого она является, и им же, в соответствии с названием города, замордована. Какое-то основание было в ее претензиях, подобие стихийной одаренности проглядывало в том, как она подчиняла себе ситуацию и затем, отплевываясь во все стороны, победоносно покидала поле боя — ведь последнее слово оставалось за ней. Смешная женщина, вредная женщина, язва из язв и из мещанок мещанка, — но и сочувствие она вызывала. Это и был кнебелевский контрапункт.

И Шарлотту, сыгранную несколькими годами позже,

в 1934 году, артистке переменного состава Кнебель никто не давал, и у руководства театра не возникало предположения, что ей по плечу эта роль, хотя могло бы, кажется, возникнуть после Карпухиной. Это вновь была ее инициатива, даром что просить она страх как не любила и решалась на это трудно, весьма скромно оценивая себя (сам Владимир Иванович попенял ей однажды, что, смелая и даже дерзкая в работе, в жизни она «к стенке жметя»¹). Но на Шарлотту она отважилась — должно быть потому, что и в этом случае ощущала мир героини как свой. Кроме того, это был Чехов, любимейший с детства писатель, которого она не боялась, его хорошо понимая, и на встречу с которым безотказно шла и в дальнейшем, едва только такая перспектива начинала маячить в отдалении.

Если не убояться некоторой натяжки, поскольку сравнение этих двух фигур вообще не во всем правомерно, у Шарлотты Кнебель, в отличие от ее же Карпухиной, была иная доминанта. В Карпухиной преобладала эксцентрика, лишь подсвеченная неожиданной цельностью натуры, в Шарлотте — обычная для чеховских персонажей душевная стойкость, закрытость страдания, которое вовсе не обязательно демонстрировать окружающим, поскольку это касается только тебя. Стареющая гувернантка, чтобы не сказать приживалка, без настоящих обязанностей в доме была как бы воспринята исполнительницей в свете тогда еще никому не известного замечания Антона Павловича насчет того, что люди, которые давно носят в себе горе, о нем не кричат и руками не размахивают, а только посвистывают да задумываются часто. «Зерно» Шарлотты («Все одна, одна, никого у меня нет... и кто я, зачем я, неизвестно...») было сразу же зацеплено, а потом нажито Кнебель, но усилия актрисы направлялись больше всего к тому, чтобы это «зерно» закрыть, спрятать за экстравагантностью, готовностью гувернантки в любую минуту сделать антраша, выдать «salto mortale и разные штучки», в которых она поднаторела с юных лет.

В этом не было, впрочем, никакого притворства. Шарлотта, какой ее увидела Кнебель, запомнилась существом жизнерадостным, свои немудрящие фокусы она делала с удовольствием, с некоторым даже шиком, у нее был озорной глаз, стихия юмора ее переполня-

¹ См.: Вся жизнь, с. 238.

ла. Природа образа была двойственной, а точнее, мерцающей: проглянет — спрячется неприкаянность, мелькнет — и исчезнет страх за будущее, уйдет, испарится понимание своей никому ненужности, стоит только легонько тряхнуть головой. И опять — словно ничего и не было, словно эту Шарлотту ничто не грызет изнутри.

Известная уравниность в правах подтекста и того, что всем видимо и слышимо, мгновенные перепады настроения характеризовали образ. Это и было искусство чеховской светотени, трудно достигаемый пик трагикомедии.

И Карпухина, и Шарлотта относятся к числу тех ролей, которые настолько отвечали индивидуальности исполнительницы, что стали с тех пор от нее неотделимы. Их можно назвать спутниками жизни Кнебель, прошагавшими с нею рядом с тех далеких времен и до ее последнего дня, даром что практически она давно с ними рассталась. И вот что любопытно: Кнебель-режиссер, отметим, забегая вперед, обладала уникальной способностью отрешаться от самых дорогих воспоминаний, бестрепетно избирая для постановки те произведения, с которыми она была некогда биографически связана; «Дядюшкин сон» и «Вишневый сад» входят в их число. И каждый раз это был «чистый лист», заполняемый совершенно заново. Она вела своих исполнителей, не оглядываясь на те превосходные интерпретации, которые эти же роли получили у кумиров ее юности, чью игру она наблюдала так близко, что ближе уж некуда. Но ни с Карпухиной, ни с Шарлоттой в чем-то чужом исполнении она как режиссер в этом смысле не справилась. Не смогла подойти к ним непредвзято, перескочив через собственный опыт, однако и передать этот опыт своим младшим коллегам в должной полноте не сумела. И вышел если не примитив, то однобокое решение: М. Полянская играла Карпухину только наглой и неукротимой сплетницей, В. Капустина в роли Шарлотты вплотную приблизилась к амплу героини. Ни того, ни другого делать, конечно, не следовало.

Остальные роли ее репертуара не предоставили Кнебель такой обжигающей, окрыляющей возможности вложить в них всю душу. Не позволили они и соприкоснуться со сложноорганизованным человеческим типом, о котором не скажешь в двух словах, положитель-

ный он или отрицательный. Но и на малом пространстве эпизодической роли она, как уже было сказано, устраивалась с известным комфортом, выжимая максимум из тех скудных сведений, которые автор счел достаточными для характеристики лиц, обитающих где-то на периферии событий. Естественно, что ими не столь уж подробно занималась и режиссура, тем более что в случае Кнебель это были почти сплошь вводы в уже идущий спектакль. Но она сама обладала всеми необходимыми для самостоятельной работы качествами, в том числе и теми, которые были отмечены еще Михаилом Чеховым («Ты способна на концентрацию внимания, и у тебя есть воображение»¹). Прибавим к этому жесткий аналитический ум, плюс непосредственность, с этим умом прекрасно ладившую, плюс чувство формы, о котором ей сказал Попов, плюс, наконец, добросовестность и трудолюбие, в таких дозах редко встречающиеся, — вот комплекс, позволивший артистке Кнебель в случае нужды становиться режиссером своей роли. Позже она восставала против этого понятия, ей казалось, что саморежиссура актеров губительна для спектакля, ибо растаскивает его в разные стороны; но ничего подобного от ее собственных инициатив не проистекало, потому что уже тогда в ней жил будущий постановщик, умевший постичь зависимость части от целого и этой зависимости не нарушать.

В силу малого роста и прочих данных Кнебель постоянно играла либо старух, либо детей. Таковы были ее собственные заявки, примерно так же на нее смотрела дирекция. С одной стороны, «сын Станиславского» в «Докторе Штокмане» (знаменательный для нее день 29 мая 1922 года — день первого выхода на сцену Художественного театра), с другой — Ремницына в «Узоре из роз» Ф. Сологуба, ставшая, как мы помним, трамплином для перевода ученицы школы Кнебель в труппу Второй студии; на этом двуединстве все и замкнулось, предначертав ее актерскую судьбу. И с какой звонкой ноты она начинала, какую сразу дала концентрацию красок, как легко воплотила возраст Ремницыной, будучи совсем молодой! «Я играла старуху-крепостницу, выжившую из ума самодурку, жестоко наказывавшую дворовых девок, осмеливавшихся являться ей во сне. Меня выводили на сцену под руки, долго усажи-

¹ См.: Вся жизнь, с. 56.

вали в кресло, тафтовое платье на мне шуршало, пышные кружева шали и наколки дрожали, и я себя чувствовала наряженным мешком костей»¹.

Детей Кнебель играть любила, ей была понятна детская психология (не это ли, в числе прочего, привело ее впоследствии в Центральный детский театр?). И было их немало на ее счету и во Второй студии, и потом во МХАТ. Кнебель представляла перед публикой то чертенком в «Сказке об Иване-дураке...» Льва Толстого, то карликом, слугой Франца, в «Разбойниках» Шиллера (это в студии), то Насморком или кем-нибудь из умерших братцев и сестричек Тильтиля и Митили в «Синей птице», то одним из двух мальчишек в деревне у Нехлюдова («Воскресение»), то являлась на сцену в компании шести поварят в «Трех толстяках» Олещи. Была в этом достоверна и, как ей свойственно, сполна выкладывалась; но все же то были роли, в которых ее использовали, как говорят актеры, по преимуществу эксплуатационно, не помышляя о развитии таланта, — частый случай во «взрослом» театре, где кто-то же должен играть детей. Не случайно после Карпухиной роли эти у Кнебель заметно поубавились, а после Шарлотты и вовсе сошли на нет — ей находилось более достойное применение.

Зато старухи (и просто женщины, превосходящие ее возрастом) остались с Кнебель на всем протяжении ее пути актрисы. Можно считать, что то было ее истинное амплуа. Однако старухи Кнебель весьма отличались, как должно быть понятно из предыдущего, от тех, которые традиционно предусматривались этим амплуа. Любя быт на сцене, придавая и в теории большое значение этому понятию, Кнебель бытовой актрисой не была. Ее старухи не вписывались в жизнеподобный пейзаж в силу уже упоминавшейся эксцентричности; их контур был преувеличенно резок, фактура заострена. Особенно на первых порах; потом Кнебель научилась соизмерять свою наклонность к гротеску с обстоятельствами роли, которые иной раз диктовали ей другую природу состояния.

Мы только что говорили о Ремницыной — здесь было предостаточно материала для того, чтобы ученица Кнебель почувствовала себя в своей тарелке. В непосредственной близости от Ремницыной возникла полу-

¹ Вся жизнь, с. 153.

сумасшедшая барыня из «Грозы» Островского, сыгранная, разумеется, вводом, но с благожелательной помощью режиссера Второй студии И. Судакова. Это «полу» было точно уловлено и воплощено исполнительницей: в поступках барыни проглядывала осмысленность, ее безумие клиником не отзывало, оно коренилось в прошлой жизни героини, какой она увиделась актрисе.

С сохранившейся фотографии на нас смотрит иступленная, одержимая навязчивой мыслью старуха, более древняя, чем обычно себе представляют полусумасшедшую барыню; ее подбородок резко выдвинут вперед, на щеках горят темные пятна лихорадочного румянца, седые волосы всклокочены, рот полуоткрыт, словно перед глазами ее неотрывно маячит нечто ужасное.

То было зрелище собственных прегрешений, за которыми неминуемо должна была последовать расплата; от себя бежала барыня, пытаясь проклятьями и угрозами отвести на других удары судьбы, ей самой предназначенные, призвать на их головы «геенну огненную», где, судя по всему, гореть предстояло ей. Роль была выдержана, как свидетельствует Кнебель, в духе «гиперболической экспрессии»¹. И хотя в поисках грима ей помогал Хмелев, шел-то он от ее понимания образа.

В роли тетушки Ганимед («Три толстяка») не было такого драматического напряжения, а экспрессия характера между тем сохранялась. Суматошная, адски любопытная, снедаемая азартом охоты за мышью, чем она занималась всю картину (единственную с ее участием), тетушка Ганимед везде совала свой нос, путалась под ногами у окружающих, что-то невпопад переспрашивала, носилась по сцене с ружьем в руках и лошадиными дозами пила валерьянку. Эта авторская комбинация — мышь, ружье, валерьяновые капли, да еще яичница, единственное блюдо, которое умеет готовить тетушка,— использовалась Кнебель как цирковым жонглером: все мелькало, сталкивалось друг с другом, возникало из ничего, словно в хорошо отработанном цирковом номере, и как бы веером опускалось на землю. А лицо тетушки, проглядывавшее из этой кутерьмы, было добрым, смышленным и симпатичным

¹ Вся жизнь, с. 170.

лицом упоенного жизнью и ее малыми радостями человека.

Третьей в паноптикуме старух, выведенных Кнебель на сцену МХАТ, была миссис Уордль в спектакле «Пиквикский клуб».

Из романа Диккенса встает совсем другой образ: почтенная старая леди, величаво восседающая в своих креслах, глава клана и высший авторитет для его членов. Героиня Кнебель обитала в колясочке, похожей на детскую; ее повсюду возил толстый Джо, тот самый, который спит на ходу. Давно обезножившая, эта миссис Уордль была еще и подслеповата (огромные роговые очки красовались на ее остром носу) и безнадежно глуха, что не позволяло ей ни на миг расстаться со своей слуховой трубкой. Это была крохотная серая мышка в чепце и белой кружевной накидке, со старомодным саком в руках. Седые волосы пучками росли на подбородке и над верхней губой, что совсем уж лишало признаков пола эту, как сказал бы Достоевский, «полукомпозицию» человека.

Глухота кнебелевской миссис Уордль была защитного свойства: она не позволяла злу мира ее затрагивать.

Старейшина этой разветвленной семьи, она жила в некоей замкнутой, условной среде, куда все события, происходившие в доме, доходили в странном, почти фантастическом преломлении. В предусмотренной автором комической путанице, затруднениях любовных пар, мошеннических проделках Джингля, тяжбе мистера Пиквика с шантажирующей его экономкой у миссис Уордль была своя линия существования, не совпадающая с действительным ходом вещей. Это, однако, не делало ее менее заинтересованной или менее активной. Почуяв новости, она вся подбиралась в своей колясочке, внутренне устремляясь туда, где творилось что-то неведомое, но крайне ее занимавшее, и, нацеливая на окружающих свою трубку, поминутно терзала их вопросом: «Что? Пожар?» Но не боязнь пожара, а, напротив, жажда развлечений, вершиной которых он мог бы стать, правила этой «лавкой древностей», этим феноменом старости, принявшим, впрочем, форму весьма обаятельную. Миссис Уордль была младенчески невинна, крайне жизнелюбива и полна нерастраченных чувств, излившихся в финале ее коронной репликой: «Что вы? Ну кому нужна такая старуха?» (сама миссис

Уордль возможность нового брака для себя вполне допускала).

Умение нащупать социальную природу образа входило в выработанную актрисой технику. Оно проявилось, в частности, во всех ролях, где Кнебель представляла персонажем «из бывших», — в обывательнице с палантинном из «Блокады» Всеволода Иванова, в беженке из «приличного дома», вместе с другими отвергнувшими советскую действительность лицами томившейся на вокзале в надежде на эвакуацию («Бронепоезд» того же автора), в старушке с ребенком из «Кремлевских курантов» Погодина, такой надменной поначалу, но вскоре сдавшей все позиции грозному матросу, перед ней возникшему.

Социальное говорило свое слово и в миссис Снитчей, жене адвоката из «Битвы жизни» Диккенса, которая у Кнебель была не только кумушкой и мещанкой, но обнаруживала самую распаленную агрессивность по отношению к компаньону мужа мистеру Крэгсу, движимая кичливой идеей, что тот — выскочка, плебей, в то время, как они, Снитчей — потомственные английские стряпчие.

Но, может быть, ярче всего свойственное Кнебель понимание социального начала в человеке выразилось в Картасовой, затравившей своим молчаливым презрением грешницу Анну за то, что та осмелилась появиться в соседней с ней ложе театра («Анна Каренина» Л. Толстого). Это был бурный, нарастающий в своем гневе беззвучный монолог, в котором до зрителя доходило каждое «слово». Кнебель последовательно подводила действие сцены к немому скандалу со сдвинутыми рывком стульями, когда Картасова, возмущенно прошипев что-то мужу, демонстративно, шумно покидала ложу. Тот самый «свет», который, по мысли постановщика спектакля Вл. И. Немировича-Данченко, восстал против «пожара страсти», охватившего Анну и Вронского, как в капле воды отражался в Картасовой — Кнебель.

Все это были *ее* роли, доставшиеся ей по «основной специальности». Но, вполне отчетливо заявив о себе в репертуаре Художественного театра, Кнебель не выглядела там одноплановой — ей были доступны и другие краски, иногда очень смело наложенные.

Вот, например. Тюремная камера, где томится обвиненная в убийстве Катюша Маслова («Воскресе-

ние»). Кругом арестантки — развязные, поющие, плачущие, смеющиеся, махнувшие на все рукой. В камере идет гульба, возникает и гаснет нестройная песня, кто-то затевает драку, слышатся свистки надзирателя. И на всем протяжении этой огромной сцены на переднем плане слева стоит коленопреклоненная горбатая старушка и истово молится за всех этих несчастных, загнанных сюда чьей-то злой волей или немилостью судьбы. Молится молча, про себя — одна только фраза была в распоряжении Кнебель («Господи! Прости меня! Кому сума, а кому тюрьма!»). Но так ощутима была постигшая ее беда, так осязаема горькая доля, ей выпавшая, и в то же время так светилось ее лицо светом веры, какой-то особенной неземной белизной, что это зримо прорезало атмосферу камеры, создавало контраст со всем ее неприглядным бытом. Горбатая старушка несла в себе нечто истинно толстовское, на малом пространстве роли воплощала его взгляд на народ как источник нравственности.

При ближайшем рассмотрении выяснилось, что актерские создания Кнебель потребовали довольно обширного обзора, но в этот обзор все же не вместились. Следует хотя бы упомянуть вторую приживалку Турусиной («На всякого мудреца довольно простоты»), жену булочника Семенова из спектакля «В людях», кухарку Плюшкина Мавру в «Мертвых душах», наконец, Горностаеву из «Любови Яровой», ту самую, которую Кнебель, как то отмечено во «Всей жизни», увидела глупой, сосредоточенной птицей («Мозги куриные, а вопросы громадные: куда бежать? От кого бежать? Бежать необходимо, все бегут...»¹). То же касается некоторых ее персонажей, не названных в программках, но таких, в которых проявилось умение актрисы распознать в безмолвной роли человека. Ну чем не человек ее старушка из свиты Марселины в «Женитьбе Фигаро», о которой так живо отзывается Кнебель в своих мемуарах: «Это была старуха очень подвижная, веселая, инициативная, общительная... Прекрасно помню свои симпатии и антипатии, свою походку, руки, лицо»². Можем представить себе это и мы: выразительная фотография приведена во «Всей жизни». Все это дополняет портрет Кнебель-актрисы, хотя,

¹ Вся жизнь, с. 335.

² Там же, с. 240.

может быть, и в этом случае не исчерпывает его. Потому что не все сохранилось в памяти, в том числе и ее собственной.

Она перестала быть актрисой задолго до того, как остановилось ее сердце; позднее она лишь выводила на сцену других, заботясь о том, чтобы их игра была органичной, во всем правдивой. И ее мощный «разворот» в последующие годы, в течение которых она прославилась как режиссер, педагог и человек, способный двигать вперед теорию, заслонил от нас тот факт, что зрителям двадцатых — тридцатых годов она была известна только в качестве актрисы и в нем ими признана и любима. В истории Художественного театра она оставила свой след, куда более заметный, чем те роли, которые ей поручались. И как актриса она была достаточно крупным явлением; многие ее товарки одного с ней положения, сыгравшие больше, игравшие дольше, равными ей по уровню мастерства, по пронзительности исполнения не были.

Не стоит забывать и того, что все другие «специальности» Кнебель возникли на базе ее актерского опыта. Мы уже упоминали о том, что она практически владела методологией; заметим, однако, что ее пропаганда последнего открытия Станиславского была эффективна именно в силу того, что она не только охватывала сущность этого открытия умом, но как бы пропускала через психологию актрисы, для которой все понятия системы были родными. Ее преподавательская деятельность тоже не могла бы быть успешной без этого. Наконец, она не преуспела бы как постановщик, если бы не умение сражаться с актером в процессе работы над образом так, что происходящее в нем она чувствовала «как в себе самой»¹.

Кнебель была убеждена (и в этом солидарна с Немировичем-Данченко, на которого ссылается), что режиссер — ничто, если у него нет актерской потенции, что ему, в сущности, надлежит быть глубоким разносторонним актером, иначе он ничему не научит свой состав. Но одно дело — курс актерского мастерства, «пройденный» на режиссерском факультете ГИТИСа, и совсем другое — возможность опереться на тот багаж, который режиссер приобрел, сам играя, проработав некоторое количество лет актером в «живом» театре.

¹ Вся жизнь, с. 298.

У Кнебель такой багаж был, она им постоянно пользовалась, из него черпала полной мерой, и это делало ее контакт с исполнителями ролей в поставленных ею спектаклях особенно тесным, а взаимопонимание — близким к идеальному.

Словом, получается так, что как художник Кнебель целиком и полностью выросла из скромной сотрудницы вспомсостава Художественного театра. И уже хотя бы поэтому значения того, что удалось ей свершить в бытность свою актрисой, не следует преуменьшать.

РЕЖИССУРА — ПРОФЕССИЯ КОМПЛЕКСНАЯ

I

Перед исследователем, который вознамерится выделить вклад Марии Осиповны Кнебель в режиссерское искусство ее времени, возникнут серьезные трудности. Они заключаются в том, что на ее режиссерском счету сравнительно мало единолично поставленных спектаклей, и как раз не они прежде всего определяют ее лицо художника. Если в начале пути она усердно трудилась рядом с режиссерами опытнее и сильнее себя, жадно впитывая их приемы и навыки, то вскоре возник цикл постановок, осуществленных ею «на равных» с другими режиссерами, а затем, окончательно раскрепостившись творчески, обретя желанную самостоятельность, она стала привлекать к работе над порученными ей спектаклями режиссеров тех театров, в которые ее приглашали, и еще чаще — своих бывших учеников, окончивших некогда ее курс в ГИТИСе, чьи фамилии по указанию Марии Осиповны ставились в афише вровень с ее собственной. Так сложилась состоящая из многих звеньев цепочка тех, с кем сотрудничала в режиссуре Кнебель, цепочка, протянувшаяся от Немировича-Данченко и А. Попова к А. Бурдонскому и Н. Зверевой.

«Нередко на афишах мое имя печаталось вторым, а не первым. Хочу, чтобы мои ученики поверили, — это не было предметом моих страданий. Если человек, который возглавляет постановку, должен быть талантливым и честным, то эти же качества в не меньшей степени необходимы и тому, кто помогает... Главным в первой моей работе¹, определившим весь дальнейший режиссерский путь, было желание сделать все, что я умею, и научиться всему, чего я не умею. Я не стала на путь «помощи» Терешковичу и потому сразу почувствовала себя человеком, а не рабом... Я бралась за все, ошибалась, переделывала, во все вмещивалась — будь это работа с актером или примерка костюма. И на этом я выигрывала, так как училась режиссуре во всем ее объеме»².

¹ Напомним, что это было «искусство интриги» Э. Скриба в Театре-студии имени Ермоловой. — З. В.

² Вся жизнь, с. 317.

Больше того: она видела преимущества в работе вдвоем — при условии единомыслия в главном, при том, что происходящее на сцене отражается «в одном зеркале»¹. Проблема славы ее волновала мало, она знала, что в конечном счете «сочтется» ею, зато перспектива обогащающих замысел споров, сложения усилий, направленных к общей цели, ее весьма привлекала. Тут сказался и демократизм личности Кнебель, исключавший высокомерное избранничество, и присущая ей склонность, усвоив некую сумму навыков, тут же начать передавать их другим, менее в данной области сведущим (снова «человек эстафеты»), и высокая контактность, ей свойственная, что делало общение с ней легким и радостным для партнеров.

«Работа вдвоем — одна из форм воспитания воли и творческой терпимости. Конечно, один может оказаться сильнее другого, но всегда ли это помеха для совместной работы? Нет ли в слабом качества, которых лишен сильный? Совместная подготовка к репетициям, совместный послерепетиционный анализ — все это, безусловно, полезно. Точнее начинаешь формулировать задачи, точнее анализируешь ошибки»².

Стало быть, либо под чьим-нибудь руководством, либо кем-то руководя, усаживалась она за режиссерский стол, чтобы пуститься в плавание по неизведанному руслу спектакля. Вдобавок она имела склонность, повествуя о той или иной совместной работе, приписывать все заслуги тому, кто стоял над ней в постановочной группе (это он — нашел, угадал, проник в суть и талантливо воплотил задуманное на сцене), и неукоснительно пользоваться местоимением «мы», когда старшей в такой группе бывала она сама. Оттого так не просто порой определить, что в спектакле идет от Кнебель, а что не от нее.

И все же «путем сличения», с пристрастием вглядываясь в постановки, в которых она в том или ином качестве принимала участие, сопоставляя их друг с другом и с ее самостоятельными работами, ощутить индивидуальность Кнебель-режиссера можно. Можно понять, в чем она была сильна, что умела делать в искусстве, выявить вкусы, методику, стиль, мастерство. Не говоря о пьесах, ее увлекавших, отчего и отзывалась она с

¹ Вся жизнь, с. 318.

² Поэзия педагогики, с. 511—512.

ходу, не раздумывая, на предложения ставить то, в чем могла быть исповедально искренней, и это немедленно приводило в действие весь ее хорошо отлаженный творческий аппарат. Редкое постоянство оценок, которые адресовала ей критика: глубокий психологизм, «сердечность в режиссуре» (определение Б. Львова-Анохина), всегда интеллигентный тон, поддержка всякого доброго человеческого проявления и отвержение всего, что позорит исконную красоту человека, позволяет в каждом случае сделать заключение: вот это, может быть, еще и не она, а уж это она и никто другой. Недаром в глазах театральной общественности и зрителей «совместные постановки» Кнебель (в поздние годы, по крайней мере) были прежде всего *ее* спектаклями.

Это, однако, не значит, что искусство Кнебель-режиссера избежало изменчивости во времени. Оставаясь на всем протяжении прожитых ею лет в курсе того, чем дышит, какой этап своего становления переживает на данном отрезке времени наша режиссерская мысль, она неизменно держалась в ее русле, отчего поставленные ею спектакли в каждый отдельно взятый момент выглядели какими угодно, но только не архаичными. И если, скажем, «Последние» Горького целиком отвечали представлению о реализме, бытовавшему в конце тридцатых годов, то «Таланты и поклонники» свободно вписались в панораму сценического искусства, каким оно предстало на рубеже семидесятых.

«Спектакли Кнебель не поражают каскадом постановочных приемов, изобретенных режиссерской фантазией, не удивляют оригинальностью внешнего построения, они чрезвычайно просты. Но чем дальше развивается действие, тем все более властно и глубоко они захватывают нас, вовлекая в свой образный мир».

Эти слова критика В. Рыжовой¹ выражают общее мнение о природе режиссерского дарования Кнебель. В заведомо условном делении режиссеров на постановщиков и тех, кого, скорее, можно назвать учителями актеров, ее, как правило, причисляют ко второму разряду. То ли роль «разминающей глину», отрабатывающей то, что предложено первым лицом в творческой бригаде спектакля, в случае Кнебель слишком затянута, то ли ее необъятная, неохватная педагогическая

¹ Рыжова В. Путь к спектаклю.— «Репертуар художественной самодеятельности». М., 1967, № 19, с. 61.

деятельность отчасти вытеснила в нашем сознании меру ее вооруженности в сфере собственно постановочной, только присущий ей дар пространственного видения постоянно остается в тени, когда речь заходит о Кнебель-режиссере. Кажется, и ее самое уговорили смотреть на себя примерно так же. Не случайно в одной из поздних своих статей она недрогнувшей рукой написала: «Признаюсь, что, поставив немало самостоятельных спектаклей, я все же пришла к убеждению, что мое истинное призвание — в педагогике»¹.

С этим трудно согласиться; по крайней мере я не могу сделать этого, потому что иначе смотрю на дарование Кнебель-режиссера.

В книге «Поэзия педагогики» она сетует на то, что нынешним молодым кажется, будто «интересные, яркие постановки делали Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, а Станиславский и Немирович-Данченко только учили актеров играть правдиво, как в жизни». На то, что, видя в них прежде всего основоположников системы, мы «оставили в тени их режиссерские работы»². Подобная абберрация зрения не редкость в нашем театральном обиходе. Если вынести за скобки несопоставимость имен, на минуту отбросив пиетет перед великими, который всегда мешает установлению истины, придется признать, что нечто подобное произошло и с ее собственной творческой репутацией.

При всей мягкости свойственного ей режиссерского почерка, при том, что в ее спектаклях как бы ничто не закреплено и развивается по видимости произвольно, Кнебель была режиссером замысла, без отклонений пропущенного через все компоненты спектакля, и вела свой корабль к заранее намеченной цели, что называется, твердой рукой. Вне замысла, не зная не только, что сказать, но и как сказать, чтобы быть услышанной, она не выходила к своему составу. Все ее спектакли — это спектакли-концепции, продуманные сверху донизу, однако и эластичные тоже, ибо при сильно развитом радио «головастиком» ее не назовешь, и, когда выходил очередной спектакль, было трудно определить, что в нем шло от острого ума, а что было подсказано интуицией, ставящей порой в тупик

¹ Кнебель М. Размышления. — «Театральная жизнь», 1984, № 13, с. 14.

² Поэзия педагогики, с. 46.

смотрящего: придумать этого нельзя, это дается лишь волшебным озарением. Но начало конструктивное все же преобладало. Должно быть, потому она оказывалась порой интереснее в решениях, чем в выборе: ставя общеизвестное, переворачивала там все вверх дном, но неотразимая художественная логика пронизывала воздвигнутое ею сценическое здание.

Случалось, что с нею спорили, уличали в односторонности, которой обычно не было; но даже критики, не принимавшие ее взгляда на ту или иную пьесу — на чеховского «Иванова», например (М. Строева), или на «Таланты и поклонники» (Е. Холодов), — непременно отмечали последовательность реализованной в этих спектаклях точки зрения, относились с уважением к тому, как это было выражено сценически.

Постановочной техникой она владела в полной мере: для нее в сфере образного языка театра ничего неизведанного не было. Но она не только пользовалась тем, что было уже накоплено, она этот язык обогащала, находя свежие и неожиданные краски для разных по своему значению, больших и малых узлов спектакля. То, что сама она считала «высшим пилотажем» в искусстве постановщика, — умело организованные режиссерские прологи, режиссерские паузы, целые режиссерские новеллы, «длинные мизансценические ходы» (термин А. Д. Попова) — все это можно обнаружить и в ее спектаклях. Поразившее ее еще в юности умение Станиславского охватывать в каждый миг репетиции всю сцену разом, видеть, что происходит в самых дальних ее уголках, в душах всех, кто в ней занят, вплоть до статистов, что без слов мелькают на заднем плане, и строить эпизод как многофигурную композицию, помогло ей воспитать те же качества в себе. Она тоже была наделена искусством оптимального расположения фигур в пространстве, их лепкой почти скульптурной; оттого так впечатляли ее массовые сцены.

Другое дело, любой ценой быть замеченной в своих пространственных решениях она никогда не стремилась и ими не выхвалялась, как сплошь да рядом бывает, а ставила так, как пьеса того требовала. Понятие формы, ею выпестованное, отнюдь не исключало жизнеподобия — это тоже форма, и притом полноценная, с ее точки зрения. Мастерство постановщика в том и состоит, говорила она не раз, чтобы найти точный образный эквивалент данному содержанию: от этого зависит

стилистика спектакля, его краски, либо «громкие», либо, наоборот, притушенные, что, однако, не означает, что он аморфен в стилистическом отношении. «Форма — это то, в чем выражена суть»¹, — сказала она на одном из занятий своей лаборатории; точнее и проще определить нельзя. И потому почти в полную параллель с воплощенной в «формах самой жизни» бальзаковской «Мачехой» Кнебель упоенно работала над спектаклем «Как вам это понравится», который жизненности не исключал, но за жизнеподобие отнюдь не прятался, был театрален по своей природе. И потому совершенно рядом со «Страницей жизни» В. Розова, которая ведь не случайно так названа, возник ее буффонный, отмеченный буйной сценической фантазией, в скomorошьем духе выдержанный «Конек-Горбунок». Не говоря об «Искусстве интриги», режиссерской купели Кнебель, ее боевом крещении: даже на фоне тогдашней богатой формальными достижениями панорамы театральной Москвы этот спектакль выделялся сценической дерзостью, был насыщен игровой стихией, представлял собой лихую пародию на институт королевской власти. И «повинен» в этом был не один Терешкович.

Благодаря такому ее свойству требования Кнебель к художнику, композитору, а если нужно было, и к балетмейстеру никогда не носили расплывчатого характера: она твердо знала, чего хочет, что видится ей как образ будущего спектакля, хотя благодарно принимала встречные предложения и охотно отказывалась от хорошего ради лучшего.

Потом эти встречи перерастали в дружбу на всю жизнь, в потребность снова и снова встречаться в работе с теми, с кем однажды уже возникло взаимопонимание. В особенности с художниками, — и первым среди них был, конечно, Пименов, прошедший через всю судьбу Кнебель-режиссера, от первой постановки до последней, от «Искусства интриги» до «Теней» («Я убеждена, что встреча режиссера со своим художником часто решает успех спектакля»² — это сказано ею о нем). Но и с Н. Шифриным, В. Дмитриевым, П. Вильямсом, М. Курилко, В. Ивановым она говорила на одном языке — высокопрофессиональном языке пространственно мыслящего режиссера. Сценографически ее спек-

¹ Стенограмма от 3 марта 1969 г., с. 41.

² Кнебель М. Юрий Пименов. — «Театр», 1979, № 2, с. 80.

такли всегда были на высоте, и ни разу, кажется, ее актеры не выходили на нейтральную, образно не претворенную площадку, как теперь бывает; мир *этой* пьесы с первых же минут действия распахивался перед нами. Но не один только художник это обеспечивал: в том, что называют хозяйством спектакля, а без его умелой организации успех не бывает полным, Кнебель, как только что было сказано, ориентировалась идеально. С этим связана высокая сценическая культура ее режиссерских работ.

Словом, не приходится сомневаться в том, что спектакли Кнебель — это спектакли поставленные; даже те из них, которые, по общему мнению, не вполне задалась, как, например, «Мещанин во дворянстве» в Центральном детском, как раз в постановочном отношении стяжали себе похвалы самых строгих критиков. Вряд ли уместно говорить о всех этих спектаклях разом, что они «чрезвычайно просты», как выразилась В. Рыжова, хотя внутренняя соразмерность, им свойственная, могла создать такое впечатление. Но если мы согласимся, что как постановщика ее можно сравнить с признанными мастерами этого дела, настанет пора обратиться и к выраженному педагогическому началу в режиссуре Кнебель — «учителем актеров» она действительно была первостатейным.

«Наша сила — в актере, так же, впрочем, как и наша слабость. И лишь тогда, когда в итоге целенаправленной образности передо мной раскрывается судьба человека во всей неповторимой значимости, когда я вижу актера «с атмосферой» и чудо его преображения в живого человека-героя происходит на моих глазах, — только тогда для меня возникает подлинный театр»¹.

Это она сказала как зритель, пристрастный зритель чужих спектаклей, принимаемых или отвергаемых ею в зависимости от того, соблюдено ли в них это условие. Но для Кнебель быть убежденной в чем-то значило такому убеждению следовать. И уж кто-кто, а она владела секретом того, как сделать своих актеров живыми, свободными и вдохновенными на сцене, — конечно, при наличии у них таланта. Чувство актера было присуще ей в полной мере; при всей скромности она это за собой признавала.

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 254.

Однако не только кровное знание творческого процесса актера ей было присуще, но снайперски точное, по выражению дважды с нею работавшего Б. Смирнова, понимание природы каждого исполнителя. И потому они у нее раскрывались, иногда — после многолетнего перерыва. Ей принадлежит честь возвращения в строй целого ряда больших художников, которые так долго перед тем молчали, что на них и надеяться, честно говоря, перестали, хотя прежнее уважение окружало их имена. Это относится и к захиревшему в Театре имени Пушкина Б. Смирнову, который вновь расцвел, обрел второе дыхание после того, как сыграл заглавную роль в «Иванове», и к В. Сперантовой, с помощью Кнебель осуществившей ранее ей не дававшийся переход в другую возрастную категорию, где она оказалась сильна не менее, чем в своих детских ролях, и к М. Штрауху, лебединой песней которого стала роль Нарокова в «Талантах и поклонниках», наконец, к М. Бабановой, чье возрождение в роли Москалевой («Дядюшкин сон») бурно приветствовали все, кто эту актрису любил и не переставал надеяться на ее возрождение. А между тем почти все названные только что актеры поначалу не верили в то, что будут убедительны в ролях, на которые она их назначила. Стало быть, она видела их скрытые возможности более зорко, чем они сами.

Именно потому распределение ролей всегда было для нее моментом сугубо принципиальным: если в театре не было нужного ей состава или ей «не давали» того или иного исполнителя, она отказывалась от постановки вообще (так не состоялась ее встреча с «Бесприданницей» в Театре имени Маяковского, потому что она не получила в свое распоряжение Т. Доронину, которую одну тогда видела в роли Ларисы). По той же причине она в ряде случаев не соглашалась на дублеров; если в силу производственной необходимости их и вводили в поставленные ею спектакли, это делалось без ее участия и обычно при ее протестах. В то же время она обладала способностью разглядеть «зерно» какого-либо образа (конечно, емкого и полноценно художественного) в исполнителях, ни в чем между собой не схожих, каждый из которых, однако, обладал для этого необходимой потенцией. И получались разные Забелины (числом четыре: М. Тарханов, Н. Хмелев, Б. Ливанов, А. Кторов), разные Раневские (Л. Добржанская в ЦТСА и «звезда» ирландской сцены Шевон Мак-Канна

в Дублине), разные Негины (М. Яблонская и Н. Вилькина). Больше того: пройдя весь цикл сотрудничества с А. Грибовым при воплощении им роли В. И. Ленина, она сумела отойти от прежнего видения, чтобы помочь рождению того же образа у Б. Смирнова во второй редакции пьесы Погодина.

Среди этих актеров было немало таких, что составляли славу и гордость советской сцены. Кнебель-режиссеру не раз приходилось встречаться в работе с художниками, которых она считала заведомо выше, крупнее себя (прибавим к уже прозвучавшим имена О. Книппер-Чеховой, В. Соколовой, Б. Добронравова, Ю. Кольцова, Андрея Попова). Это не делало ее с ними робкой — она понимала, что работа есть работа и нужно дать максимум того, на что ты способна, принимая своих исполнителей на время репетиций не за олимпийцев, снисходящих до общения с некой Кнебель, но за дебютантов, робеющих перед монбланами роли, которые можно одолеть лишь в совместном поиске. Такая раскованность для пользы дела неизменно приносила свои плоды. Но наряду с исполнителями уже знаменитыми в ее спектаклях непременно бывали заняты и актеры вовсе не знаменитые; она храбро назначала на главные роли совсем еще не оперившихся юношей и девушек и возилась с ними больше, чем с премьерами труппы. Она влюблялась в свой состав независимо от чинов и званий тех, кто в него входил, и даже бывала временами необъективна в этом: ей казалось, что все играют прекрасно, и неприятие той или иной работы зрителями искренне ее удивляло.

Прихоти творческой биографии Кнебель то и дело ставили ее перед необходимостью встречаться с актерами разных школ, чьи представления о правде в искусстве, о том, что такое перевоплощение, какой путь к образу предпочтителен, заметно отличались от ее собственного. Она не смущалась этим, потому что ко всем ее талантам прибавлялся еще один, очень важный, — талант строить коллектив, объединять вокруг всех увлекшей идеи своих временных, на одну постановку, сотрудников. И случалось, что труппа, вполне изведенная в своих возможностях, в таком спектакле выглядела неузнаваемой. «Как будто всегда играли вместе Смирнов и Чирков, как будто и выросли они на чеховских ролях, как будто участникам спектакля от природы дано было чувство ансамбля. На самом деле режиссер извлекла

лучшее, что было в каждом актере,— Кнебель владеет этим секретом»¹,— писала Н. Крымова, вспоминая спектакль «Иванов».

Так подтверждается мысль самой Кнебель, что истинные победы приходят к актерам лишь в режиссерски выстроенных спектаклях. Их жесткий каркас — никогда не помеха актерскому волеизъявлению, напротив, здесь-то они, актеры, и обретают свободу для самостоятельного творчества. И потому, как она говорила, у одного режиссера актер все может, а у другого может очень мало. Кнебель бесспорно принадлежала к числу первых.

Словом, тут диалектика, равнозначность слагаемых, их взаимопроникновение, без чего, с точки зрения Кнебель, полноценной режиссуры нет. «Я — за режиссера, который владеет формой, для которого небезразлична пластическая выразительность, который относится требовательно к искусству мизансцен. Но я за режиссера, который превыше всего ставит актера, осуществляющего мизансцену. Плох режиссер, глухой к вопросам пластической выразительности. Но «разводящий» режиссер, влюбленный только в свои мизансцены, глухой к творческим переживаниям актеров,— явление столь же уродливое»².

А рядом с этой диалектикой в ее воззрениях художника стояла другая, которой она придавала еще больше значения,— диалектика соотношения между авторским и режиссерским замыслом. Да, она — постановщик, и она же — учитель актеров, но прежде всего — интерпретатор, режиссер, вчитывающийся в пьесу не в тщеславной надежде найти в ней повод для самовыражения, но для того, чтобы понять писателя в его намерениях и эти намерения в меру сил и таланта выявить. Она говорила десятки раз, что автор для нее — первое лицо в сценическом творчестве, что ставить спектакль можно только в том случае, если режиссер «ужален» содержанием пьесы (слова А. Д. Попова, ею неоднократно цитированные³). Что нет ничего губительнее для искусства, чем произвол режиссера, когда «авторская поэтика трещит как узкая лайковая перчатка, натянутая на неподходящий размер руки»⁴.

¹ Крымова Н. Движение.— «Сов. культура», 1978, 3 февр.

² Поэзия педагогики, с. 428.

³ См., например: Поэзия педагогики, с. 266.

⁴ О том, что мне кажется особенно важным, с. 4.

Это не заверение, не клятва в любви и уважении к автору, которую кто только не давал, но руководство к действию, закон, ею самой над собой признанный, которому она следовала неукоснительно в самые разные театральные времена. Чувство автора было свойственно ей в еще большей степени, чем чувство формы, и чувство актера,— проникнуть в авторское видение жизни она почитала для себя обязательным.

Понятно, что драматургических поделок не было в ее режиссерской биографии. Занимая в течение длительного времени зависимое положение в театрах, где она работала, она ухитрилась, кажется, за всю свою жизнь не поставить ни одной вовсе уж плохой, ремесленной пьесы, хотя могла заблуждаться в оценке произведений, рожденных истинным талантом, но до конца не сложившихся, лишенных цельности; могла, потому что в их «зерне» что-то затрагивало ее человечески.

Круг ее советских авторов по большей части замыкался на Арбузове, Погодине, Симонове, Розове, Алигер, Алексее Толстом — писателях, в каждом из которых был некий секрет, разгаданный ею. Она постоянно сетовала на то, что инерцию «спасения» плохой драматургии мы порой переносим на писателей, которых не спасти нужно, а постараться выразить наилучшим образом. То, что она выбирала из современных зарубежных пьес, тоже имело в каждом случае свое объяснение: легко понять, чем она была «ужалена» на этот раз. О классике и говорить нечего, тут Мария Осиповна была человеком завербованным. Мы уже знаем, что ее интерес к вечным темам часто бывал сильнее, чем к чему-то впрямую насущному, к конкретике времени, которая в свете истории может, как потом выяснится, оказаться и вполне преходящей. «Просторность» классики, ее неисчерпаемость были питательной средой для Кнебель — она находила там все, что хотела сказать, приоритета автора не ущемляя.

Из круга художников слова, прошедших через ее жизнь, сама Кнебель выделяла два имени, две гигантские фигуры, мощнее которых не знала во всем мировом репертуаре,— это Чехов и Шекспир. По собственному признанию, ею постоянно владело ощущение, будто Антон Павлович Чехов стоит у нее за плечами¹.

¹ См.: Вся жизнь. Надпись на фотографии (вклейка между с. 528—529).

Отвергая надуманную концепцию жесткого, беспощадного Чехова, она утверждала своими спектаклями Чехова — великого поэта, чье творчество согрето любовью к людям, болью за их неустроенную, нескладную, лишенную общей идеи жизнь. Будучи чеховским человеком во всем, она чувствовала себя «дома» в его пьесах, которые ставила не только в театре, но — чуть ли не все пять — в качестве учебных спектаклей. Что касается Шекспира, то силу его воздействия на нее она могла бы, по ее словам, сравнить разве что с воздействием природы. И если на профессиональной сцене удалось встретиться лишь с комедией «Как вам это понравится», именно ею избранной и рекомендованной тогдашнему руководителю Ермоловского театра Н. Хмелеву, то в своей педагогической практике без Шекспира она не обходилась, не только систематически выпуская студентов в его пьесах, но устраивая на своем режиссерском курсе целые шекспировские семестры.

И еще одно имя тут должно быть названо. Кнебель никогда не ставила Толстого, однако толстовское мироощущение было ей свойственно в той же степени, в какой, по словам Немировича-Данченко, оно было присуще старому Художественному театру. «Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке в конце концов заложено что-то «божеское», чисто языческая любовь к быту»¹ — вот в чем видел общность Толстого с творческими устремлениями актеров Художественного театра Владимир Иванович; все это в Кнебель жило, даром что воспитана она была более поздней эпохой.

Способностью Толстого к «срыванию масок» она не обладала даже в малой степени, муза сатиры была ей чужда, но его стремление к нравственному совершенствованию личности, к очищению грешного человека от скверны она разделяла безусловно и этому, сколько могла, способствовала в своем творчестве. Разделяла она и неприязнь Толстого ко всему показному, ненатуральному, бряцающему, лицемерному, его любовь к естественности как норме поведения и чувствования, его веру в то, что жизнь в основе своей справедлива и муд-

¹ Немирович-Данченко *Вл. И.* Из прошлого. М., 1936, с. 371—372.

ра. «Скрытая теплота» толстовского патриотизма отзывалась в ней недемонстративностью гражданской позиции, которая тем не менее у нее была. Мощный психологизм Толстого, его умение вскрыть «диалектику души» персонажа совпадали с ее тяготением к «внутреннему монологу» и «второму плану», побуждая особенно тщательно проследивать тайное тайных человека, обнаруживать истинные, глубоко запрятанные мотивы его поступков.

Мы увидим далее, что «толстовское» входило во многие спектакли Кнебель, прав автора в них не ущемляя и сохраняя его водительство. Если Немирович-Данченко говорил, что даже в первой, дореволюционной постановке «Трех сестер», может быть, «больше чувствовался Толстой, чем Чехов»¹, то и Кнебель, скорее всего бессознательно, читала многие пьесы «через Толстого», потому что носила его в себе.

Но безоговорочно признавая диктат автора, добровольно следуя его наказу, Кнебель была далеко не универсальна в выборе: просто хорошая пьеса могла и не привлечь к себе ее внимания. Круг облюбovaných ею тем был достаточно широк, но вместе с тем и ограничен тоже. При всей «объективности подхода» она была режиссером лирическим, и удача приходила к ней лишь тогда, когда драматическое произведение позволяло ей совершить с его помощью своего рода «поворот на себя», прикоснуться к тому, что было ей человечески дорого. Должны были быть затронуты струны души, приведены в движение нравственные основы личности, чтобы оказался включенным ее режиссерский дар, пришло подлинное вдохновение. Даже зная о Кнебель лишь то, что было до сих пор сказано, легко догадаться, на что именно она отзывалась.

Итак, автор, режиссер, актер. Эти три слагаемых творческого процесса виделись ей в сложном переплетении, в глубинной зависимости друг от друга. «Так же как актеру нужно вобрать в себя и авторский замысел, и замысел режиссера и художника и только на основе этого стать автором своей роли, так же и режиссеру нужно относиться к пьесе как к данной ему автором действительности, проникнуться идеей автора, ощутить его лицо и, только вобрав все это, стать автором спектакля»².

¹ Немирович-Данченко *Вл. И.* Из прошлого, с. 371.

² О том, что мне кажется особенно важным, с. 5—6.

Учиться режиссуре, о чем мы уже говорили, Кнебель не пришлось — она туда «вторглась», не убоившись тернистости этого пути. И все же она училась ей со всей прилежностью, на какую была способна. Училась на каждом спектакле, который ставила, в особенности, когда оказывалась рядом с крупными мастерами. Но только три из них составили подлинные ее «университеты» — «Искусство интриги», «Кремлевские куранты» и «Трудные годы», — «университеты», которые она прошла за первые десять лет ее приобщения к профессии режиссера. Это не важно, что ко времени выпуска последнего из них у нее уже был солидный опыт самостоятельных (или совместных, но при ее равноправном участии) постановок, каждая из которых в свою очередь прибавляла ей мастерства: уж таков был ее способ учиться уму-разуму — она считала, что никогда не поздно этим заняться.

Представление о первом из них, то есть «Искусстве интриги», дает превосходная рецензия Д. Николаева «В поисках новой выразительности», опубликованная в журнале «Театр и драматургия», № 6 за 1935 год. Имеет смысл, не убоившись ее длины, привести оттуда цитату более полную, чем приведена во «Всей жизни», ибо тогда отпадет необходимость реконструировать самую постановку.

«Спектакль идет в зыбкой форме вечного придворного маскарада, в котором вещи маскируются так же, как люди, и предметы интригуют не хуже придворных. Действие вьется, прячется, ныряет, выглядывает и вновь тонет в лабиринте плащей, портьер, домино, занавесей, шелестящих предательскими улыбками своих пестрых шелков. Внезапно взвивающиеся завесы с загадочно улыбающимися масками обнажают потаенные планы и рычаги действия. Из-под тяжелых складок пышных дворцовых портьер скрещиваются шпаги заговорщиков.

Весь спектакль зыблется и сверкает красочной призрачностью феодальных «парадизов». Эта призрачность, их историческая обреченность подчеркивается топорной добротностью, косолапой устойчивостью буржуазного жилья купца Буркенстаффа.

Режиссер прочно слил действующих лиц с этой обстановкой. Они неотрывны от нее. Если актерам не всегда удастся то или иное лицо, то режиссер прячет

эту неудачу в яркости целых групп, на которые дробится человеческая масса спектакля. Эти группы — королевская, военная, придворная, буржуазная и так далее — сплачиваются в пестрые человеческие комки, кружащиеся и сталкивающиеся в жизненном водовороте. Получается пестрый, жуткий маскарад не отдельных уже фигур, а целых слитков человеческой глупости и пошлости»¹.

Таков был образ этого спектакля, сюжетом которого стала борьба за власть, развернувшаяся вокруг датского престола, не конкретизированного, впрочем, режиссурой в качестве датского, — за частными событиями, происходившими, как писали еще недавно драматурги, «в одной стране», угадывались закономерности, типичные для всякого прогнившего и развращенного общества.

Полное скрибовское название пьесы — «Бертран и Ратон, или Искусство составлять заговоры» — связано с широко известной во Франции басней Лафонтена о коте Ратоне, который безропотно снабжал горячими каштанами, вытаскивая их из костра, обезьяну Бертрана, нещадно обжигаясь при этом и сам не получая ничего. («Пока ломал он коготки и пальцы обжигал, Бертран каштаны пожирал... Немало чудаков, потом судьбу кляня, для обезьян таскают каштаны из огня».)

Бертран материализован в пьесе в фигуре придворного интригана и мастера «составлять заговоры» графа фон Ранцау, который свергает одно правительство ради другого такого же, где он займет пост премьер-министра. Свой план он осуществляет с помощью суконщика Ратона Буркенстаффа — тот по его наущению возглавил бунт черни против прежнего властителя и вскоре с горечью убедился, что новый ничем не лучше. Практика буржуазных революций, свершавшихся руками народа, который еще оставался в канун этих перемен «народом в себе», угадывалась в расстановке сил спектакля, хотя до таких обобщений не поднимался Скриб, убежденный, что история движима калейдоскопом случайностей и может зависеть от кем-то когда-то в чьем-то присутствии выпитого стакана воды.

Напомним, что Кнебель пришла в этот спектакль, горя желанием вложить в него все, что она умеет, и научиться всему, чего не умеет. Не умела она еще тогда строить спектакль на прочном едином фундамен-

¹ С. 38.

те, находить оптимальное соотношение между частями и целым, облекать содержание в форму во всем последовательную. А умела то, в чем особенно нуждался и в чем не был силен Терешкович,— психологически оправдывать априорные, хотя и навеянные пьесой построения режиссера, оживлять статую изнутри¹. В этом смысле они превосходно дополняли друг друга, что создало для спектакля «Искусство интриги» в Театре имени Ермоловой «режим наибольшего благоприятствования». Потому и прозвучал он звонко, этот спектакль скромного районного театра, где, по меткому замечанию рецензента, кринолин одной принцессы занимал половину сценической площадки.

Но было бы опрометчиво утверждать, что «Искусство интриги» явилось для Кнебель лишь школой постановочного мастерства: уроки, которые она оттуда вынесла, заключали в себе большее. Стремясь овладеть профессией режиссера, как она говорит, «во всем ее объеме», Кнебель жадно вбирала в себя чужой плодотворный опыт, делая выводы, которые вытекали, а иной раз впрямую и не вытекали из природы ставящегося спектакля.

Приглядываясь к тому, как расширительно толковал Терешкович отмеченную главным образом «искусством интриги» комедию Скриба, какие крупные социальные идеи из нее извлекал, она училась усматривать в частности общее, сохранять свежесть взгляда на события давно прошедшие, проследивать связь между «преданьями старины глубокой» и текущим днем, откуда они обзрываются. Училась столь необходимому каждому мыслящему художнику умению обнажать разрыв между видимостью и сутью — человека, явления, поступка, лозунга, между волюнтаризмом намерений и невозможностью по произволу изменить в чем-то кардинальном ход истории. Видеть отчетливо, что народно, а что антинародно, и с этих позиций судить героев.

Оказалось уроком для нее и то, что при всей негативности отношения постановщика к персонажам спектакля в нем звучала и человеческая нота, которая внутренне была близка Кнебель, ближе, может быть, чем самому Терешковичу. Растоптанное человеческое достоинство Ратона — Н. Лосева, его обманутые (и очень грубо) ожидания вызывали всю меру ее сочувст-

¹ См.: Вся жизнь, с. 291.

вия. Но было тут и другое, впоследствии присутствовавшее во многих ее работах: порицание героя, как бы совет ему в любой ситуации оставаться самим собой, не гнаться за миражами более высокого общественного положения, не давать честолюбивым мечтам кружить себе голову (эмбрион замысла «Мещанина во дворянстве» Кнебель, явившегося на свет через два десятка лет после «Искусства интриги»).

Работая над спектаклем, она не только встретила там *своего* художника, чьи декорации к комедии Скриба были, по ее словам, легки, остроумны, красивы, но поняла, как влияет на судьбу постановки пространственное решение, как оно порой уточняет замысел, переводя его в иной, более верный регистр. Сгущенная сатиричность мышления Терешковича, которая могла бы раздавить хрупкий костяк комедии, была умерена и смягчена воздушностью сценографического образа спектакля, элементом иронии, в него внесенным; события пьесы представляли как бы в дымке прошлого, возникала необходимая дистанция между его героями и нами — ведь речь шла, как тогда казалось, об уже поверженном и не могущем возродиться зле (новые узурпаторы власти, столпы тоталитарных режимов к тому времени еще не родились или мы еще не осознали, что они есть). Недаром писал о работе Ю. Пименова критик М. Загорский, что это «не только «декорации», это — почти живописные монологи и диалоги, это подлинное соавторство и с драматургом, и с постановщиком, и... даже с актерами, которым художник подсказывает мизансцены и окраску интонации», благодаря чему «плащи, маски, шпаги и конспирация сразу же потеряли свою ложную серьезность и раскрыли свою мистификаторскую природу»¹. Не этот ли опыт сразу же и навеки определил убеждения Кнебель относительно роли художника в спектакле, заставил ее восставать против не одухотворенного сценографической идеей пространства?

И другое она поняла — что нельзя приклеивать к отрицательному герою ярлык негодяя, это исключает многомерность характера. Граф фон Ранцау несомненно был негодяем, но ему позволено было режиссурой сохранить обаяние ума, завидное хладнокровие, обнаружить свое духовное превосходство над дураками-при-

¹ Загорский М. Евг. Скриб в Театре имени Ермоловой. — «Веч. Москва», 1935, 20 апр.

дворными, которые все были пешками в затеянной им игре. Контраст, несомненно работавший на идею спектакля о ничтожестве придворной камарильи, — целая галерея подобных типов предлагалась вниманию зрителей. Занимаясь ролью Ранцау с Ю. Кристи, сама Кнебель больше всего и способствовала такому впечатлению — ее природное чувство справедливости сказало здесь свое слово.

Наконец, следует еще упомянуть нашедшую себе применение в этом спектакле «рапирную» подачу текста, высокую действенность слова, которое, по выражению того же Николаева, «и колет, и режет, и бьет, и пудрит, и жалит, и опрыскивает духами»¹. Для Кнебель это была как бы первая запись в тетради, куда вносились необходимые для будущей диссертации материалы, первое практическое постижение того, насколько зависит звучание спектакля от содержательности и органики его сценической речи.

Но «во всем объеме» профессию режиссера она постигла еще не тогда, когда стала вторым человеком в режиссерской бригаде «Искусства интриги», и даже не в тех спектаклях, в создании которых участвовала после этого, хотя и из них почерпнула немало такого, что обогатило ее режиссерскую палитру, а тогда, когда пробил час «Кремлевских курантов», ставших главным режиссерским «университетом» Кнебель.

Это парадоксально, сказать по правде: «Куранты» ничем не поддержаны в судьбе Кнебель-режиссера. Ни биографически, ни по душевному тяготению она, казалось бы, не была подготовлена к работе над ними, да и в дальнейшем так называемая историко-революционная тема практически продолжения у нее не получила. Разве что взять в расчет проходной спектакль «Шторм», который она за несколько лет до «Курантов» поставила вместе с А. Платоновым в Ермоловском театре (1937), и «Семью» И. Попова в Центральном детском с В. Сперантовой в главной роли, серьезного отзвука не имевшую. Но бывают воздействия порядка более сложного — не надо искать здесь прямых, непосредственных отзвуков. Самый характер совершенного Художественным театром в этом случае, мера мобилизованности всего коллектива на этот творческий акт, обилие разнообразнейших вопросов, которые выдвинул спектакль

¹ В поисках новой выразительности, с. 36.

перед режиссурой и на которые дан был исчерпывающий ответ,— все это сделало «Кремлевские куранты» школой не только для Кнебель, но для всех, кто так или иначе соприкоснулся с процессом их воплощения на сцене МХАТ.

Здесь надо оговориться. Спектакль этот, просуществовавший более сорока лет, по-разному воспринимался зрителем в зависимости от того, как менялась «погода на дворе». Наше сознание раскрепощалось постепенно, с годами, но коренным образом — после 1985-го. Думаю, что Мария Осиповна, а ее как раз в том году не стало, многое поняла прежде меня. Когда в начале 80-х я ей пожаловалась, что «Куранты», которые я незадолго до того пересмотрела, в плохом состоянии, она, расстроившись, сказала: «Я говорила Ефремову, что пьеса умерла и надо снять спектакль, а его все еще хранят». Сегодня и я оценила бы иначе события, с ним связанные, но мне не захотелось быть крепкой задним умом. Спектакль рождался в другую историческую эпоху, его создатели были искренни в тех представлениях, которые он в себя вобрал. Так и надо, наверное, об этом писать, иначе мы не поймем психологического климата тех лет.

Обращаясь к истории спектакля, имеет смысл подчеркнуть, что одна только Кнебель прошла эту историю «насквозь», пусть выступая в разном качестве и в сочетании с разным «набором» имен; во всех трех редакциях ничего не делалось без ее участия.

Сразу же, как началась эта работа, она была назначена вторым режиссером при постановщике Л. М. Леонидове (акт признания ее режиссерских возможностей со стороны руководства МХАТ: впервые ей, далеко не ведущей актрисе, пробующей себя в режиссуре где-то на стороне, было предложено ставить на этой прославленной сцене). Сперва репетиции шли успешно, многое было «размято» и двигалось намеченным путем, но наступил момент, когда что-то затормозилось и Леонидов счел нужным обратиться за помощью к Немировичу-Данченко, а сам постепенно вышел из спектакля, чего, разумеется, не сделала Кнебель, жадно впитывая в себя смысл и значение тех радикальных изменений, которые внес в работу Владимир Иванович.

Потом наступила война и эвакуация; генеральную репетицию «Курантов» в затемненной, сотрясаемой налетами фашистской авиации Москве октября 1941 года

проводила уже одна Кнебель («Берите все на себя»¹, — сказал ей, уезжая, Немирович). Она же, как мы знаем, выпускала спектакль в Саратове, на неудобной площадке местного тюза, с весьма серьезными изменениями в составе исполнителей (вместо М. Тарханова в роли Забелина Н. Хмелев, вместо О. Книппер-Чеховой в роли Забелиной В. Соколова, вместо Н. Боголюбова в роли Рыбакова Б. Ливанов), что было выполнено ею всего за три голодных, холодных, неустроенных месяца, — премьеры в Саратове состоялась 22 января 1942 года, в годовщину со дня смерти В. И. Ленина. А по возвращении театра в Москву, трепеща как никогда прежде, она сдавала спектакль Владимиру Ивановичу для создания его окончательного варианта, который и стал первой редакцией «Кремлевских курантов» в Художественном театре. В результате афиша спектакля была подписана тремя фамилиями, поставленными в строчку: Немирович-Данченко, Леонидов, Кнебель.

Вот так она училась, не боясь менять то, что было установлено старшими, завязывать в соответствии со своим пониманием отдельные (важные) узлы спектакля, за что больше всего и хвалил ее Владимир Иванович, особенно ценивший инициативу в помощниках. И тем не менее это была учеба в прямом смысле слова, капитально сказавшаяся на всей ее дальнейшей режиссерской судьбе.

Казалось бы, не подлежит обсуждению, что к моменту, когда настал черед спектакля 1956 года, все «университеты» уже были пройдены Кнебель, признанным мастером режиссуры, возглавившим на этот раз постановочную группу «Курантов», куда кроме нее вошли И. Раевский и В. Марков. Однако вряд ли это будет вполне правильно. Все же то было, как обозначил сам театр, «возобновление в новой редакции». И Кнебель, с ее чувством долга, с привычным для нее умалением собственного вклада в любую совместную работу, считала себя прежде всего обязанной навести мосты между первой и второй редакциями, сохранить преемственность по всем линиям, по мере сил упрочить то ценное, что внес в спектакль Немирович-Данченко. «Университеты», таким образом, продолжались, хотя, конечно, спектакль 1956 года был во многом иным, чем прежний, и рука Кнебель прошла по нему,

¹ Вся жизнь, с. 402.

захватывая все — от общей структуры до игры каждого исполнителя.

Что касается третьей редакции (режиссеры — М. Кнебель и В. Марков), то об ее «учебной» роли применительно к биографии Кнебель-режиссера говорить было бы просто смешно, однако и там феномен памяти, весьма благодарной у этой женщины, возвращал ее психологически к поре, когда она изо всех сил стремилась реализовать предложения стоящих над ней и только в этом видела свою задачу. Она их знала наперечет, эти предложения, и стремилась ничего из них не упустить, работая с Н. Засухиным над ролью В. И. Ленина и с А. Кторовым над ролью Забелина. Впрочем, значение этой редакции несравнимо со значением первой и второй: недаром критик Б. Ростозкий назвал вторую событием в жизни общества¹, что с не меньшим правом можно отнести и к спектаклю 1942 года, но чего нельзя сказать о спектакле 1973-го.

Да, «Кремлевские куранты» действительно стали для Кнебель школой — школой историзма (на том его этапе), школой глубинной проработки характеров, школой мужественной простоты, достижение которой на сцене было мечтой Немировича-Данченко. Это был последний спектакль, над которым он практически и многодневно работал в Художественном театре; меньше чем через год после выпуска первой редакции его не стало. Легко догадаться, как много туда было вложено, какой поразительный творческий опыт нашел там себе применение. Для Кнебель с ее превосходно отлаженным «воспринимающим устройством» это было бесценным подарком судьбы.

Перестройка пьесы под знаком ее укрупнения, переориентация изображаемых драматургом событий на коренное и непреходящее с попутным отсечением всего необязательного, случайного, сужающего спектр предпринятого театром исследования. Уверенность восьмидесятилетнего Немировича в том, что было бы правильнее начать спектакль не с камерных сцен на охоте и в крестьянской избе, как у Погодина, но со «всесветного торжища»², вскипающего и пенящегося возле Иверской, чтобы сразу же погрузить зрителя в

¹ См.: Ростозкий Б. «Кремлевские куранты». — «Сов. культура», 1956, 23 февр.

² Вся жизнь, с. 363.

эпоху с ее противоречиями и контрастами, дать в спектакле без всяких смягчений картину «России во мгле», чтобы на этом фоне особенно сильно прозвучала мечта людей о свете над Россией.

И еще многое казалось необходимым Владимиру Ивановичу, таким, без чего спектакль не мог бы состояться. Добиться, чтобы тема «Ленин» звучала в каждом эпизоде, в том числе — в тех, где Ленин не присутствует, чтобы именно он, а не Забелин с его проблемами стал главным героем спектакля. Подойти к воплощению реально существовавшего человека, пусть гениального, во что мы тогда непреклонно верили, в принципе так же, как к воплощению любого другого, несмотря на ответственность задачи, — иначе в нем не заструится живая кровь, не возникнет верный оригиналу характер. Подняться вместе с исполнителем роли А. Грибовым с грунта необходимого подобия (знакомый ленинский облик, его обиходные привычки, манеры, жест, речь) к высотам духа, найти и выразить сценически воссозданную во многих мемуарах интенсивность внутренней жизни Ленина, который и весь «здесь», в данном конкретном разговоре, в стоящем перед ним собеседнике, и в не меньшей степени «там», в перспективе лет. Сыграть роль страшно просто, без «пьедестальности», без декоративно вскинутой в приветствии руки, но не страшась таких слов, как «подъем», «пафос», романтическое звучание образа, напротив, на них-то и опираясь. Но и о Забелине при всем том не забыть, вывести эту фигуру из давно изведенного ряда не принявших революции спецов, потенциальных эмигрантов, переместив ее в сонм ищущих себя в обстоятельствах разлома честных интеллигентов, таких, как Тимирязев, Павлов, Карпинский и так далее; список можно продолжить, и тогда в него непременно войдет прогрессивный книгоиздатель И. Кнебель, в первые же месяцы после Октября передавший государству свою типографию, чтобы начать служить новой власти.

Все это общеизвестно, описано много раз, в том числе и самой Марией Осиповной. Но от этого масштаб и значение преподанных ей уроков не становятся меньшими.

А она старалась им во всем следовать, претворять в жизнь только что усвоенное, схваченное, набрасывая по поручению Немировича (первоначально это сделала именно Кнебель) контур массовой сцены у Иверской,

отрабатывая роли с актерами в русле его указаний, заботясь о том, чтобы новые исполнители понимали, что от них требуется, не хуже первых, чтобы каждый миг рождающегося спектакля, как того и хотел Владимир Иванович, был звеном заложенной в пьесе идеи электрификации России.

Но, пропущенное через ее сознание художника, все это получило несколько иную направленность; как отмечал сам Немирович, познакомившись с саратовским (промежуточным) вариантом «Курантов»¹, она ничего не забыла из того, чем он насыщал спектакль, но претворяла это по-своему, по-кнебелевски, исходя из новых условий, в которые вместе со всей страной попал в те суровые годы театр. Оставшись одна, она всем существом (что в такой пронзительности с ней случалось не часто) ощутила связь между временем действия и временем выпуска спектакля, рождавшегося в грозной обстановке нашествия, когда целые пространства России были вновь погружены во мглу, но свет далекой победы уже вставал над сражающимся народом. Это в значительной мере определило собой интонацию спектакля, его ритмы, нащупанные еще там, в Саратове; потом эту связь закрепил Немирович-Данченко, выпуская спектакль в его окончательном виде.

Еще в большей степени то же — и, однако, не то — представляли собой «Кремлевские куранты» 1956 года (именно такое двуединство и легло в основу спектакля).

Это ведь был его, Немировича-Данченко, завет: ориентироваться, ставя спектакль, на задачу, которая имеет прямую актуальность для зрителей на том или ином витке развития — страны, отношений внутри общества, царящих там умонастроений, а также искусства, театра, в котором работаешь, быть социально воспитанным человеком в полном смысле слова. Начиная работу над второй редакцией, Кнебель весьма и весьма приняла во внимание обстоятельства, сделавшие возобновление «Курантов» в тот момент прямой общественной потребностью. Прошли годы, принесшие с собой новое знание того далекого времени; бытовавшее ранее представление о революции дополнилось более широким взглядом людей на самих себя и на свое прошлое; раздвинулась историческая панорама, были опуб-

¹ См.: Вся жизнь, с. 410.

ликованы ранее неизвестные документы, изменились мы, изменился зал. Спектакль был выпущен в знаменательные дни XX съезда партии, и первыми зрителями второй редакции стали его делегаты. Иначе говоря, не по решениям съезда, а в его преддверии возник этот спектакль, свидетельствуя о высокой отзывчивости театра, режиссуры на голос дня.

Отсюда — более полная, чем в первой редакции (хотя и Владимир Иванович стремился к этому), реализация режиссурой темы народа в истории, пробуждения вчера еще темной массы к историческому творчеству. Прослеживание того, как отражается приподнятость душевного состояния Ленина в других персонажах, которые общались с ним в спектакле не «снизу вверх», но на основе уважительного равенства. Усилия постановщиков, направленные к тому, чтобы та тревожная, трудная, совсем «необорудованная» для счастья полоса жизни страны («Как разорена Россия!» — с горечью говорит Ленин в пьесе) предстала на сцене порой особого «жизненного полноголосия»¹, что весьма отвечало чувствам тех, кто во второй половине пятидесятых годов заполнял зрительный зал Московского Художественного театра. Всем этим Кнебель занималась, возобновляя спектакль, сознательно, упорно и целеустремленно.

Это потребовало изменений в тексте, и они были внесены Погодиным так же охотно и с тем же пониманием обоснованности претензий режиссуры, как это было тогда, когда по просьбе Немировича-Данченко он переписывал целые картины и менял их местами. Кое-что из спектакля ушло, поскольку выглядело уже вторичным по отношению к другим произведениям о революции и гражданской войне, которых немало было между двумя редакциями «Курантов» (эпизод ухода комиссара Рыбакова на фронт, например), зато появилась сцена в пустующем барском особняке, где начинает раскручивать маховик электрификации России инженер Забелин, получивший такое поручение от Ленина во время свидания с ним в Кремле, и была поставлена не вошедшая в редакцию 1942 года сцена встречи Ленина с иностранным писателем, тем самым, который увидел у нас лишь «Россию во мгле»; сшибка мировоззрений угадывалась за корректностью беседы.

¹ Соловьева И. Хозяева времени.— В кн.: Спектакль идет сегодня. М., 1966, с. 5.

Но если вдуматься, эти новые черты спектакля были запрограммированы Немировичем еще в той, первой редакции. Это он добивался от Грибова и от его партнеров фиксации чрезвычайности сложившейся в стране ситуации, вскрывал историческую подкладку каждого частного факта, строил спектакль таким образом, чтобы за хаосом спорящих друг с другом событий можно было расслышать голоса времени. Это он требовал в свои восемьдесят с лишним лет, чтобы в спектакле была постигнута диалектика взаимоотношений вождя и народа. И Кнебель, как идеальная связная между двумя редакциями, то и дело оглядывалась назад, стараясь воплотить недоовощенное, понять, что из замыслов Владимира Ивановича имело наибольший выход в будущее.

В этом смысле весьма принципиален сделанный ею выбор исполнителя на роль В. И. Ленина.

Она высоко оценивала работу А. Грибова, актера, в сущности, бытового плана, который сумел пройти долгий путь от себя к роли, потребовавшей совсем иных, ему не свойственных красок, иного по характеру восприятия мира. Но она сознавала и то, какие серьезные препоны вставали перед первым мхатовским интерпретатором роли, которому легко дались демократизм, простота, контактность, юмор героя, но было трудно увидеть его гневным, разящим, непреклонным. Все это она учла, обдумывая состав исполнителей второй редакции, и по ее настоятельной просьбе дирекция театра пригласила в труппу Б. Смирнова, который двумя годами ранее сыграл в поставленном ею спектакле «Иванов» главную роль.

Это была смелая акция: ни остальные участники новых «Курантов», ни сам Смирнов не верили, что он «приживется» в Художественном театре, овладеет школой, к которой биографически не был причастен. Но верила Кнебель, чья дальновидность в распределении ролей, как мы уже говорили, была выдающейся; еще до начала репетиций она угадала в Смирнове того Ленина, какого хотел видеть Владимир Иванович. Этот Ленин тоже был демократичен и добр, но заземленности, которая так мучительно преодолевалась первым исполнителем, в игре Смирнова не было. Таким образом, «наказ» Немировича-Данченко по «Кремлевским курантам» был достойно выполнен, к чему единственно и стремилась Кнебель, работая над второй редакцией.

От фигуры Ленина, каким он предстал в спектакле 1956 года, ложился отблеск и на Забелина — ведь в судьбе Забелина ленинское умение распознавать за внешней оболочкой сущность человека сказалось очевиднее всего. Встреча с Лениным все в нем переворачивает, меняя в его отношении к происходящим событиям знак минус на плюс.

Кнебель была заинтересованной свидетельницей того, как выстраивал Немирович роль Тарханову (и как Тарханов искал себя в роли), она сделала все от нее зависящее, чтобы та же роль «пошла» у Хмелева, теперь ей предстояло вместе с Б. Ливановым, прежним ее Рыбаковым, выпестовать, вылепить Забелина, непохожего на первых двух.

Если Тарханов, по свидетельству самой Марии Осиповны, сохранившей для нас в описаниях эту несыгранную им роль, нес в Забелине «качества талантливого самородка из народа, поднявшегося «от земли» к вершинам науки»¹, и прикрытием его отчаяния от разлада с эпохой стали злое юродство, ерничество, шутовство, за которым стояла, однако, чисто горьковская любовь к жизни; если Забелин Хмелева был философски настроенным идеалистом, воспринявшим революцию как крах мироздания, вселенскую катастрофу, которой не одолеть ничьим волевым усилием, то Ливанову (вместе с Кнебель) Забелин увиделся прежде всего инженером-практиком, которому показалось, что его опыт, навык, профессиональное мастерство не нужны новой России. Натура необузданная, страстная, он ерничает и задирается от неприкаянности, от избытка свободного времени, которого у него никогда не было; как пронизательно заметила И. Соловьева в уже цитированной статье, «его нужно не переспорить, не переубедить — ему нужно просто дать в руки дело»².

Когда это происходит, Забелин сразу стихает; перспектива, развернутая перед ним Лениным, мгновенно производит переворот в его душе. Но тут же приходит стыд за свое поведение у Иверской, которое кажется ему теперь позерским. Тем, кто видел спектакль, не забыть опущенные плечи и мучительную напряженность всей фигуры ливановского Забелина, молча стоящего перед бросающим ему справедливые упреки Лениным.

¹ Вся жизнь, с. 384.

² Хозяева времени, с. 22.

Метод МХАТ, требующий обнажения глубинных внутренних состояний человека, чего не всегда было просто добиться Ливанову, актеру буйных красок, в чем-то стихийному, торжествовал здесь свою победу.

А в «Кремлевских курантах» 1973 года, уже пройдя через встречу с тремя Забеллиными, каждый из которых при всем несходстве с другими соответствовал роли, Кнебель нашла в себе силу отойти от всех прежних о нем представлений, поскольку индивидуальность Кторова-актера подсказывала возможность взять тот же характер еще в одном ракурсе.

Это был наиболее аристократичный, породистый, словно вышедший из среды просвещенного русского дворянства Забеллин, который шел к пониманию духа времени, ломая кастовые преграды. Его ирония читалась в спектакле как самоирония, скептическая оценка себя; его появление со спичками у Иверской напоминало дурно сыгранный любительский спектакль. Отсюда недалеко до смены мировоззрения, к чему герой Кторова, быть может, более готов внутренне, чем другие Забеллины; импульс, полученный в кабинете Ленина, лишь довершает процесс.

Работой Кторова, если сказать по совести, и исчерпывается значение третьей редакции «Курантов», даром что в дни премьеры о ней было сказано много лестного. Но не было прямой гражданской необходимости в ее появлении, такой необходимости, которая вызвала к жизни две предыдущие; появление этих «Курантов» не диктовалось временем, самой атмосферой застойных лет. Еще один урок для Кнебель: внешний успех, если он не сопровождается живым откликом зала, не совпадает с умонастроением тех, кто ему внимает, немногого стоит.

Последним (поздним) «университетом» Кнебель, вобравшим в себя целую серию «факультативов», стали «Трудные годы» А. Н. Толстого в Художественном театре — спектакль поистине трагической судьбы.

Идея постановки пьесы принадлежала все тому же Немировичу-Данченко, справедливо предположившему, что «исполнение роли Грозного Хмелевым может стать историческим»¹. Но поставить этот спектакль Владимир Иванович не успел. И тогда Хмелев, назначенный

¹ Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 2. М., 1954, с. 455.

после его смерти руководителем МХАТ, зная, что Немирович давно хотел привлечь к работе А. Д. Попова, предложил ему осуществить этот спектакль вместе с Кнебель. Так воплотилась в жизнь их давняя мечта о творческом сотрудничестве, серьезного продолжения, к сожалению, не получившая.

Спектакль, сложнейший по своей концепции и художественной структуре, вызревал в соответствии с привычными для МХАТ темпами около двух лет (1943—1945), а когда он был уже совершенно готов, разыгралась трагедия, одна из самых тяжелых в истории русской сцены: Николай Павлович Хмелев, внезапно почувствовавший себя плохо на генеральной репетиции, не смог довести ее до конца и в полном облачении и доспехах Грозного был перенесен в директорскую ложу театра, где и скончался к вечеру, когда на сцене в очередной раз шли «Мертвые души» и публика смеялась. Разорвалось сердце огромного художника, не выдержавшее нечеловеческого напряжения, которое он вкладывал в эту роль.

Прошло семь месяцев, прежде чем постановщики пьесы Толстого нашли в себе мужество довести до конца, до встречи со зрителем тот же спектакль с другим исполнителем. Но это была лишь тень, проекция, далекий отзвук того, что задумывалось и было практически воплощено Хмелевым. Конечно, в спектакле был не он один — фигура Грозного была взята режиссурой в сложнейшем контексте истории, которую в те далекие времена творили и другие лица, персонажи второго ряда получили на сцене театра новаторское и сильное освещение; уже ради данной там картины эпохи спектакль следовало сохранить. И все же со смертью Хмелева из него ушла, испарилась душа. Осталось лишь обозначение чего-то, что могло бы перевернуть наши представления о Грозном и о границах возможного, едва ли не фантастических, в актерской игре. Спектакль, как и предусматривалось автором, вышел в свет под названием «Трудные годы», и это было для него законно; но задумывался он как моноспектакль, как сказ о царе Иване, чьим присутствием все определялось и окрашивалось; и если бы на афише театра он был обозначен как «Иван Грозный», это больше соответствовало бы сценической версии с Хмелевым в главной роли. Надо думать, что это дает историкам театра право сосредоточить свое внимание на том, несыгранном

спектакле, а не на дошедших до зрителя в адаптированном, усеченном виде «Трудных годах», которые были приняты с уважением, но, естественно, не удержались в репертуаре. Это тем более выполнимо, что и Попов, и в особенности Кнебель скрупулезно зафиксировали для нас спектакль с Хмелевым — таким, каким он стал бы, если бы не смерть центрального исполнителя.

Для характеристики Кнебель тут важен один отенок. В первый раз о процессе создания «Трудных годов» она и Попов (за общей подписью) рассказали в «Ежегоднике Московского Художественного театра» за 1945 год (вышел в 1948 году). Тогда еще не утихла боль утраты, и статья была почти целиком посвящена Хмелеву, его сумасшедшей захваченности ролью и страху не справиться с ней, его неуклонному движению к «зерну» образа, тому, как он «становился Грозным» у них, постановщиков, на глазах. Статья не оставляла сомнений, что работа над спектаклем шла в четыре руки, что по поручению руководства театра его ставили они оба, творчески дополняя друг друга. Позднее они уже писали об этом порознь, и картина стала выглядеть несколько иной. Попов тоже не раз обращался в своих размышлениях к «Трудным годам», из опыта которых действительно можно было почерпнуть немало ценного, если иметь в виду задачи, возникающие перед режиссером при постановке высокой исторической драмы; однако куда более пристально этим занималась Кнебель, извлекая из памяти все новые и новые подробности того, как творилась образная ткань спектакля и каким дерзновенным, масштабным, ярким был его замысел.

Но чем позже по времени возникала под ее пером эта тема, тем безусловнее (может быть, более безусловно, чем в любом другом случае) она все отдавала Попову, а ее собственная роль выглядела в таком пересказе лишь ролью помощницы, чуть ли не ассистентки у мастера. Между тем стоит лишь перелистать протоколы репетиций — и станет ясно, как часто отсутствовал на них Попов, занятый сверх головы в своем театре, и как неизменно вела их Кнебель, что вряд ли могло быть одним тоько повторением пройденного; пример «Курантов», да и «Искусства интриги», тоже убеждает нас в том, что она никогда не была «педагогом-репетитором», но во все активно вмешивалась,

смело меняла уже установленное и предлагала новое, что потом с благодарностью принимал и включал в образный ряд спектакля тот, кто стоял над ней. Да, в сущности, она и не отрицала этого в отношении «Трудных годов» — ей показалось все-таки нужным заметить, имея в виду Попова: «Я знала, что очень многое получу от него в работе, и вместе с тем верила, что наш рабочий контакт даст мне творческую свободу, без которой совместная режиссура невозможна»¹.

Но, конечно, Попов был старше, имел за плечами больше поставленных спектаклей, да притом чаще всего таких, о которых можно было сказать, что это не рядовая премьера, но сценическое полотно. Многие его постановки к тому времени уже прочно вошли в золотой фонд советского театрального искусства, а гигантская, не имеющая себе равных по размерам среди драматических театров сцена ЦАТСА приучила к мышлению крупными категориями. Было что почерпнуть у такого мастера, тем более что для Кнебель имя Попова стояло где-то в непосредственной близости к именам Станиславского и Немировича-Данченко и заслуживало, как ей казалось, упоминания чуть ли не сразу вслед за ними.

Первый (и главный) урок, вынесенный Кнебель из спектакля «Трудные годы», был — да не покажется это странным — урок объективности, практической реализации известного тезиса о том, что историю не следует ни ухудшать, ни улучшать. Тезиса, только сегодня вступающего в права, тогда же он признавался лишь на словах, а на деле следовать ему было далеко небезопасно. Вряд ли это не было известно создателям спектакля; и все же они считали, что режиссер, анализирующий то или иное ушедшее в даль веков явление, просто-таки обязан быть добросовестным человеком, брать предмет всесторонне, учитывая все «за» и «против», для него характерные, — только тогда этого режиссера ждет настоящий идейно-художественный успех.

«Не буду касаться сейчас взгляда Толстого на фигуру Ивана Грозного и того, как за последующие годы изменилось и осложнилось наше восприятие русской истории. Тогда, в 1943 году, мы полностью подчинились обаянию таланта Толстого и мыслили в том же

¹ Вся жизнь, с. 439.

русле, что и он»¹, — пишет Кнебель в своих мемуарах. Тем самым она как бы косвенно признала, что и у автора, и в самом спектакле характер Грозного был идеализирован, истолкован так, что это рождало некоторые, на сегодняшний взгляд принудительные ассоциации. Между тем удивляться приходится не тому, что спектакль был выдержан в духе тогдашнего мышления, но, скорее, тому, насколько он отходил от бытовавшей в ту пору оценки личности и деяний Грозного, как заметно отступал от точек отсчета, в сороковые годы казавшихся непреложными. Если бы можно было вернуть прошедшее и сегодня посмотреть спектакль с Хмелевым, пожалуй, у нас не было бы особых претензий к концепции, чувства досады оттого, что образ сориентирован на отвергнутые современной наукой установки. Не говоря о силе впечатления от этого вершинного создания актера, которое, судя по свидетельствам немногих очевидцев, само по себе смелало всякую тенденциозность, ибо просто дышало правдой, истиной.

Понятие «Грозный» было в спектакле противоречивым, сложным и чрезвычайно емким понятием. В него все вместились — и прогрессивная роль царя Ивана как собирателя земли Русской, и перепады его душевных состояний, связанные с неумностью, неуравновешенностью этой натуры, весьма подверженной крайним проявлениям, и черты человека, в котором, по выражению боярина Оболенского-Овчины, «зверь клокочет». Собственно, это признает и сама Кнебель, когда пишет, что для них, постановщиков, и для Хмелева Иван IV был «выдающийся государственный деятель, тонкий дипломат, талантливый литератор, крупный полководец и — жестокий властелин, деспот»². Не была игнорирована в ходе работы и осуждающая реплика любящей Ивана Анны Вяземской: «Плахи в Москве поставил... Головы рубишь... По площади в черной шапке, с нечесаной бородой, с опричниками скачешь, ровно Кудеяр-разбойник... Теперь про тебя в Москве и шепотом говорить боятся... Эх, ты!»

Масштаб образа рождался из этой многослойности, из приглушения в Грозном черт величественности, царственности, умудренности, всезнания, хотя и не отрица-

¹ Вся жизнь, с. 433.

² Там же, с. 441.

лось, что какими-то своими деяниями он двигал вперед Россию. Хмелев особенно старался передать метания Ивана, кипение страстей, его снедающих, приступы гнева — и тут же раскаяния, глубокого, искреннего недовольства собой. Правитель, который, по выражению Толстого, как бы поднял на плечи ворота и понес, он шел по целине, то и дело сомневаясь в сделанном выборе, чувствуя свое одиночество, затерянность среди врагов и доброхотов, его равно не понимающих. Подозревая всех и каждого в измене, он становился временами ребячески доверчив, совершая действия, которые не назовешь иначе, как преступными, сразу же вслед за тем исступленно замаливал грехи, бил поклоны. Был способен на коварство и милосердие, на нравственную неразборчивость и чистую, исполненную целомудрия любовь. Вне этой контрастности, разорванности, разноликости не могла бы возникнуть целостность созданного Хмелевым характера.

Историческую достоверность письма, проявившуюся в «Трудных годах», укрепляло и то обстоятельство, что в спектакле была правдиво показана сила сопротивления замешенной на крови политике Ивана, да не только со стороны косных, замшелых бояр, как принято думать, но и со стороны истерзанного бесконечными войнами, разрухой, поборами народа, всех жителей разоренной страны, которые (это звучало в спектакле как вздох, вырвавшийся разом из многих сердец) «обнищали, оскудели, обезлюдели, обезлошадели». Своя правда была у противников Грозного, и она не скрадывалась режиссурой — неоднозначность образов была принципом постановки. Так, Малюта — Грибов, названный в пьесе цепным псом Ивана, представлял в спектакле фигурой несомненно отрицательной (хотя, между прочим, на опричнину в те годы смотрели, скорее, благосклонно, как на прогрессивное явление), но был при этом умен, дальновиден, приметлив и как-то потихому вездесущ — ничто не проходило мимо него. Так Козлов — Кудрявцев, человек «с того берега», в сущности, просто наемный убийца, не посмевавший, однако, поднять нож на молящегося Грозного, был понят исполнителем и режиссурой как человек идеи.

Попова, по свидетельству Кнебель, очень «грело», что время Грозного хронологически совпало со временем Шекспира. Шекспиризация стала принципом постановки. «Он говорил о будущем образе спектакля.

О Руси бревенчатой, стране бездорожья. О поре страшных пожаров, когда от огня в Кремле, по выражению летописцев, «медные крыши плавилась и текли, как молоко, а железные как сметана — такой стоял жар...». О Руси на коне, о том, что Иван, бояре, опричники, послы — это все всадники и воины, а не «думские заседатели»¹. Не случайно своего рода заставкой, эпиграфом к спектаклю должна была, по мысли Попова, стать бревенчатая коновязь на первом плане.

Все это давало право на определенную стилистику. Ни иконописности, ни оперности — решительный отказ от всего привычного для сценического облика «боярских» пьес. Предпочтение «суровых рембрандтовских красок», которые, как известно, классики марксизма полагали единственно пригодными для драм Шекспира². Монументальность, как воплощение духа эпохи, когда все было крупно, событийно, насыщено грозowymi раскатами и достигала своей крайней точки мера идейного противостояния лагерей. Когда, по выражению Марии Осиповны, «расплатой за проигрыш в борьбе в те времена были не только деньги, поместья, положение, но чаще всего жизнь — своя и семья»³. Под внешней сдержанностью, той самой суровостью красок ощущался высокий накал страстей, воссоздавалась всеми имевшимися в распоряжении режиссуры средствами нервная, взвинченная, полная трагических потрясений атмосфера эпохи. Неплохой урок для молодого (сравнительно) режиссера, даже если ему, как случилось с Кнебель, в дальнейшем не придется ставить спектаклей такого типа.

В «Трудных годах», как, может быть, ни в одной другой работе, развернулся талант Попова — мастера пространственных решений, многофигурных композиций, режиссера зрелища, по нынешней терминологии, где каждая деталь гибко сопряжена с идеей всей постановки. Вместе с П. Вильямсом, замечательным, рано ушедшим от нас художником, он как бы расположил амвон Успенского собора Кремля в зале театра, куда каждое утро приходит, чтобы наглядеться на молящуюся там Анну Вяземскую, влюбленный в нее Иван. Это позволило выстроить сцену фронтально, предельно при-

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 314—315.

² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 293.

³ Вся жизнь, с. 440.

близив героев к нам. Усадил участников Земского собора вполоборота к зрителю, на диагонально сходящихся к трону лавках, дав возможность актерам не только «играть спиной», что порой бывает весьма выразительно, но отводить в страхе головы от сверлящего, острого взгляда Ивана, невольно оборачиваясь при этом лицом к публике. Построил Ливонию на ломаных станках, отчего стало казаться, что сцена запружена народом, что там, за рядами холмов, таится неисчислимая рать. Нашел для всего этого необходимое освещение, такое, например, как рассвет в Ливонии, ставший замечательным прологом к этой картине: «Меняющийся свет давал впечатление рассеивающегося тумана. Обнаруживались палатки, большой военный лагерь. На горизонте — город с вышками церковей. Светлая серебряная река и громада неба с красным от заслоняющих его дымов боя или пожаров солнцем. Все это поддерживалось симфонией звуков. Скрип гуляй-города, переключка труб, гул пушек, шум толпы»¹.

Звуковая партитура спектакля вообще была сложной, разработанной и продуманной до мельчайших оттенков. Скрежет отодвигаемого засова на воротах Опричного двора, густой, гудящий колокольный звон, плывущий над Москвой, сумрачная тишина собора, где эхо вторит голосам людей, монотонный голос дьячка, в глубине храма читающего «часы», перекликающиеся между собой дозорные, шум и бряцание боя — все это питало поэзию спектакля. Если прибавить, что предметом особой заботы режиссера была кантиленность речи, вменяемая в обязанность всем актерам, вплоть до последнего участника массовки, дабы тот не скатился в бытовщину, непригодную для трагедии, станет понятно, каким классом постановочного мастерства был отмечен этот спектакль и каким «классом» уже в плане учебном оказались для Кнебель «Трудные годы» в Художественном театре.

Легко предположить, что, если бы он вышел таким, каким намечался с Николаем Хмелевым в главной роли, спектакль опрокинул бы не только представление о Грозном, но и бытующее до сих пор убеждение, будто этому театру «удобно» в пьесах Чехова и Горького, в психологической драме вообще, но его метод дает осечку, едва он соприкоснется с Шекспиром и высокой

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 344.

трагедией. Кнебель всю жизнь воевала с подобным взглядом, и ее уверенность в противном в значительной мере опиралась на опыт «Грозного», в постановке которого она не только принимала участие, но понимала, на какие далеко идущие выводы мог бы натолкнуть этот спектакль.

«Трудными годами» завершаются режиссерские «университеты» Кнебель, хотя, скажем снова, совместные с большими мастерами постановки встречались в ее жизни и до, и после «Грозного». Пришла пора разобраться в особенностях ее собственного режиссерского почерка, постараться расслышать ее голос художника в спектаклях, которые давно ушли, и в тех, что к нам ближе по времени и чье воздействие кое у кого на памяти; понять, какими путями она шла к цели, что хотела сказать, утвердить в каждом случае. Для этого ее режиссерские работы надо как-то сгруппировать, объединить в циклы по какому-либо признаку. Намереваясь сделать это, я, однако, отчетливо сознаю (и просила бы принять во внимание читателя), что такое деление более чем условно — «циклы» перекликаются, соприкасаются, перетекают друг в друга. Есть спектакли, которые «подходят ко всему» и лишь по разумению пишущего эти строки попадают в ту или иную категорию, откуда могут быть при желании изъяты и отнесены «по другому ведомству». Лучшее доказательство неделимости, цельности творческой личности Кнебель, личности, накладывавшей свой отпечаток на любой спектакль, в афише которого стояло ее имя.

III

Если бы внутри этой главы, центральной в книге о Марии Осиповне Кнебель, получили каждая свое название, а не просто были помечены римскими цифрами подглавки, настоящий раздел естественно было бы обозначить как «Страницу жизни».

Пьесу В. Розова с таким названием Кнебель ставила в 1953 году на сцене ЦДТ, и спектакль этот, вполне доброкачественный, не стал событием ни в сезоне, когда он вышел в свет, ни в биографии Кнебель-режиссера. Но само это словосочетание — страница жизни — можно считать сквозным в ее эстетике. Оно отвечало ее убеждению, что пустых, не заполненных тем или иным содержанием дней, часов, минут на свете нет,

что каждое мгновение жизни, стоит только взглянуть в него попристальнее, в чем-то поразительно, конфликтно и драматично. Исследования заслуживают не только радикальные, переломные для судьбы человека и мира события, но и то, в чем на первый взгляд нет ничего примечательного, выходящего из ряда вон. Поскребите хорошенько обыденность — и в ней непременно откроется своя конфликтность, заблестят невидимые миру слезы, проявятся какие-то закономерности времени. В приверженности этой мысли Кнебель — прямая воспитанница Художественного театра, умевшего, как ни один другой театр, обнаруживать скрытый напор в кажущемся спокойным течении, свой цвет и вкус в череде дней, ничем по видимости не окрашенных.

В подобном значении этих слов своя страница жизни может быть легко обнаружена в любом спектакле Кнебель, в каком бы ключе он ни был выдержан. Но можно подразумевать под этим словосочетанием и один из способов типизации, к которому прибегает художник. В послужном списке Кнебель есть ряд спектаклей, которые мы с некоторой долей условности вправе отнести к бытовым, узкореалистическим, как бы не отмеченным определенностью жанра. В действительности и жанр в них выдержан, и формальная завершенность присутствует, и театральны они порой не менее, чем многие из тех, которые мы признаем театральными, но все это уходит в толщу жизни, ее как бы неуправляемого потока, что, конечно, нам только кажется. На одном из занятий своей лаборатории Кнебель заметила, что мы говорим о форме спектакля, когда нам бросается в глаза резкость формы; бывает, однако, что пьеса такой резкости и не требует, но это не значит, что ее, то есть формы, нет. Жизнеподобие тоже нужно создать, сотворить на сцене, и должен его сотворить режиссер¹.

Я сомневалась, стоит ли начинать со спектаклей подобного характера разбор режиссерского искусства Кнебель, потому что как раз не они, как мне кажется, являются для него стержневыми. Но все же пришлось принять во внимание, что в силу исторической изменчивости, которой, напомним об этом, не избежала и она, «нерезкая форма» встречалась по преимуществу у ранней Кнебель, когда такая форма преобладала вообще,

¹ См. стенограмму от 11 ноября 1969 г., с. 41.

да и представление о реализме, в ту пору бытовавшее, сужало выбор пьес для постановки — время жанрового разнообразия еще не пришло. Позднее этот ряд скудеет, хотя и не иссякает полностью; как режиссер она все чаще и чаще опирается на внебытовое (но и не исключаяющее быта) воплощение задуманного, широко пользуется иносказанием, сценической метафорой, направленной игрой света, символикой мизансцен. Но и в ранние годы рядом со «страницами жизни» в узком смысле слова стояли в ее практике спектакли, к данному циклу касательства не имевшие: не только «Искусство интриги», но и еще некоторые заслуживающие внимания работы Кнебель тех лет имели совсем другое лицо.

Однако в принципе «ермоловский» период Кнебель богат спектаклями в духе Художественного театра, как это тогда понималось. Да и весь этот коллектив, образовавшийся в результате слияния двух студий — созданной Хмелевым и осиротевшей после смерти М. Терешковича Студии имени Ермоловой — в своем искусстве открыто ориентировался на предвоенный МХАТ, претендуя на роль его детища, его ответвления. Иначе и быть не могло: ведь главным режиссером театра после слияния стал Хмелев, а очередным — Кнебель, целиком и полностью мхатовский человек.

Вглядимся в спектакль «Мачеха» по пьесе Оноре де Бальзака (1936). «Мачеха» начиналась еще до слияния, и это была постановка М. Терешковича и М. Кнебель; так значилось в афише, хотя «доводила» она спектакль одна, потому что задолго до конца работы Терешковича не стало. Но если в «Искусстве интриги» все определялось личностью тогдашнего руководителя студии и характером накопленных им умений, то здесь, в «Мачехе», изначально взят был другой разбег, дало знать о себе понимание реализма, биографически впитанное Кнебель; не приходится сомневаться, что именно она оказалась ведущей в этом альянсе, предложив структуру, весьма далекую от сценической эскапады, предпринятой теми же режиссерами в «Искусстве интриги». А ведь «Мачеху» можно было решить и иначе — тому пример полная иронии, гротескно вздыбленная «Человеческая комедия» вахтанговцев, родившаяся в ту же пору, в 1934 году.

«Мачеха» была спектаклем театра иллюзии, ничем, казалось бы, не нарушаемой, — все развивалось «как в

жизни» и получало жизненное же обоснование. Однако режиссерский прием там тоже просматривался: он был заключен в сознательно нагнетаемом контрасте между внешним благополучием и всем тем уродливым, искажающим суть человека, что за ним скрывалось. Неторопливое течение дня в кажущемся таким мирным доме генерала де Граншана, ампирное, исполненное вкуса убранство гостиной, бесшумно передвигающиеся слуги, дышащий покоем парк за окнами, две женщины: жена генерала Гертруда и его дочь Полин, голова к голове склонившиеся над вышивкой,— но в этой обманчивой тишине кипят и сталкиваются между собой далеко не прекрасные страсти, беззастенчиво выкрадываются чьи-то письма, пускается в ход шантаж, угрозы, яд.

Само соседство имения с фабрикой было по-своему красноречиво в спектакле, оно говорило о довольно циничном сращивании якобы отрешенного от материальных притязаний аристократического уклада с чисто буржуазным способом существования; разговоры о деньгах, о том, кто сколько «стоит», какими доходами располагает, то и дело вспыхивали в спектакле. Усилиями режиссуры создавалось впечатление, что дом переполнен судейскими (фигурами чисто бальзаковскими): стражи закона, похожие на воронов в своих черных парах, оккупировали дом, молчаливо охраняли входы, заглядывали в окна и выглядели вездесущими — словно они наперед учуяли дух преступления, которое могло здесь совершиться.

И чем ровнее звучали голоса людей, чем большая тишь да гладь царила на поверхности событий, тем непригляднее была изнанка, тем отчетливее ощущалось пренебрежение всякой моралью, отличающее этот мир. Социальное звучание спектакля было четким — и не вопреки, а благодаря жизненности представленной театром картины. Он был приближен к классическому Бальзаку за счет умаления, сглаживания мелодраматизма пьесы. С полным основанием было сказано рецензентом, что ермоловскую «Мачеху» можно рассматривать как «фрагмент большого полотна, именуемого бальзаковской Францией»¹.

В комплексе тем, поднятых театром, одна особенно волновала Кнебель, была близка ей по духу, даром что

¹ Эрманс В. «Мачеха». — «Сов. искусство», 1937, 22 янв.

критика этой темы вообще не заметила. Финальная реплика де Граншана: «Неужели это я виноват во всем?» — отбрасывала свет на весь только что окончившийся спектакль. Наполеоновский солдат, продолжавший боготворить императора и после его смерти, никогда не пустил бы на порог своего дома управляющего именем Фердинанда (человека, которого любят и дочь генерала, и ее мачеха), если бы знал, что он сын изменившего Бонапарту генерала; от этого, в сущности, проистекли все драматические события пьесы и погибла Полин, ставшая жертвой нетерпимости, фанатизма, родительских амбиций своего отца. В отвержении всего этого крылось для Кнебель нечто глубоко личное. Через себя пропускала она ситуацию пьесы, и это накладывало на спектакль свой отпечаток, хотя обсуждение нравственных вопросов тогда в искусстве не главенствовало.

И еще одна черта ее личности отразилась в спектакле: будучи на редкость справедливым человеком, она отказалась, несмотря на всю неблагоприятность поступков этой женщины, рассматривать Гертруду как прямую злодейку, разлучницу, — опыт «Искусства интриги» подсказывал, что в своих обстоятельствах, как и граф фон Ранцау в своих, она имела право действовать так, как действовала. Я видела в роли Гертруды четырех исполнительниц: Н. Бершадскую, Э. Урусову, А. Пирятинскую, В. Левит; это были разные Гертруды, но ни одна из них не была «злодейкой» — все они боролись за свою любовь, и вопрос о том, смогла ли бы хоть одна из них отравить свою падчерицу, оставался открытым в спектакле. Напротив, в последней картине что-то очищалось в натуре мачехи, и мы обретали право ей посочувствовать; не случайно актрисы, ее игравшие, осложняли роль проявлением нежности героини к умирающей Полин, своей сопернице, и чем-то вроде отвращения к себе, павшей в этой борьбе так низко. Это просматривалось у всех четырех, стало быть, было режиссерским заданием.

Так выглядел первый «жизнеподобный» спектакль Кнебель, и его жизнеподобие не имело ничего общего с бескрылым подражанием жизни: узнаваемость не спорила в нем с обобщением, подробно воссозданная обстановка действия — с рельефностью характеров, мотивированных не только психологически, но исторически и социально.

К тому же периоду относится капитальное погружение Кнебель в мир идей и образов Горького — погружение, шлейф которого протянулся на годы.

Еще до слияния студий она приступила к работе над «Последними»; пьеса раньше не ставилась, это была вторая (после Театра водного транспорта и почти одновременно с ним возникшая) постановка в Союзе. А хмелевцы остановили свой выбор на «Детях солнца» — спектакле, режиссерами которого после объединения стали Хмелев и Кнебель. Было достаточно трудно репетировать параллельно две пьесы одного автора, сохраняя ощущение отдельности, неповторимости каждой из них. Но и преимущества свои здесь были — от сопоставления высекались искры, начинала особенно остро работать фантазия. Кроме того, в Художественном театре незадолго перед тем триумфально прошла премьера «Врагов», где Хмелев замечательно сыграл прокурора Скроботова, а Кнебель, не занятая в спектакле, ходила на все репетиции, которые вел Владимир Иванович и пользу от посещения которых трудно переоценить. Это была тоже школа, и притом замечательная, но школа «вприглядку», хотя она и много ей дала.

Понятно, что вся работа над Горьким в Ермоловском театре шла под могучим оплодотворяющим влиянием «Врагов». «Враги» же, на мой взгляд, принадлежат к числу самых совершенных спектаклей предвоенного МХАТ — по точности социального портретирования, по глубине анализа, по суровой объективности подхода к тем героям, которых так любил когда-то и идеализировал старый Художественный театр. Использовались как бы те же, привычные для этой сцены формы, но несравненно более жесткий контур, бóльшая резкость в противопоставлении идейных позиций героев, бóльшая зрелость исторического мышления отличали этот спектакль.

Определить свое отношение к героям было для Кнебель главной задачей при постановке обеих пьес. Оно сформировалось как непрощающее во всем, что касалось «последних», и более сложное при рассмотрении жизненной позиции тех, кого Горький не без иронии окрестил «детьми солнца».

Склонная в иных случаях находить оправдание даже поступкам отнюдь не идеальным, Кнебель не могла простить Коломийцевым, что они пошли служить в

полицию. На репетициях она с горечью говорила о том, до чего докатился некогда блестящий класс, давший миру декабристов, Пушкина, Глинку, Толстого. Беззастенчивое вытягивание денег у умирающего Якова, грубое, плоское актерство Ивана, культ мундира, неправомерно запятнанного позорными действиями во славу «Бога, царя и отечества», развращенность, цинизм, ложь как обычай этого дома — все было ей противопоставлено лично, и это нашло свое отражение в спектакле. Жанр «Последних» в Ермоловском театре не определить однозначно, но сатирические струны звучали в нем гулко, а еще явственнее был скорбный тон, вызванный зрелищем разрушения личности; нравственное чувство участников спектакля побуждало их вынести окончательный, не подлежащий обжалованию приговор героям. «Жизнь и смерть — две подруги верные, две сестры родные, мама. Смерть покорно служит делу жизни. Старое, ненужное — гибнет», — сильно, на самой непреклонной ноте кончала спектакль Пирятинская — Любовь.

Иначе увиделись Хмелеву и Кнебель «Дети солнца», куда были внесены ими краски трагикомедии. «Протасовы любят человечество, но спокойно проходят мимо человеческого страдания. Горький, по-моему, хочет, чтобы мы оценили прекрасное в их мыслях и вместе с ним ужаснулись тому, какая страшная глухота к живой действительности в них живет»¹. Эта двойная оценка пронизывала собой весь спектакль. Вину героев его постановщики оценивали как в чем-то невольную — они не могли переступить этот порог, не могли в силу кастовой ограниченности представить себе, какое место в живописном полотне, чей сюжет мерещится Протасову, имеют право занять существующие в жизни «слепые кроты», которых видит одна Лиза. Но и собственная, от них зависящая вина там присутствовала: похоже, что они не очень хотели прикасаться к язвам жизни, брать на себя ответственность за тех, кто, по слову той же Лизы, обитает в «темных норах»; они отгораживались от всего этого.

Спектакль и строился на противоборстве этих двух начал, кренясь то в одну, то в другую сторону и вызывая у зрителей то уважение к героям, то смех, убийственный для них. Его полюсами стали совсем уж

¹ Вся жизнь, с. 330.

слепой, отрешенный от земных дел Протасов (Ф. Корчагин) и наиболее «зрячая» из всей компании Лиза (Э. Кириллова), чья болезнь читалась в спектакле как социальная: она была больна предвидением грядущих времен, сознанием, что недалек час, когда с них, этих гордых духом «детей солнца», спросят за неисполненный долг, за несочувствие бедам народным. О вреде прекраснотуши был этот спектакль, с прекраснотушием, особенно опасным в тот миг истории, сражалась в нем Кнебель, хотя более прекраснотушное существо, чем она сама, трудно себе представить. Но применительно к ней это слово имеет совсем иной смысл: человеком прекрасной души была Кнебель, что с присущим ей чувством долга, трезвым взглядом на жизнь никак не спорило.

Работая над «Последними», она впервые с полной ясностью осознала, что такое исходное событие и как оно влияет не только на номинальное, которого не обойдешь, содержание пьесы, но на остроту конфликта, на качество действия, на темпоритм рождающегося спектакля. Это помогло ей выстроить его не как хронику семьи Коломийцевых, не как рассказ о ее нескольких, взятых на выборку днях (именно так поступил впоследствии О. Ефремов, ставя «Последних» в Художественном театре), но как взлом привычного, потрясение всего уклада жизни героев, ненормальность которого до выстрела в Ивана не бросалась с такой очевидностью в глаза. Словно в самом деле «нарыв прорвался» (реплика Петра в пьесе), все посыпалось, семья начала разваливаться с пугающей быстротой. Чрезвычайность происшедшего сделалась как бы рычагом действия: разом выплеснулась наружу грязь, скопившаяся в человеческих душах, и люди начали захлебываться в этом мутном потоке. Нечего и говорить о том, что «Последние» оказались спектаклем продуманного решения и его «драматургия» как признак театральности мышления обрела весьма энергичный характер.

На первый взгляд все выглядело вполне обыденно, узнаваемо по жизни в квартире Коломийцевых (художник С. Иванов): резные буфеты, громоздкие кресла, диваны с полочками, низкорослые пуфики, огромный обеденный стол, за которым по-прежнему собиралась семья, уже фактически распавшаяся, несуществующая; но, присмотревшись, зрители замечали, что мебель расставлена неудобно, углами, о нее то и дело спотыка-

ются герои в своих беспокойных блужданиях по остывающему, выморочному дому. Словно и вещи здесь взбунтовались, покинули привычные места и стали кидаться под ноги хозяевам, к которым утратили всякое почтение. Ощущение сдвинутости, духоты, непокоя пронизывало спектакль. Здесь впервые Кнебель активно ввела в свой сценический обиход такой элемент выразительности, как атмосфера, с которым соприкоснулась еще на занятиях у Михаила Чехова. Впоследствии ей стало ясно, что для Чехова атмосфера спектакля и образа была одним из краеугольных камней режиссуры. Ей это тоже представлялось важным с тех самых пор, со времен «Последних».

Но, отказывая в снисхождении старшим Коломийцевым, не видя для них никаких смягчающих вину обстоятельств, Кнебель с сочувствием относилась к младшим, оказавшимся сиротами при живых родителях. Материнское чувство, ей, бездетной, весьма присущее, сказало здесь свое слово. Вера, Петр, Любовь были со всей решительностью взяты ею под защиту, даром что в спектакле не скрадывались ни затянувшийся инфантилизм первой, ни хилая воля второго, ни угрюмая озлобленность третьей. Она не поверила в то, что они уже Коломийцевы, хотя и не исключала возможности их гибели, не приуменьшала меры отчаяния, поселившегося в их сердцах. Счет взрослым предъявлялся от имени детей, ради детей нужно было убрать из жизни нравственных уродов, калечащих собственное порождение. Потому и не был спектакль чисто сатирическим — рядом с обличением в нем звучали иные ноты: боль за поруганную юность, горестное соучастие театра в переживаемой молодыми героями трагедии.

В «Детях солнца», в особенности поначалу, не ощущалось той нервной взвинченности, которая отличала «Последних», — предвидение катастрофы героев не преследовало, лишь с холерным бунтом оно вступало в свои права. И не так просто было в этом случае определить исходное событие. Что могло им быть: болезнь Лизы, сделавшая ее провидицей, любовь художника Вагина к Елене, грозящая развалом семьи, продажа дома — первая ступень оскудения Протасовых? Не знаю, как договорились между собой на этот счет создатели спектакля, но импульсом действия, как мне помнится, стали в нем те нараставшие, словно снежный

ком, помехи, которые не дают Протасову с головой уйти в свою химию, поминутно его отрывая и заставляя хочешь не хочешь окунаться в реальную жизнь. Здесь заключалась та же принципиальная для спектакля двойственность суждения: плохо, когда человеку мешают предаться любимому делу, не понимают его намерений, но хорошо, что ему напоминают об обязанностях перед ближними и дальними, дают понять, какая умозрительность правит его поступками, каким гражданским грехом оборачивается его приверженность к «чистой» науке. Протасов был в спектакле и обаятелен, и комичен, вызывал уважение своей одержимостью и раздражал слепотой, однобокостью, что, подчеркнем это снова, всегда было неприятно Кнебель, всегда чрезвычайно ценившей в людях отсутствие «флюсов», гармонию.

Моментом, укреплявшим идею спектакля, оказались взаимоотношения Протасова со слесарем Егором (Н. Филиппов), за развитием которых, точно это их всех касалось, напряженно следили остальные герои. Перед нами представляли не один, а два таланта, две творческие натуры, способные понять друг друга: было явным их взаимное тяготение, их сходство по духу, бросалось в глаза, что оба умеют и любят работать, что у них ловкие руки и в своем деле они все знают, схватывают на лету. Казалось, вот-вот они сблизятся, рухнут имущественные и кастовые преграды, стоящие между ними; но неосторожное слово барина, его бестактность жестоко уязвляют слесаря — особенно жестоко из-за поманившего обоих ощущения, что они принадлежат к одной категории людей. И начавшаяся было дружба оборачивается враждой. Режиссерам хотелось прочертить в спектакле эту несостоявшуюся перспективу, чтобы зрителям стало не по себе от сознания, что что-то хорошее непоправимо ушло из жизни. Гуманная нота пронизывала спектакль.

Значит, и там, в «Детях солнца», и в «Последних» давал знать о себе как бы сплав разнородно направленных тенденций, торжествовала мысль, что жизнь богаче даже самых развернутых, «объективных» представлений о ней. Как бы круто, непримиримо ни относилась Кнебель к тем явлениям, которые казались ей недостойными «земли людей», она всегда стремилась внутри самой пьесы найти им хотя бы малое противостояние, дать зрителям проблеск надежды на лучшее. «Можно все

пережить — и какой-то выход всегда есть. Только в смерти нет выхода»¹, — заметила она на одном из занятий своей лаборатории.

Мы увидим, что эта особенность ее дарования сказалась в большинстве поставленных ею спектаклей, сказалась по понятным причинам сильнее, чем в горьковском цикле (был еще ряд горьковских спектаклей в ГИТИСе, их играли выпускники режиссерского факультета, где Кнебель преподавала), но все же она сказалась и в нем. И потому и «Последние», и «Дети солнца» явились на свет произведениями сложной ткани, что исключало примитивную конечность оценок, позволяло ввести «некритические» мотивы даже в рассказ о человеческом падении.

Не приходится сомневаться в пользе встречи Марии Осиповны Кнебель с Горьким на том — разгонном — этапе ее режиссерской биографии. Горький помог ей на практике постичь мировоззренческие основы творчества, дал навык воплощения пьес не с единственным, вокруг которого все вращается, но с групповым героем, научил закладывать в основу спектакля самостоятельную, продуманную, но свободную от произвола концепцию. Все это пригодилось в будущем, образовав изрядную долю ее профессионализма.

Следующие «страницы жизни», которые «заполнила» Кнебель, относятся к последующему десятилетию ее работы в Художественном театре (после «Курантов» она была признана режиссером, имеющим право ставить там): в 1943 году совместно с В. Станицыным ею были поставлены «Русские люди» К. Симонова, в 1948-м совместно с И. Судаковым — пьеса Н. Вирты «Хлеб наш насущный». Страницы — уже применительно к собственной жизни Кнебель — далеко не такие существенные, как две предыдущие; вероятно, сегодня это признала бы и сама Мария Осиповна. Положительные оценки, которые эти спектакли получили в прессе, немногого стоят. То было плохое время для Художественного театра, время канонизации его истинных и мнимых достижений, насильственной отгороженности его искусства от живого слова критики, что с неизбежностью приводит к хотя бы частичному омертвлению всякого творческого организма. И это не могло не сказаться на обоих спектаклях, о которых идет речь.

¹ См. стенограмму от 30 мая 1965 г., с. 65.

Особенно чужероден исконным устремлениям МХАТ был «Хлеб наш насущный», фальшивая пьеса, исполненная восторгов по поводу несуществующих успехов нашего сельского хозяйства, представлявшая решенными все те проблемы, над которыми мы бьемся до сих пор; пьеса сусальных образов и картонного, взятого с потолка конфликта.

Иное дело — «Русские люди»: это все-таки Симонов, художник, не всегда достаточно стойко сопротивлявшийся гнету времени, но честный, писавший о том, чему лично был свидетелем; каждое слово пьесы, печатавшейся в 1942 году в «Правде», казалось, пахло порохом, кровь погибших кричала в ней о себе. И все же то был для МХАТ не самый близкий материал. Черно-белая гамма красок, разведение «по полюсам» персонажей, характеры которых порой сопротивлялись мхатовскому психологизму, проявлявшаяся временами выпренность, «трибунность», немногосложный подтекст — все это мешало естественному сближению театра с пьесой, требовало дополнительных усилий для перевода ее стилистики в другое, близкое ему русло.

Понимала ли Кнебель, какие трудности предстоит преодолеть режиссуре, чтобы спектакли по этим произведениям оказались достойными МХАТ? Понимала, наверное; но права на отказ от постановки она по своему положению в театре еще не имела. И если уж договаривать до конца, бойцовских качеств ей вообще не хватало — нередко она подчинялась приказу, даже его не одобряя, если «инстанции» этого требовали. Ее дисциплинированность шла от избытка скромности, недооценки себя, вот от этого самого «к стенке жметя», подмеченного Немировичем-Данченко. Оставалось одно: попробовать опереться, работая над «Русскими людьми», а потом и над «Хлебом насущным», на то, что скорее преодолеvalo тогдашние отрицательные тенденции в драме, чем создавало почву для их развития.

«Русские люди» готовились с обычной для МХАТ тех лет, но непростительной в экстремальных условиях войны медлительностью, в результате чего увидели свет больше чем через год после того, как пьесу Симонова уже сыграли чуть ли не все театры страны. Чтобы как-то компенсировать утрату новизны, режиссеры пошли вглубь заложенного в пьесе содержания, стремясь выявить в ней то, что прямым образом не зависело от положения на фронтах, не обуславливалось сиюминут-

ностью ситуации. Сюжетная сторона их интересовала меньше, хотелось в соответствии с названием пьесы разобраться в тех свойствах нации, которые должны были обеспечить — и обеспечили — нашу победу, чего нельзя еще было с уверенностью предсказать в грозном 1943 году. Как бы перефразируя Станиславского, некогда посоветовавшего своим режиссерам рассматривать революцию «через душу человека», они проделали нечто подобное в «Русских людях», пытаясь тем же способом постичь, проанализировать войну Отечественную.

Была исследована природа русского героизма, непоказного, неброского, естественного как дыхание. В спектакле действовали мирные люди, вынужденно взявшиеся за оружие, на ходу постигающие азбуку военного дела и преодолевающие в себе штатское начало. Наделенные нерассуждающим чувством долга, лишённые оголтелого желания сохранить жизнь любой ценой и потому не способные к измене, за исключением тех выродков, моральных уродов, о которых презрительно говорится в пьесе, что они «неизвестно какой нации». Очень точно сказал обо всем этом годы спустя А. Грибов: «Я играл Глобу. Простого и честного человека. Оказывается, он был героем. Раскрыть это героическое в простом и была моя задача»¹. В этом «оказывается» — ключ к спектаклю, к воплощенному в нем пониманию русского национального характера. Точно так же в свое время «оказался героем» той, первой Отечественной войны капитан Тушин («Война и мир»), в котором еще за час до подвига ничто не предвещало поступков героических. Вот тут-то и проявилось толстовское начало, равно присущее как Художественному театру в целом, так и самой Марии Осиповне. Но толстовское, умноженное на опыт прожитых лет, на черты, воспитанные в людях самым ходом этой войны, на более остро, чем когда-либо, ощущаемую ими в тот момент неотделимость их личной судьбы от судьбы страны. В спектакле прослеживалось, как прощитались, перед какой твердыней оказались фашисты, вынужденные воевать не с армией, но со всем народом.

Нечего и говорить о том, как было близко Кнебель именно такое, недемонстративное, беспарфозное пони-

¹ Грибов А. Герои суровых дней.— «Лит. газ.», 1967, 18 окт.

мание героического: в ее собственном характере угадывались те же качества — нелюбовь к позе, умение «держаться», проявлять стойкость на крутых поворотах судьбы, не выплескивая наружу своих страданий и не обременяя ими окружающих. Преодоление чужеродного в пьесе шло в этом направлении: смягчалась лозунговость, получали психологическое наполнение фразы, которые могли подтолкнуть к риторике. Ну, например: «Ты слышал или нет, писатель? Ты слышал или нет, как русские люди на смерть уходят?» Или трибунное «Слава русскому оружию!», трижды возглашенное перед смертью полковником Васиным. Или слова Сафонова, обращенные к Вале: «Два раза ходила и в третий пойдешь, потому что Родина этого от тебя требует». Они не звучали декламационно в спектакле в силу подложенного под них живого чувства, в силу того, что не в зал, а партнеру или самому себе, персонажу, адресовались подобные реплики.

Теми же соображениями диктовался и выбор актеров на роли в пьесе. Трудно найти более подходящего исполнителя для капитана Сафонова, чем Б. Добронравов с его демократическим, мгновенно располагающим к себе, распахнутым навстречу всякому доброму побуждению талантом; в нем как бы всегда жил такой вот бесхитростный парень, бывший шофер, который, попав в тиски нашествия, на наших глазах овладевает обязанностями командира подразделения, прилежно «учится на героя», каким и становится в финале спектакля. Что касается Грибова — Глобы, то актером специально подчеркивалась кажущаяся заурядность фельдшера, его приземленная манера обращения, нехитрые шуточки, так раздражавшие Валу, чтобы потом, когда настанет его «крайний случай», в нем взметнулись незаметные ранее силы души, заговорила «скрытая теплота патриотизма».

Не будет ошибкой считать, что «Русские люди» были бытовым спектаклем. О верном быте проявлялась в нем неустанная забота: никогда не бывавшие на фронте режиссеры добивались от своего столь же «штатского» состава непререкаемой достоверности во всем — ни доли «липы» на сцену не просачивалось. Искалась правда физического самочувствия людей, вымотанных одиннадцатью бессонными ночами, такие понятия, как «холодно», «голодно», «больно», «страшно», отличались всей полнотой жизненности, жажда

выглядела там жадой, опасность — опасностью, тревога за близких, за товарищей снала тех, кто был отрезан от своих в этом городе. Война была войной без всяких «допусков», без упования на то, что хватит и примерного ее обозначения, но проработанность фона не только не подавляла, а, наоборот, усиливала интенсивность, с какой проживали ситуацию герои, не чураясь при этом ни юмора, ни блаженной расслабленности в редкие минуты передышки, ни любви, расцветающей и здесь, в окружении, и особенно трепетной в силу того, что в каждый следующий миг она может трагически оборваться.

Да, спектакль был бытовым, но и театральным он был тоже, и его театральность заявляла о себе весьма последовательно. Он имел сложную, подробно разработанную режиссерскую партитуру, она включала в себя и патетику пространственного образа спектакля (художник В. Дмитриев), и экспрессивно воздействующий свет, и резкие музыкально-шумовые вкрапления. Все это питало сценическую атмосферу — задача ее создания снова возникла перед Кнебель, как особенно необходимая в данном случае. Непосредственное действие дополнялось в спектакле как бы преддействием и последствием — понятиями, во МХАТ тех лет не ходовыми. Тогда впервые Кнебель нащупала возможность усилить звучание спектакля с помощью собственно режиссерских акцентов; даже если это не она придумала, навык, весьма полезный, был с той поры профессионально усвоен ею. В «Русских людях» были и режиссерский пролог, и того же характера эпилог; в современных спектаклю критических статьях это было отмечено.

Так, в одной статье читаем: «По небу шарят лучи прожекторов, освещая то колокольню церкви, то крышу небольших двух- и одноэтажных домов. На всем — следы разрушения. Шум летящего самолета, взрыв упавшей бомбы, звон разбитого стекла и потом — характерное немецкое «Хальт!». Проходит патруль, кого-то ищет, освещая себе дорогу карманным фонариком и заключая свой путь повелительно-испуганными выкриками и серией сухих пистолетных выстрелов. Беспokoйно здесь, тревожно и уныло: город под пятой немцев». Таков был пролог, а эпилог, описанный в статье другого критика, давал примерно такую же картину: «Кровавым пламенем вспыхивает небо, стелется дым пожара, тор-

чат обугленные стены домов, высится полуразрушенный, искалеченный собор с застывшей фигурой склоненного ангела — такова страшная картина разрушения освобожденного города. И на этом фоне вырастала грозная фигура Сафонова и звучал его страстный призыв, полный боли, гнева и ненависти».

Словом, и этот «жизнеподобный» спектакль к жизнеподобию отнюдь не сводился. Напротив, как в лучших созданиях МХАТ, в нем была и поэзия, и романтика, и говорило свое слово умение постановщиков пожертвовать преходящим ради вечного. То, что сделало пьесу классикой, было впервые обнаружено в ней Художественным театром в далеком 1943 году.

Значительно сложнее обстояло дело с «Хлебом нашим насущным» — не говоря об уровне самой пьесы, время ухудшилось: за пять лет, отделявших премьеру «Хлеба» от выпуска «Русских людей», положение в стране усложнилось, и это немедленно сказалось в искусстве. Тут уж перед постановщиками возникли преграды непреодолимые. Жаль художников, и в этом случае, и во многих других тративших силы, талант, энергию на то, чтобы сделать мертворожденное создание хоть чем-то, хоть отчасти похожим на жизнь. Спектакль был обречен на неудачу, особенно если учесть, что его ставили мхатовцы, режиссеры совсем другой, чем требовала эта пьеса, выучки, другого представления о правде, люди порядочные, неспособные лгать.

Но так не бывает, особенно если к этому причастны лица по-настоящему творческие, чтобы в самый незадавшийся спектакль не пробились нечто, о чем спустя годы вспоминаешь с некоторым изумлением: вот, оказывается, о чем шел разговор, не так уж мало важно это. Мечта секретаря райкома Рогова о том, «чтобы кусок хлеба насущного перестал быть проблемой, чтобы изобилие стало фактором постоянным, непреложным», остается и нашей далеко еще не воплотившейся мечтой. Так же, как призыв к честному труду без приписок и бодрых рапортов о несуществующих достижениях — тема, особенно близкая Кнебель, щепетильность которой была чуть ли не чрезвычайной.

Еще более значительным в исторической перспективе, угаданным «на корню», когда явление еще не стало типическим (оно разрослось и размножилось

позднее), оказался в спектакле образ Тихого, колхозного активиста и стяжателя по сути своей. Разгадать этот тип полностью удалось А. Грибову. Предвещающая тип лицемера, толкующего о преимуществах колхозного строя, Тихой прекрасно приспособился к нашему плановому хозяйству, оставаясь в нем хозяйчиком и успев обзавестись весьма крепким домком, чему прикрытием служит личина передовика, им на себя натянутая. Его стихия — базар, куда можно сплавить свое и колхозное, всевозможные комбинации, умножающие доход, он действует смело и до поры безнаказанно, поскольку сумел «заинтересовать» районное начальство, записав на всякий случай в книжечку, «чего, кому, в какое время дадено». Остался в памяти, хоть прошли годы, победительный, наглый «подтекст» Тихого, его насмешливо прищуренный глаз, издевка, сквозившая в самых «идейных» его высказываниях и как бы взрывавшая их изнутри. А когда его все-таки удастся разоблачить, из него лезет злобное, звериное; вместо наигранного добродушия предыдущих картин появляется волчья повадка. «Волк» называлась первая повесть Вирты, по которой некогда Художественный театр поставил спектакль «Земля»; да и действие «Хлеба» разворачивалось в тех же Двориках — известная преемственность здесь намечалась.

Этими прорывами в будущее, вероятно, интуитивными, ибо иначе мы тогда мыслили и многое понимали не так, как сейчас, исчерпывается значение спектакля «Хлеб наш насущный», темного пятна в биографии Кнебель-режиссера. И уж тут не скажешь, что бытовое начало в нем не главенствовало. Однако стоит напомнить, что всего четыремя годами позже, то есть в ту же историческую полосу, она выпустила своего «Конька-Горбунка», прямо-таки искрящегося сценической выдумкой, может быть, даже перенасыщенного ею. Стало быть, была в силах, но не реализовала своих возможностей в данном случае, подавленная неполноценностью пьесы и тем представлением о реализме, которое в сороковые годы приписывалось (а отчасти и предписывалось) Художественному театру.

Не представляла интереса со стороны формальных достижений и «Страница жизни» (постановка М. Кнебель, режиссер С. Соколов, ЦДТ, 1953), хотя в тот момент этим искусством она вполне владела, если

принять во внимание, что «Конек» возник непосредственно перед этим спектаклем. Но его «нерезкая форма» была необходима и достаточна, чтобы вместить в себя содержание розовской пьесы. А оно виделось Кнебель небезразличным для общества и было исполнено для нее притягательности личной — она получила трибуну, позволившую ей высказать некоторые мысли, ее волнующие.

Спектакль выходил далеко за рамки назидательного, в чем-то утилитарного разговора о том, следует ли рабочему парню, у которого ремесло в руках, кончать вечернюю школу, — пользу среднего образования тогда уже не приходилось доказывать, хотя сегодня кое-кто в этом вновь усомнился. Кнебель хотелось внушить подрастающему поколению, что юность — отнюдь не бездумная и ясная, но очень ответственная пора для формирующейся личности, пора решений, определяющих весь дальнейший опыт. Что таких периодов, когда они смогут почтить на лаврах, у тех, кто только делает первые шаги, вообще не будет, — у настоящего человека нет, не должно быть остановки в пути. Прожитый день никогда не вернется, и нужно сделать все от тебя зависящее, чтобы он не ушел в песок, не обернулся пустотой, растратой такого бесценного капитала, как время. Учиться всю жизнь. Трудиться всю жизнь. Брать сегодня более высокие барьеры, чем вчера. Что-то постоянно преодолевать в себе и в окружающем мире. Иначе — застой, деградация, зависть к тем, кто ушел вперед, сползание на обывательские позиции. А применительно к искусству — затухание «искры божией», смерть души художника. Так жила она сама, не разрешая себе компромисса ни в чем, стараясь наращивать свой творческий потенциал, что называется, сегодня и ежедневно. И о чем-то подобном же кроме «Страницы» (хотя с нюансами, поскольку речь там шла не о юности, а о предварительных итогах, подводимых сорокалетними героями) поставила «Традиционный сбор» того же Розова и на той же сцене (1967). Был соблазн рассматривать эти спектакли вкуче, но стилистически как страница жизни «Традиционный сбор» поставлен не был: он относился к другим театральным временам, да и тема взята там была режиссером во многом другая. С «Традиционным сбором» мы еще встретимся в этой книге.

Несомненная связь «Страницы жизни» с этим

более поздним спектаклем Кнебель вновь приводит нас к сознанию того, как шатко деление ее режиссерского наследия на циклы и рубрики: все соотносится со всем. Было очень непросто, в частности, решить вопрос, рассматривать ли в связи с бытовым началом в искусстве этого режиссера «Вишневый сад» (постановка М. Кнебель, режиссер — Ю. Сергеев, ЦАТСА, 1965), одну из вех ее творческой биографии, или обратиться к нему в другом контексте. Потому что он тем более не может быть расценен как бытовой, закованный «в формы самой жизни». Но при всех оговорках взяло верх отношение Кнебель к Чехову как писателю, чьи пьесы вобрали в себя, с ее точки зрения, всю многоцветность мира с его высоким и его обыденным, и жизненное в них превалирует над другими особенностями его поэтики; противоречия времени выступают там объективно, «без подсказываний со стороны автора», если опереться на выражение другого писателя, его современника¹.

Не исключено, что она вспомнила, готовясь к постановке «Сада», слова Немировича-Данченко, точно подметившего эту особенность чеховского письма: «...он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепиано, гармоники, табаку, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от *быта*, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой»². И потому ей показалось невозможным лишить героев хоть как-то обозначенной зоны обитания и переместить в среду, реалиями эпохи не помеченную. Тем более, пойти путем тенденциозной интерпретации текста, насилия над миром их чувств. Ей хотелось, чтобы они существовали в спектакле по законам прямой психологической драмы, чтобы подлинность их поведения отвечала предложенным автором обстоятельствам, которые были и историчны, и социальны. Вот почему правомерно появление «Вишневого сада» в том кругу, где располагаются «жизнеподобные» постановки Кнебель.

¹ См.: Горький М. О пьесах.— Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., 1953, с. 411.

² См.: Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 20.

Но, конечно, «Вишневый сад» — спектакль двойной ориентации, неоднородной основы. От него тянутся нити к тем режиссерским свершениям Кнебель, в которых быт сам по себе ничего не решает, хотя бытовое начало присутствует везде, без исключений из этого правила. И потому прежде чем обратиться к этой работе, хочется совершить небольшую инверсию и сказать несколько слов о «Влюбленном льве» (постановка — М. Кнебель, режиссер — А. Муат, ЦАТСА, 1968), который по времени выпуска следовал за «Вишневым садом», а в стилевом отношении как бы предшествовал ему, — вот его, «Влюбленного льва», можно без особых натяжек подверстать к кнебелевскому «бытовому циклу».

Ставя пьесу английской писательницы Шилы Дилейни, Кнебель, наверное, оглядывалась на опыт знаменитого мхатовского «На дне», в котором сама принимала участие, обитая на задних нарах в качестве нищенки из ночлежки и выходя монашкой в сцене убийства Костылева. Название пьесы ориентировало соотечественников автора на басню Эзопа о льве, влюбившемся в дочь лесника; уступая требованиям отца девушки, он согласился на то, чтобы ему отрезали когти и вырвали зубы, а когда экзекуция совершилась и лев стал беззащитен как ягненок, лесник прогнал его из дома дубинкой. Кнебель, однако, законно сочла, что мораль пьесы шире басенной: Фрэнк Фреско не стал в спектакле главным героем, он воспринимался как один из них, этих горемычных людей, вытесненных на задворки большого города где-то на севере Англии, день за днем отнимающего у них надежду на будущее. Обездолен Фрэнк, но в не меньшей степени обездолены и те, кто его окружает, — когти обломаны у всех.

Но в соответствии со своим мировосприятием Кнебель не столько констатировала в спектакле тяжесть положения героев, сколько призывала зрителей восхититься присущим им упрямым стремлением выбраться из ямы, куда их загнала жизнь. Несмотря на все предыдущие неудачи, рассчитывает на успех своего нового номера циркач Энди. Уезжает в поисках счастья за границу Бэннер, понимая, что если он сейчас не уедет, то больше уже никогда не вырвется. Ищет перемены жизни Фрэнк, лишь ради этого строя планы соединения с другой женщиной. Неотступно мечтает

о бакалейной лавке в Чeshire Нора. Хочет верить, что получит работу в Лондоне, кончающий колледж Лолл. В спектакле все это прописывалось курсивом, манящие героев перспективы как бы накладывались друг на друга, освещая хоть малой надеждой их нынешнее убогое существование.

Однако, как ни милы были Кнебель эти не склонившие головы изгои общества, она не скрывала от зрителей и того, что они живут иллюзиями, — выбраться из ямы, перескочить в другую социальную категорию им вряд ли удастся. Отдавая должное их усилиям, их нежеланию мириться с несправедливой судьбой, она еще больше, пожалуй, уважала позицию стареющей Кит, которая как раз рассталась с иллюзиями, поняла, что выхода нет и не может быть для них. И потому она существует по нехитрому правилу: день прошел — и слава богу, и потому бражничает и шляется по улицам, отказываясь делать что-либо путное: и не работать — труба, и работать — труба. Л. Добржанская играла свободную духом женщину, поднимающуюся над обманчивыми представлениями, которые и здесь, на самом дне, цепко держат человека за горло. Что-то сатинское проглядывало в образе; покоряла душевная раскрепощенность Кит, прозорливость, которую она обнаруживала.

Но и при таком — неоднородном — раскладе, столкновении доводов «за» и «против» у постановщиков «Влюбленного льва», во всяком случае, оставалась возможность уверить нас в том, что и здесь, в этом углу прибежище сырых и униженных, живет доброта, и чуткость к ближнему, и бескорыстие, и умение радоваться жизни, что обитатели здешних мест не утратили человека в себе. Естественно, что Кнебель сполна реализовала такую возможность в спектакле — все эти проявления неомертвевшей души говорили в нем свое слово.

И его пластический образ (художники Ю. Пименов и Г. Епишин) не сводился к одному только бытовому или поэтическому началу, хотя то и другое там легко обнаруживалось. Гроыхающая чугунная лестница, неряшливые, полные, с верхом, баки для мусора, клочки бумаги, разбросанные повсюду, пестрядь рваных прошлогодних афиш, как символ того, что давно ушло и чего не догнать героям... Но во всем этом была своя яркость и своя красота, ощущалось дыхание широко

понятой жизни, жизни, которая, несмотря ни на что, прекрасна. Словом, Кнебель была узнаваема в этом спектакле; в ее душе он оставил свой след.

Однако же хочешь не хочешь придется отметить, что его самостоятельность была относительной. Поставленный после «Вишневого сада», он как бы отыгрывал на другом материале некоторые из прозвучавших там мотивов, в частности, вот это признание правоты жизни, какой бы тяжелой она ни была, досказывал то (или нечто похожее на то), что было уже однажды сказано тем же режиссером и примерно тем же составом исполнителей. Словно расставшись с «Вишневым садом», Кнебель еще долго продолжала носить его в себе. «Вишневый сад» был в этом тандеме ведущим, «Влюбленный лев» — ведомым, что и определило его место и значение в ее биографии художника.

Уже было отмечено, что Кнебель не гналась за новизной и оригинальностью названий, брала поставленное, имевшее неоспоримую, как полагали перед тем, традицию истолкования и ставила по-своему, опираясь на совет Немировича-Данченко читать заигранную пьесу как новую и идти от жизни, а не от знакомой сцены, — совет, по знаменательному совпадению высказанный им в письме к ней¹. Одну из уникальных черт ее режиссерского дарования составляло умение отрешаться от укоренившегося в сознании, долгие годы всеми, и ею в том числе, ощущавшегося как единственно возможное видения материала. Из числа совершенных ею пересмотров классики «Вишневый сад» был едва ли не самым дерзновенным. Это сейчас, в свете уже узаконенных новаций в области чеховского театра, кажется, что спектакль ЦАТСА недостаточно радикален, тогда же критика отмечала, что в промежутке между мхатовским «Вишневым садом» и предложенной Кнебель сценической версией не было нового прочтения. А ведь она помнила тот старый спектакль даже не умом, но мышцами, «кожей», как она выражалась: Шарлотта была сыграна ею несчетное количество раз, а авторитет создателей спектакля 1904 года по-прежнему был неоспорим для нее. Легко ли в этих условиях опрокинуть канон, стать первой, кто осмелился посягнуть на устоявшееся мнение, проложив колею для идущих следом!

¹ Немирович-Данченко *Вл. И.* Театральное наследие. Т. 2, с. 441.

Но, сознавая, сколь трудна задача, Кнебель исходила из того, что пьесы Чехова нельзя понимать единственным образом, — ведь это целые миры, из которых каждое поколение черпает то, что ему особенно близко. Спектакль ЦАТСА обнаружил эту емкость в полной мере. Преодолев «прекрасные штампы» прежнего толкования, Кнебель осталась на территории автора, который как бы заранее предусмотрел среди прочих и выношенную ею концепцию. Да не концепцию, не то это слово в данном случае: живое и острое ощущение Чехова, его «голос» в ней, Кнебель, постоянно звучащий, подсказали, как ставить теперь, в шестидесятые годы двадцатого века, «Вишневый сад». Причем, как всякий подлинный новатор, она не отвергла и традицию, но постаралась опереться, работая над спектаклем, на все лучшее, нетленное в ней.

Еще раньше, чем ей предложили ставить «Сад», она задумывалась о том, что содержание пьесы не замыкается в рамки давно решенного жизнью вопроса об обреченности дворянской интеллигенции, чья роль казалась исторически исчерпанной к началу нынешнего столетия. В качестве социального понятия «вишневый сад» канул в Лету, но он остался прекрасным художественным обозначением чьих-то пошатнувшихся надежд и чаяний, того, что еще вчера выглядело прочным и незыблемым, а теперь уходит, и надо встретить неизбежное достойно. Как человек справляется с горем, как он изживает в душе своей то, что уже принадлежит прошлому, — вот что было прослежено в спектакле ЦАТСА. На его протяжении героям предстояло понять суетность своих прежних забот, расстаться с некоторыми из былых привязанностей и притом не согнуться под тяжестью обстоятельств, не дать им сломить себя. «Каждый из нас теряет и теряет свой «вишневый сад». Каждый из нас пытается удержать его. Потому что, теряя «вишневый сад», кажется, что теряешь все. Но впереди жизнь, она наполняет человека живительными силами, и он вновь находит в себе мужество, чтобы жить»¹. Уроком мужества, которого так явно порой не хватает тем, кому еще не приходилось ни с чем дорогим расставаться (преимущественно это молодые зрители), явился спектакль Кнебель. Да и нам, людям на воз-

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 451.

расте, не раз случалось что-то серьезно пересматривать, от чего-то, ранее казавшегося неколебимым, отказываться, и было это мучительным, трудным, но по сути своей благим делом, о чем и поведал в пору, когда время коренных пересмотров еще не пришло, кнебелевский спектакль.

Его идейным центром стала режиссерская новелла финала третьего акта, когда потрясенную только что совершившейся продажей имени Раневскую вовлекают в медленное кружение вальса Петя и Аня, словно стремясь внушить ей, что жизнь не кончилась с утратой сада, что будущее не захлопнуто перед ними. Поразительна, полна значения была эта полуулыбка Раневской, рождавшаяся из слез, эти ее робкие танцевальные па, убыстрявшиеся по мере того, как сцена погружалась во тьму. Кнебель хотелось, чтобы герои спектакля выходили из него не подавленными горем, но душевно окрепшими, чтобы в итоге всего их постигшего они как бы поднимались на порядок выше.

На обсуждении спектакля в ВТО она сказала, защищая свое толкование, казавшееся критикам слишком уж обнадеживающим, «идеалистическим», что Чехов писал свою последнюю пьесу, будучи смертельно больным, зная, что дни его сочтены, писал по две строчки в день, но продолжал верить в конечную правоту жизни и этой верой (так по крайней мере казалось Марии Осиповне) наградил своих героев. Над финалом «Вишневого сада» Кнебель как бы витали слова из другой чеховской пьесы: «Надо жить... Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный ряд дней...» При том, что (это само собой) примитивного, насильственно внесенного в спектакль оптимизма там не было, — он был выстрадан его героями как итог перенесенных страданий. Достаточно вспомнить, как замерли, притулившись где-то на сложенных вещах, прощающиеся с садом, с домом, со своей «детской» Раневская и Гаев, чтобы почувствовать, смотря спектакль, чего стоило чеховским людям их мужество.

Да, процессы, происходившие с героями «Вишневого сада», казались Кнебель плодотворными лишь в конечном счете — она по личному опыту знала, что значит пережить жизненное крушение. Просветленный финал уживался в спектакле с драматизмом развития. Может быть, даже с излишним драматизмом: блестящие юмора, элемент водевильности, на который

обдуманно опирался писатель, оттуда окончательно ушли. Это особенно досадно потому, что чувство комического у Кнебель было превосходно развито. Но и понятно в свете общего решения, весьма последовательного в спектакле: чеховское определение жанра не было игнорировано ею, но слову «комедия» она в этом случае придавала лишь тот смысл, что гибель вишневого сада «укладывается» в поступательное развитие общества и об обреченном не надо тужить.

А вот сочувствовать обитателям сада, их любить спектакль призывал, и еще поэтому в них несколько затушевывалось все то, что могло их принизить в глазах зрителя, даром что Чехов этого не боялся. Элемент героизации там присутствовал, присутствовала мысль, что люди Чехова, при всей их странности, при том, что они пребывают «в кругу» своих собственных, далеких от здравого смысла представлений, не только не заслуживают снисходительного к себе отношения, взгляда чуть свысока, как на неумех, недотеп, смешных чудаков, но нам есть чему поучиться у них,— поучиться деликатности, благородному строю души, обаятельной непрактичности. Тут-то как раз и пришла на помощь традиция, построенная на уважении к героям чеховских пьес. Мера их виновности перед обществом и перед самими собой была отчасти смягчена режиссурой, но и логика своя в том была: мы знаем, что лично от них не так уже много зависело.

Свежему звучанию спектакля способствовало и полемическое распределение ролей. Если назначение Л. Добржанской на роль Раневской можно было предугадать, исходя из прошлых работ актрисы, то увидеть Епиходова в Андрее Попове, испытанном социальном герое тех лет, или Шарлотту в В. Капустиной, знаменитой «чайке» театра «Красный факел», которая и в ЦАТСА поначалу использовалась в том же плане, было, право же, весьма мудрено. А там, где возможности исполнителей отвечали ролям напрямую, они были истолкованы по-новому, иначе, чем когда-либо, но их чеховская природа не вызывала сомнений.

К. Рудницкий в одной из своих книг отметил, что «Вишневый сад» в Театре Советской Армии — это в первую очередь «пьеса Раневской и драма Раневской»¹. Критик прав в том смысле, что идея, вол-

¹ Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 142.

новавшая Кнебель, в образе, созданном Добржанской, воплотилась последовательнее всего, но вряд ли верно другое его соображение, будто эта Раневская явилась зрителю «слишком уж сильной и чересчур волевой», его упрек актрисе, что она «тему женской слабости и мучительной, стыдной, неодолимой любви переводит в регистр высокого, горделиво исполняемого долга»¹. Нет, Раневская в спектакле Кнебель представляла моментами и непоследовательной, и грешной, и незащищенность женская в ней проглядывала, и внезапные смены настроения ей были свойственны, но за всем этим стояла большая, чем у всех, кто ее окружал, проницательность, почти что знание того, что беда неотвратима, неминуема.

Героиня Добржанской первой догадывалась об этом и оттого не вникала в проекты Лопухина, и не возлагала надежд на ярославскую тетушку, и сорила деньгами, которые, даже если их сберечь, все равно не спасут положения; она приехала сюда, чтобы, образно говоря, отсидеть свой срок у постели безнадежно больного, справить тризну по нему, то есть по погибшему саду, и притом постараться не потерять себя. Подтекст роли действительно был насыщенным, внятным, и его прежде всего расслышал критик, но был же еще и текст, позволивший исполнительнице придать характеру этой Раневской многомерность, пространство и предусмотренную Чеховым нестабильность проявлений (заметим в скобках, что благодаря Добржанской как раз в наибольшей степени и проявилась связь между этим и следующим спектаклем Кнебель: Кит Фреско представляла там как бы деклассированной Раневской, чьи предчувствия давно переросли в уверенность, что в обозримом будущем ей и ее близким ничего не светит).

Да, Раневская в интерпретации актрисы стала центром этого «Вишневого сада», что, между прочим, вытекает из пьесы. Но и другие актеры поведали нам о своих героях немало такого, чего мы о них до сих пор не знали, при том, что они оставались чеховскими людьми во всем.

Не знали о мучительной, доставляющей ему тяжкие нравственные муки «безъязыкости» Епиходова, который, если бы он мог выразить все, что чувствует,

¹ Рудницкий К. Спектакли разных лет, с. 142.

не показался бы нам столь уж несуразным. Недаром сквозь все его новые, для этого спектакля изобретенные А. Поповым «двадцать два несчастья», вроде стянутой за бахрому со стола огромной скатерти или «корабельных», по определению Кнебель, веревок, которыми непоправимо опутывался конторщик, помогая укладывать вещи к отъезду, глядела на мир детски незащищенная, непонятая душа.

Не знали, какая смута лежит на сердце у Лопухина — П. Вишнякова, единственного благополучного, казалось бы, персонажа пьесы. Как он стыдится своего богатства и, возвещая в знаменитой сцене третьего акта о явлении нового хозяина вишневого сада, куражится лишь затем, чтоб заглушить раскаяние, хотя никого не обманывает его пьяная бравада, поскольку он тоже чеховский человек. В истолковании этой роли Вишняков (не без помощи Кнебель, конечно) стал зачинателем традиции, которую потом подхватили другие, развив ее и дополнив,— и В. Высоцкий, и А. Миронов играли в том же ключе.

Не знали и того, что Петя Трофимов (А. Белоусов), этот «облезлый барин», недотепа из недотеп в глазах окружающих, при ближнем рассмотрении оказывается куда выше своей репутации; было учтено соображение Чехова, высказанное им в одном из писем к Книппер: «Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?»¹. Конечно, он не был революционером в спектакле, но впечатление, что у Трофимова есть свой законспирированный мир, что он не все может сказать, что думает, и его «недотепистость» проистекает от сосредоточенности на вещах куда более важных, чем происходят с ним и вокруг него, там возникало.

Мы уже упоминали о В. Капустиной — Шарлотте в связи с тем, что, работая над «своими» ролями с другими актрисами, Кнебель невольнo спрямляла линии, упускала двойственность этих характеров. Что касается Шарлотты, то это имеет и другое объяснение, лежит в замысле самого спектакля. Да, эксцентричности в этой Шарлотте поубавилось, зато стало явственнее, что она — из этого дома, что у нее одна группа крови с его обитателями. Стройная, в белом платье, с глазами,

¹ Чехов А. Собр. соч. в 20-ти т., т. 20. М., 1951, с. 158.

в которых живет печаль, она несет свой крест терпеливо, без жалоб, хотя ее участь несомненно будет еще более горькой, чем у остальных.

Наконец, Фирс — Н. Колофидин. Даже физически он выглядел колоссом, твердыней на сцене, в отличие от остальных «общая идея» у него была, но так как часы его безнадежно отстали, то это был колосс на глиняных ногах.

Вот и получается, что не они, эти люди, кто больше, кто меньше, чудаки, недотепы, а «недотеписта», выморочна вся жизнь, которая им досталась, жизнь презренная и обывательская, как говорится в другой пьесе Чехова. Чем защититься от нее в условиях переходного времени, как не интеллигентностью, порядочностью, долготерпением, готовностью поддержать в трудную минуту ближнего, сочувствием к страданиям других? То, что герои «Сада» сумели сохранить это в себе, есть некоторая гарантия будущего, того, что будущее от них воспримет, казалось «идеалистке» Кнебель.

Новое слово спектакля потребовало от режиссера и свежего пространственного решения, особых выразительных средств. Спектакль не порывал с житейской правдой, его герои от земли не отрывались, но, отказавшись от прикрепления действия к строго определенному моменту истории, переведя его в более широкий, общечеловеческий план, Кнебель почувствовала, должно быть, что возводить на сцене в подробностях дом и сад не только нет нужды, но это может войти в противоречие с идеей, которую она вынашивала. Требуется нечто хотя бы отчасти свободное от конкретики, вбирающее в себя тему спектакля в ее символическом преломлении. Такой образ был создан ею вместе с тем же Ю. Пименовым, чуткость которого к режиссерскому замыслу была, как она считала, непревзойденной.

«Когда Пименов показал мне только еще наметку решения, я подумала: «да, это мой сегодняшний «Вишневый сад». Мерцающая туманность тюлевых плоскостей и «суперобложка» спектакля — живописный занавес: натюрморт, горящая свеча, перчатки... Вещи, которые живут дольше людей»¹. Вещи из той эпохи, ровесники чеховского сада, можно добавить: они как бы

¹ Вся жизнь, с. 568.

вышли за такт спектакля и угнездились на переднем занавесе, чего хватило, чтобы датировать события; а за занавесом все было белым-бело, как то бесконечное белое марево, которое первым привиделось Кнебель, когда она после долгого перерыва вновь окунулась в пьесу.

Проникновенность, высокая одухотворенность оформления вызвала множественность его толкований, каждое из которых правомерно по-своему; из всех сценографических свершений «фирмы» Кнебель — Пименов это было, как представляется, наиболее крупным.

Простейшее, что приходит в голову (и об этом говорили): преобладание белизны в декорациях передает дыхание цветущего сада, позволяет «увидеть» метель осыпающихся лепестков. Но уже Б. Львов-Анохин, раньше других откликнувшийся на спектакль, подметил иное: «Это обиталище эфемерно, призрачно, всего лишь иллюзорный «воздушный замок», готовый вот-вот исчезнуть. Зыбкое облако последней надежды, которое развеется с первым порывом ветра»¹. Другим казалось, что белый туман, окутавший огромную сцену ЦАТСА, напоминал о необъятности жизни, о ее свободном дыхании, не скованном теми условностями и предрассудками, которым подвержены люди. Мне лично увиделось иное: на сцене царит атмосфера чего-то нежилого, подготовленного к капитуляции, к сдаче: на эти наглухо задрапированные белыми чехлами стулья почти никогда не садятся, эти затянутые марлей люстры давно не горят; в четвертом акте предметы обихода словно сбились в кучу, прижались друг к другу в ожидании конца. Все как бы тронута тленом, жилье уже не жилье. От этого невольно сжимается сердце, хотя сознаешь — и спектакль хочет внушить тебе это, — что всему приходит свой срок.

Нечего и говорить о том, что актеры играли в спектакле «по Станиславскому», что их перевоплощение было полным, безоговорочным. Но свои отличия в стилистике нового «Вишневого сада» были: в нем нашла себе применение небывалая прежде легкость, летучесть красок, сознательная неподробность, скупость внешних проявлений, дозволенных героям; целомуд-

¹ Львов-Анохин Б. Прощание с иллюзиями. — «Театр», 1965, № 7, с. 54.

ренная чеховская закрытость чувств там проглядывала. Торжествовала угаданная Кнебель в Чехове «сверхчуткость к колебаниям жизни», отчего в его пьесах все выглядит как бы неподготовленным. Это потребовало импровизационности, вариантности от исполнителей при строго соблюдаемом «рисунке духа», как выразился кто-то на лаборатории режиссеров тюзов. Разумеется, общий тон был чеховским, интеллигентность и культура постановщика проявлялись во всем.

Вот и получается, что «Вишневый сад» и имеет касательство к «жизнеподобным» постановкам Кнебель, и вырывается из этого круга на простор в меньшей степени прикрепленных к быту, сориентированных на иную поэтику художественных исканий. И если снова отвлечься от хронологии, появится хороший повод, оттолкнувшись от «Вишневого сада», перейти к иным материям в творчестве этого режиссера.

IV

Пришла пора объяснить, почему приходится то и дело оговаривать, что бытовое начало присутствовало во всех спектаклях Кнебель, а не в тех одних, которые могут быть с известной натяжкой обозначены как некая страница действительности, воспроизведенная в формах самой этой действительности. Стоит окинуть взором ее режиссерское наследие, как станет ясно, что собственно бытовые спектакли в нем вообще не преобладали. Но и без быта она не обходилась, в какую бы одежду ни был облачен поставленный ею спектакль. Быт, «как признак конкретной жизни»¹, виделся ей тем фундаментом, с которого только и можно подняться к высотам духа, нащупав поэзию в ткани произведения. Без загрузки бытом не удастся, считала она, верно решить ни сказку, ни притчу, ни иносказание, ни что-либо «фаустианское», то есть скрытое под покровом легенды философское размышление о сути вещей. Придется довольствоваться искусственным взбадриванием, романтикой отвлеченной, сконструированной, без корней. Чем-то холодным, деланным, не способным никого взволновать.

¹ Поэзия педагогики, с. 397 (подчеркнуто М. О. Кнебель.— З. В.).

«Недавно я прочитала замечательные строки Врубеля: «Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое — картину или портрет, ведь портрет тоже можно писать не в реальном, а в фантастическом плане, — всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окурок, пуговица, какая-нибудь мало заметная деталь, но она должна быть сделана во всех мелочах, строго с натуры. Это как камертон для хорового пения — без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь — совсем не фантастическая». Цитируя эти слова, Кнебель добавляет, уже обращаясь мыслями к театру: «Раскрыть в пьесе ее бытовой пласт — это значит найти камертон для актеров. Лишенный поэтических крыльев застрянет на быте. Подлинный художник оттолкнется от быта и проникнет в область поэзии»¹.

Рассуждая так, Кнебель опиралась не только на Врубеля. Она вывела эту связь, присматриваясь к опыту и внимая советам больших мастеров сцены (Ленского, Коклена, Михаила Чехова), считавших приподнятость над бытом при его, этого быта, наличии, парение на крыльях фантазии, подсказанной неким «земным» сюжетом, приметой всякого истинного искусства. В особенности же — советам Немировича-Данченко, с которым общалась теснее, чем со Станиславским, поскольку Константин Сергеевич в ту пору уже отошел от практической режиссуры, да он и покинул нас несколькими годами раньше, чем Владимир Иванович. Это Владимир Иванович сказал вещую фразу: «В том-то и заключается громадная сила русского искусства, что оно может охватывать поэтически самые будничные черты быта»². Это он за месяц до смерти мечтал поставить «Лес» бытописателя Островского как поэтическое произведение и поделился замыслом именно с Марией Осиповной, что позже обдумывалось ею не раз.

Взаимоотношения быта и поэзии были именно так организованы в ее спектаклях, в тех из них, в которых дала знать о себе склонность воспарять над обыденностью, а человеческий идеализм Кнебель обозначился наиболее резко (хотя, как мы видели, сказался он и в

¹ Вся жизнь, с. 348.

² Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1, с. 174.

ее работах другой стилистики, другой художественной манеры).

Конечно, ставя тот или иной спектакль, она больше думала о жизни, чем о том, какого стиля он требует; ее волновало содержание, притягивало к пьесе то, на что она человечески отзывалась, хотя и о взаимоотношениях поэзии и быта в искусстве размышляла немало. Но потому-то ей и понадобилось в этом разобраться, что она не упускала случая окунуть зрителя в область возвышенного, уверить в том, что оно и возобладает в мире, хотя и не так скоро, как ей бы того хотелось. Живая связь между «что сказать» и «как сказать», чтобы быть услышанной, не греша против собственных представлений о правде на сцене, против школы, к которой она относилась себя,— вот что здесь главенствовало.

Можно различить два ряда ее постановок этого плана, то есть таких, в которых поэзия и быт не существуют друг без друга: спектакли-сказки — законные дети фантазии — и произведения, которые поддавались и чисто реалистической интерпретации; ей они, однако, увиделись иными.

Но началом всех начал, отправным пунктом для ее постановок такого рода, несомненно, стал шекспировский спектакль у ермоловцев (1940), где нащупывались принципы, обретался необходимый навык, пожинались первые плоды разгаданной закономерности. Отсюда все пошло: и кнебелевские сказки, и ее лирические, отмеченные «полетностью» спектакли, апеллирующие к высочайшим чувствам зрителя.

«Как вам это понравится» — снова совместная постановка, и стоящее в афише первым имя Н. Хмелева, естественно, преуменьшило, затушевало роль Кнебель в ее создании, о чем она по своему обыкновению не слишком горевала. Между тем сам выбор вещи, как уже отмечалось, принадлежал ей: «заболев» этой редко ставящейся во всем мире (и никогда до того — в России) комедией Шекспира, она уговорила Хмелева включить ее в репертуар, хотя он сильно сомневался в том, что спектакль ждет успех. Она же (это мы тоже уже знаем) единолично прошла всю пьесу с актерами, «размыв» ее этюдно, что сделала впервые,— к предыдущим ее спектаклям метод действенного анализа привлекался спорадически, от случая к случаю,— и в таком виде показала Хмелеву, чего в дальнейшем не практиковала,

считая эту чисто внутренним, рабочим моментом, не предназначенным для демонстрации кому бы то ни было (это пришлось предпринять в данном случае, поскольку Хмелев сомневался, верно ли выбрана пьеса). Он пришел на выпускной период и многое внес в спектакль от себя, особенно в том, что касалось общих сцен и финала; по мысли Кнебель¹, вмешательство Хмелева придало спектаклю чеховскую тонкость красок, перевело его в несколько иную, чем требовала складывавшаяся шекспировская традиция, плоскость, сделало как бы более интеллигентным зрелищем, при том, что в нем вовсе не приглушалась столь характерная для эпохи Возрождения радость бытия.

Это был достаточно весомый вклад, и все же к моменту вмешательства в работу Хмелева основные вехи спектакля были уже определены, а его рисунок намечен (студенткой я присутствовала на репетициях и могу это засвидетельствовать). Надо также принять во внимание, что между Хмелевым — премьером МХАТ и Хмелевым — прибегающим к режиссуре «в свободное время», как ни тянуло его к себе это занятие, была весьма заметная дистанция: гением режиссуры он не был, хотя актером был без преувеличения гениальным. При всей щепетильности Кнебель в вопросах этики, она сочла нужным признать в своей книге, что к режиссерской работе Хмелев подходил как актер, невольно проигрывая роли за всех, да еще на уровне своего таланта, за которым было не угнаться начинающим и неопытным; что был он нетерпелив, заторапливал исполнителей, их тем самым нервируя и порой уводя от искомого результата. Проще сказать, у него было другое, не режиссерское мышление, хотя, как у всякого богато одаренного человека, у него случались яркие озарения и в этой области. Учитывая все эти обстоятельства, можно смело утверждать, что «Как вам это понравится» в Ермоловском театре было во многом ее, Кнебель, детищем и ее личностью, ее человеческие пристрастия проявились там полной мерой.

Первое, что бросилось в глаза по выходе спектакля, — его цельность, сплавленность всех «составляющих» пьесы, которую ранее, опираясь на отдельные ее элементы, рассматривали то как пастораль, то как притчу, то как буффонаду, то как дивертисмент с номе-

¹ См.: Вся жизнь, с. 352.

рами; это давало крены и в одну, и в другую сторону, не выявлялся замысел, единый в своей основе. Г. Бояджиев сказал в статье о спектакле, что он полностью выражает дух шекспиризма, и притом это Шекспир без архаической пыли, счастливо миновавший ученую скуку комментариев к его музе¹. Свежесть пришла от увлеченности материалом, от того, что спектакль, как отметила сама Мария Осиповна, «рождался в редкостной атмосфере свободного и всеобщего творчества»². Пронизывавшая его стихия импровизационности была, это можно сказать с уверенностью, обусловлена этюдами, позволившими Кнебель и составу участников на себе ощутить преимущества метода, оценить его раскрепощающее, развязывающее инициативу актера начало. Но главным открытием все же было вот это — только тут постигнутое ею сполна понимание того, как обогащает поэтический спектакль приданная ему бытовая основа, как важно не стесняться поведать зрителю, что и в таком спектакле герои «едят, пьют, умываются»³, как все люди.

Наше знакомство с героем комедии Орlando происходило на заднем дворе его брата Оливера, сделавшего Орlando своим прислужником,— он разгребал сено, усердно орудуя вилами. Изгнанные новым герцогом Фредериком Розалинда, ее двоюродная сестра Селия и шут Оселок добирались до Арденнского леса с разбитыми ногами, вконец измученные тяжелой дорогой; их душевное самочувствие в тот момент во многом определялось состоянием их тела. Шалаш, в котором они поселились, сразу же стал обжитым местом, и проказница Селия появлялась там, то с аппетитом грызя молодыми зубами морковку, то ошипывая утку к обеду, при этом перья осыпали ее с головы до ног. Простушка Одри повсюду таскала за собой плетеную корзинку с овощами и фруктами, куда в минуту огорчения и забиралась. У пастухов, как полагается, была свирель, и они на ней поочередно играли. Быт неподробный, стилизованный, в чем-то сказочный, но он был там, делая достоверным предположение-мечту Шекспира о том, что можно укрыться от житейских бурь в лесу надежды

¹ См.: Бояджиев Г. «Как вам это понравится». Новый спектакль в Театре имени М. Н. Ермоловой.— «Известия», 1940, 10 февр.

² Вся жизнь, с. 351.

³ Там же, с. 349.

нашей, обрести там землю обетованную. Арденнский лес представлял в спектакле как идеальный плацдарм для всеобщего братства, как остров справедливости, перед лицом которой все равны, от коронованного герцога до последней крестьянки.

Так на фундаменте быта выросло здание спектакля совсем не бытового, напротив, он весь был напоен поэзией, в нем прославлялось священное братство людей, отринувших законы мира-тюрьмы и присвоивших себе право свободного волеизъявления; ликующее, мажорное восприятие жизни справляло там свое торжество.

В спектакле был один чисто кнебелевский оттенок: его персонажи таили в себе добро изначально, оно было проявлением их естества, задавленного нечеловеческими условиями обитания. Не Арденнский лес привил им высокую мораль, а они внесли в него гуманные идеи, получившие здесь почву для дальнейшего развития. Не место красит человека, а человек красит место, как бы говорил спектакль, окончательно освобожденный тем самым от налета пасторальности. Вольнолюбивый, всесторонне развитый, отвергнувший законы так называемого общества человек Ренессанса. Хотя, конечно, и общение с природой, прямые с ней связи сыграли здесь свою роль — естественными становились побуждения, уходила извращенность чувств и понятий, характерная для неправого общества. Все это отвечало убеждению Кнебель, что люди сами по себе хороши, только обычно они об этом не знают; отрадно видеть, как спадает с них шелуха непринципиального, наносного и они становятся такими, какими и должны быть по заложенной в них «программе».

Конечно, в этой модели прекрасного мира было немало утопического, но идилличность умерялась сознанием того, что зло осталось злом, пусть существующим где-то там, за кромкой Арденнского леса. Спектакль весь вырос из сумрачной, исполненной горьких предзнаменований атмосферы первого акта: там творил свои беззакония, руководствуясь подозрительностью и нелюбовью к людям, новый герцог Фредерик — угрюмый тиран в интерпретации И. Соловьева, там брат ополчался на брата, а ни в чем не повинная девушка, дочь опального герцога, теряла все, что принадлежало ей по праву. Потом эта атмосфера растает под жаркими лучами арденнского солнца, развеется, как дурной сон;

к тому, что намечалось в первом акте, мы больше уже не вернемся. Но не забудем мы и того, что он, этот акт, был.

Разрушал идиллию и трезвый голос меланхолика Жака, хорошо понимавшего временность, случайность победы его собратьев над темными силами, блаженствующими на свете. Ведь пьеса написана всего за два года до «Гамлета», и как предшественник Гамлета, только в комедии, воспринимался ироничный, умный, скорбящий о несовершенстве мира Жак — В. Якут, даром что был он одним из них, людей, явившихся сюда, в Арденнский лес, за счастьем и гармонией. Был дан простор его законным опасениям, но последнее слово все-таки оставалось не за ним. Частная, конкретная правота Жака побивалась в спектакле высшей правдой арденнцев, убежденных в конечной неодолимости добра. Его (Жака) антиподом выступал шут Оселок — Д. Фивейский, устами которого говорил оптимизм исторического прогноза, пусть облеченного в форму скоморошьего поучения. Рассажженные режиссурой по обе стороны ramпы на симпатичных муляжных львах, доверчиво подставивших им свои спины, они смотрели прямо в глаза друг другу, отстаивая каждый свое, и от этого столкновения в спектакле как бы высекалась искра, проходил ток по зрительному залу, спор касался каждого находящегося в нем.

Здесь стоит остановиться и задуматься, в какую пору вышел спектакль и что это была за пора для страны и для самой Марии Осиповны: горе пришло во многие семьи, атмосфера подозрительности сковывала людей, не позволяла им быть откровенными друг с другом, многие нравственные понятия чудовищно искажались, «оптимизм», усердно насаждаемый сверху, не соответствовал действительному умунастроению в обществе. У Кнебель в том году был арестован брат, а что такое быть родственницей «врага народа», многие помнят, другие (те, кого не коснулось) знают из литературы, из публицистики — правда о событиях тех лет бурно выплеснулась ныне на страницы газет и журналов. И в этих условиях рождается спектакль, исполненный убежденности в том, что мир, несмотря ни на что, прекрасен, что есть высшая справедливость и в конце концов она восторжествует над силами зла. Это потребовало мужества от его создателей, и такое мужество нашлось: высшая правда спектакля как бы

повергала в прах дурные тенденции времени, которые — Кнебель верила в это — преходящи и одолимы.

Надбытовой характер спектакля, скрепленного бытом, повлек за собой и соответствующий выбор образных средств. В нем придиричиво соблюдалась эта двойственность, то и дело совершался скачок от равнинного рельефа к горным пикам поэзии. Оформившего спектакль Н. Шифрина упрекали в том, что он будто бы вырастил на сцене театра не Арденнский лес, а Булонский — излишне ухоженный, «правильный», лишенный дремучести. Но таким его и хотелось видеть, этот сказочный лес, лес легенды, чем-то напоминавший, как подметили писавшие о спектакле критики, Шервудский лес Робин Гуда. Одно гигантское разлапистое дерево без листвы в центре сценической площадки как бы олицетворяло собой гостеприимство природы, принявшей в свое лоно гонимых жизнью странников: на его могучих ветвях сидели, лежали, по ним небоязливо лазили, среди них укрывались друг от друга играючи расшалившиеся арденнцы, впервые вдохнувшие воздух свободы. А в первом акте перед ними предстал замок герцога как крепость деспотизма: полированная темная обивка стен, фактура дерева в качестве первоэлемента декорации, синий трон, затерянный в пустоте дворцового зала, небрежно брошенная на сиденье пурпурная мантия. Парадно, холодно, враждебно человеку.

Разумеется, занятые в спектакле актеры оставались верны школе, к которой принадлежали, а тот подъем духа, который испытывали героини-арденнцы, оплачивался интенсивностью переживания, чуть повышенной оценкой предлагаемых обстоятельств — необычность ситуации рождала отклик в актерских душах. По всей его ткани были рассыпаны розыгрыши, турниры остроумия, исполнители ловко жонглировали словами, озорство героев как бы развязывалось сознанием того, что им удалось-таки уйти от разъятого противоречиями мира. Но и чистой лирики там было предостаточно: «шесть пудов любви», вместились в эту пьесу, получили свое небанальное, полное целомудрия и молодой прелести выражение.

Принципиальным для спектакля было решение сцен, в которых Розалинда (Л. Орданская) морочит Орlando (Ф. Корчагин) под видом пастушка Ганимеда. Рассматривавший себя как отпочкование МХАТ, Ермоловский театр не мог принять некоторые, в историческом

свете понятные, условности шекспировской поэтики. На репетиции герои невольно (режиссура этого поначалу не предусматривала) «узнали» друг друга, догадались, кто из них кто на самом деле, что придало особую остроту и обаяние их общению, которое сразу же обрело характер любовной игры. Чистота спектакля, его прозрачность во многом шла от этого: воплотилось в сценическую реальность убеждение Кнебель, что «любовь, обжигающая сердца шекспировских героев,— это стихия, которая поднимает человека над обыденным»¹. Да и во всем спектакле так было: комедийность сохранялась, но грубого, буффонного комизма, посещавшего в ту пору подмостки некоторых других театров, когда они брались за Шекспира, нельзя было обнаружить в постановке ермоловцев. О ее чеховской тонкости уже говорилось.

Напоследок стоит отметить, что «Как вам это понравится» в сценическом переложении Хмелева и Кнебель может служить еще одним, косвенным свидетельством того, что метод МХАТ применим к Шекспиру, что редкость встреч с ним Художественного театра и их малая успешность есть скорее случайность, чем закономерность. Не получилось, а не лежало вне специфики.

От сказок Арденнского леса, запальчиво утверждавших, что и невероятное может сбыться, если этого очень хотеть, что чудеса такого рода, случись они в жизни, дали бы наибольший простор для творческого осуществления личности, тянутся нити к тем спектаклям Кнебель, где торжествует сказочность в непереносном смысле слова, где фантастика полновластно царит на сцене. Их было два таких, не считая учебных работ студентов ГИТИСа: «Конек-Горбунок» П. Маляревского по П. Ершову (1952) и «Волшебный цветок» Жэнь Дэ Яо (1958), оба — в Центральном детском театре. Они же, понятно, были спектаклями особым образом организованного быта, питающего волшебный мир сказки и позволяющего детям поверить в самую возможность чуда.

Работая над сказкой, Кнебель опиралась на целый ряд ориентиров, для нее непреложных. Например, на известное высказывание Станиславского, что сказка — это то, «чего никогда не бывает в жизни, но что тем не менее правда, что существует в нас, в народе —

¹ Вся жизнь, с. 343.

в его повериях и воображении»¹. На свои детские впечатления от «Синей птицы», ставшей с тех пор эталоном сказочного спектакля для нее («Никогда позже не видела я на сцене такой совершенной сказочности, не ощущала такой веры в поэзию чудесного, в его абсолютную реальность вопреки законам обычной логики...»²). На содержательную полиграфию отцовских изданий, оформленных лучшими художниками тех лет, что побудило впоследствии И. Грабаря заметить, имея в виду «Конька»: «Это новое кнебелевское издание мне очень по душе...»³. На выработанное ею самой убеждение, что «психологические пути, ведущие к созданию любого, самого фантастического образа из детской сказки — козла, петуха, Бабы Яги, Зайки-зазнайки, — те же самые, что и при работе над образом Чацкого, Ромео или Простаковой»⁴. Нетрудно заметить, что речь во всех случаях идет о взаимодействии, взаимопроникновении, прочном союзе правды и вымысла при обязательном присутствии того и другого.

Кроме всего прочего, Кнебель хорошо помнила об отношении и сказке Михаила Чехова как к жанру, таящему в себе огромные возможности прежде всего для молодых исполнителей. «Она (сказка. — З. В.) возбуждает творческую фантазию, она поднимает сознание художника над натурализмом, она чудесным образом сплетает трагизм и юмор, она воспитывает чувство художественного стиля, требует четкой и точной формы и не допускает внутренней художественной лжи, которая так легко проникает на сцену»⁵.

Знаменательна дата рождения «Конька» — в ретроспекции он предстает как предшественник той творческой раскрепощенности, к которой наш театр подошел к середине, точнее, к концу пятидесятых годов, а тогда, в их начале, о ней еще не помышляли. Свободный, не скованный никакими догмами подход к материалу, давший знать о себе и в замысле, и в способах его реализации, импульс игры, ухваченный за-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, 1954, с. 213.

² Рукопись «Моя работа над сказкой», 1958.— ЦГАЛИ, ф. 2977, оп. 1, ед. хр. 78, с. 59.

³ См.: Вся жизнь, с. 508.

⁴ Кнебель М. Создание сценического образа.— В кн.: Театр для детей. М., 1955, с. 121.

⁵ Чехов М. Литературное наследие. Т. 1, с. 105.

нятыми в спектакле актерами и породивший десятки озорных деталей, изобретательность и вольность сценического языка, жизнерадостный дух представления — все было новостью по тем временам; сама яркость красок, которыми блистал «Конек», рождала надежды на лучшие театральные времена. Получается, если все принять во внимание (скажу я, несколько опровергая себя), что не такая уж отрешенность от того, что грядет, от идущих в стране социальных и художественных процессов была типична для этого режиссера, — связи прослеживаются по многим линиям, о чем-то важном для общества и для искусства Кнебель порой догадывалась одной из первых. Хотя специально, наверное, об этом не думала — срабатывала интуиция, у нее весьма развитая.

Ключевой для спектакля (режиссеры — М. Кнебель и А. Некрасова, художники — Н. Шифрин и М. Генке, композитор — В. Оранский, балетмейстер — В. Бурмейстер — компания мощная, члены которой отлично «спелись» друг с другом) стала многократно описанная сцена царского сна на воздухе, обставленная со всем комическим церемониалом, — развернутая режиссерская новелла, чья длительность по тогдашним сценическим меркам была прямо-таки вызывающей. Звучали трубы, гурьбой высыпали из царских палат во двор рынды, стражники, служки, мамки, торжественно неся на вытянутых руках белоснежные постельные принадлежности, коими заботливо устилалось царское ложе; исполнив это, все застывали в ожидании высочайшего выхода — и являлся миру, почесываясь, плюгавенький старичонка в длинной, до пят домотканой рубахе, чье щуплое тельце терялось в необъятных пуховиках постели; потом он засыпал, прикорнув в уголочке, а сторожившая царский сон челядь бдительно следила, чтобы кто-нибудь этот сон не нарушил, и в какой-то момент от избытка усердия начинала оглушительную пальбу из пушек, то бишь ружей, по воробьям, посмевающим защебетать в листве.

Несомненна балаганная природа сцены, ее пародийный характер. Но то была сатира, не раздружившаяся с юмором, не отяжеленная назойливым разоблачительством, — веселый смех зрительного зала становился приговором отжившему порядку вещей. Здесь сохранялось необходимое равновесие — глупость, скардность, угодничество, самодурство, чванство обли-

чались хлестко, но без утраты непосредственности, наоборот, с присущими сказке наивностью и простодушием. В дальнейшем мы убедимся в том, как не просто складывались отношения Кнебель с искусством сатирическим в прямом смысле слова.

Использованные в спектакле бытовые детали отвечали природе народного мышления — ведь народ творит свои сказки по собственному образу и подобию. Хоромы царя напоминали богато убранную крестьянскую хату, в «горнице» целый угол занимала русская печь-лежанка, деревянные лавки, ведра, ухваты, бочки словно пришли туда из сельского обихода; двор был мужицким, и сам царь (А. Шукин) мало чем отличался от мужичка-простака, даром что был он «вредным», завистливым и недоброхотным. Все это нисколько не мешало, напротив, развязывало инициативу создателей спектакля в использовании фантастической образности. «Лирическая, былинная стихия русской сказки пронизывала все декоративное решение спектакля. И картины золотого пшеничного поля, на которое выбегали сказочные красавцы кони, и сцену «Окиян-моря» с ее по-северному чистым и суровым колоритом, и сцену «У Месяца Месяцовича». В картине «На дне морском», занимая почти всю сцену, лежал огромный, замшелый от долгого лежания Чудо-юдо рыба-Кит. Горестно вращая круглыми глазами, Кит допытывался у Ивана, почему на него наложена кара. А после прощения три десятка кораблей, проглоченных Китаом, действительно на глазах у зрителей выплывали из его необъятной пасти, и сам Кит всплывал на поверхность океана»¹. Во всем этом не было, однако, никакой красоты, а был элемент озорной, пронизанной юмором стилизации — оформление заставляло вспомнить живопись палешан, а в фигурках людей и зверей проглядывал контур русской народной игрушки.

Принципиальным было изменение в расстановке сил внутри сказки. Конек (Г. Иванова) перестал быть в спектакле главным героем и перешел на роль младшего партнера Ивана, в полном соответствии с «тезисом» Кобылицы-матери: «На земле и под землей он товарищ будет твой» (выделено мною. — З. В.). Тем самым утверждалось, что чудеса подвластны в первую очередь человеку.

¹ Вся жизнь, с. 502.

Конек был в спектакле маленьким фантастическим существом, полным очарования, несмотря на свой горбик. Кнебель пошла на то, чтобы скрыть под маской лицо актрисы: у Конька была «всамделишная» жеребья морда, благодаря чему в него верили зрители-дети. Но выяснилось, что это ничуть не мешает психологической правде поведения сказочного героя, напротив, от этого только усилилась трогательность его дружбы с Иваном. Было понятно, что по малолетству Конек еще не успел стать волшебником, он только «на волшебника» учился, приглядываясь к поступкам своего взрослого товарища, а впрочем, тут же отвлекаясь и заигрываясь как всякий ребенок. Благодаря такой операции хозяином положения в сказке окончательно стал Иван — Ефремов (тогда — молодой актер ЦДТ), к которому совсем уж нельзя было отнести нелестные прозвища «дурак», «простофиля».

Это был подлинный крестьянский сын, которого оторвали от его привычных дел — от пашни, от конюшни, от гумна, чтобы он «зашел» сюда, в сказку, и навел здесь необходимый порядок; что до него, то он, судя по всему, полагал, исполнив все это, немедля вернуться к своим прежним занятиям. В атмосфере чудес он чувствовал себя буквально как дома, то есть был таким же, как до начала событий, — смысленным, гораздым на всякую работу парнем. Было бы неверно сказать, что Ивану везет, что удача сама плывет к нему в руки, — побеждали находчивость и трудолюбие, ему свойственные, его готовность вступить за напрасно обиженных, разумное, ясное отношение к вещам. Он и стремился достучаться до разума любого человека, растолковать ему, в чем он не прав. Но рассудочным это Ивана не делало, разве что рассудительным, что грехом отнюдь не считается: он знал не все и до многого доходил не вдруг, напряженно ища ответа на всякий новый вопрос, который предстояло решить, примериваясь к испытанию, перед ним в тот момент возникшему. Взять эти барьеры, каждый следующий — выше предыдущего, было ему совсем не просто, зато и становился он человечески значительнее раз от разу, что делало совершенно оправданным (а не только сказочным хэппи эндом) предусмотренное сюжетом избрание Ивана царем. Рука Кнебель во всем этом живо чувствуется, да и Ефремову с его безэфектной манерой, с его логическим, трезвым подходом к герою

и героическому было близко подобное истолкование роли.

Мораль сказки, какой она предстала на сцене ЦДТ, была серьезной. В спектакле прославлялись добрые руки труженика, дети, смотревшие «Конька», учились отзывчивости на чужую беду, взаимопомощи и взаимной выручке, их призывали отдавать должное находчивости и смекалке человека из народа. Но утверждалось все это без ложного глубокомыслия — «озорная стихия скоморошества» (выражение В. Канцеля) пронизывала спектакль, делая его выводы ненавязчивыми. Те качества таланта Кнебель, которые некогда побудили Хмелева назвать ее комиком-буфф, в «Коньке» заявили о себе в полный голос, хотя такой лихости и такого размаха не приходилось ожидать и от нее, режиссера, интеллигентного по корням и знавшего интеллигентную среду значительно лучше, чем любую другую.

Иную тональность получил «Волшебный цветок», хотя те же принципы там были заложены. Сказка сказке рознь; эта тяготела к лирическому осмыслению сюжета, и от буффонады пришлось отказаться, что, впрочем, отнюдь не стало помехой для Кнебель: лирика тоже была в ее средствах, да и юмор имеет много оттенков кроме буффонного, и он нашел свое место в спектакле. Но все же фантастика в нем главенствовала. Реалистическая фантастика, если не убоиться рискованного словосочетания. Именно это и констатировал на обсуждении «Волшебного цветка» пристально следивший за восхождением Кнебель-режиссера П. Марков, сказав, что в спектакле ЦДТ «театральная условность становится сказочной реальностью»¹. А условность, причем самая резкая, тоже была здесь на месте: сам дух китайского фольклора, традиции искусства восточной страны, сориентированного на осведомленность зрителя о том, что посредством чего обозначается на сцене, нашли себе место в спектакле. Все элементы такой поэтики — «говорящая» пластика, пантомима, восполняющая недостающие звенья сюжета, красноречие танца, национальная по характеру музыка, рассыпавшаяся каскадом «арий», — были профессионально освоены исполнителями, что сделало без-

¹ Приведено у А. Гозенпуд в ее книге «Центральный детский театр» (М., 1967, с. 284).

отказным, хорошо отлаженным его, спектакля, механизм.

На фоне ажурных, выдержанных в нежной красочной гамме декораций В. Иванова (цветные аппликации на тюле) резвились, затевали веселую кутерьму, стремились утешить и поддержать бедняка-героя лесные зверушки, укрывал его своей тенью могучий дедушка Кедр, стлалась ему под ноги нехоженная тропа, которую он «проходил», кружась по сцене, что создавало иллюзию долгого пути. Леё был добрым, готовым принять в свое лоно всякого, кто нуждался в крове, в защите от гонений, и в этом смысле напоминал Арденнский.

Но в пьесе, написанной молодым китайским автором и «достроенной» этюдным способом уже на репетициях (текст вырабатывался в ходе этюдов на предложенные автором ситуации и потом фиксировался — своего рода парафраз известной мечты Станиславского и Горького о пьесе-импровизации, родившейся непосредственно в театре), Кнебель интересовалась не фантастика как таковая, а возможность с ее помощью заложить мораль в сознание ребенка. Цветок Ма Лань был в спектакле воплощением справедливости, он ополчался на всякое коварство и спешил на помощь полюбившим друг друга юным героям, потому что они были порядочны и не умели поступать нечестно. Больше того: не в цветке была главная сила — важно было, в чьих он оказался руках. Как и в шекспировском спектакле, сами люди, те, которые стоили нашего участия, несли в себе залог своей грядущей победы.

Все это были излюбленные кнебелевские мотивы, обнаруженные ею в скромной сказке Жэнь Дэ Яо. Спектакль, приуроченный к шестидесятилетию Кнебель (она ставила его одна), не оценивался ею впоследствии как нечто этапное — она не имела привычки выдавать рядовую работу за веху; в ее ощущении то было лишь продолжение чего-то уже нащупанного ранее, да и представление о том, что может, на что имеет право театр, к тому времени значительно расширилось. Но кое-что в ее облике спектакль проявлял и потому запомнился и ей, и тем, кому свершения этого режиссера были дороги.

От спектаклей-сказок только шаг до тех постановок Кнебель, где бытовое и поэтическое вступали во взаимодействие на почве «нормальной» пьесы, пьесы о

жизни, которой мы все живем. Тут уж она напрямую опиралась на идею Немировича о предпочтительности небытового охвата событий, кажущихся нам обыденными. Идея эта хорошо отвечала ее собственному мироощущению: под таким углом она сама воспринимала действительность, на такой вариант ее сценического претворения шла с особой охотой. Но и свои сложности здесь возникали; со сказками было проще, там не спутаешь, где быт, где фантастика и как они сопрягаются между собой, тогда как в реалистической пьесе бытовое и поэтическое синкретически смешаны, поглощены всеохватной жизненностью и как бы сливаются в единый поток. Тут важна точность соотношения, которой не так-то легко добиться,— бывает, что бытовое поглощает собой поэтическое, бывает, что последнее отрывается от корней, чем заметно ослабляются его позиции.

Что касается Марии Осиповны, то ей тоже не всегда удавалось справляться с этим; но если и намечался какой-то крен, так только в сторону некоторого нивелирования того, что может стать помехой для поэтического претворения темы,— она по преимуществу шла за тем, что способно, с ее точки зрения, возвысить взгляд человека на себя, укрепить его нравственные устои.

В наибольшей степени эта ее привлекательная «однородность» сказалась в спектакле «Мы втроем поехали на целину» (ЦДТ, 1955), поставленном ею совместно с А. Эфросом. Художник — все тот же Ю. Пименов.

Несчастливая судьба этой работы продолжала приводить в недоумение Кнебель и спустя много лет после премьеры — кажется, она так и не поняла, почему спектакль «посоветовали» не играть, что вменили в вину драматургу и постановщикам. Это было грубое административное вмешательство в суверенную сферу искусства, нередкое в те годы и нанесшее незаживающую рану ее душе, плохо защищенной от напора тех сил, тенденций и обстоятельств, которые сегодня мы дружно признаем негативными.

Понять, однако, чем обеспокоил спектакль ЦДТ излишне бдительных цензоров, можно. В погодинской пьесе действовали не образцово-показательные, «стерильные» герои, годные в качестве бесспорного положительного примера, но была представлена довольно

пестрая галерея лиц, выхваченных режиссурой прямо из жизни, из такой неуложившейся ее страницы, как целина.

Картина была увидена зорким глазом бывшего газетчика, предпочитавшего говорить правду, даже если она не во всем привлекательна. А правда заключалась в том, что там, в казахстанских степях, собрались люди разной степени нравственного совершенства, и разные привели их сюда побуждения, и по-разному проходили они «испытание целиной», достаточно трудное для тех, кого ни к чему подобному не готовили. Не так просто было всех их «построить в ряды», объединить в общем трудовом порыве. Факт, однако, остается фактом: как отметил Погодин в своем очерке «Кустанайские встречи»¹, предшествовавшем появлению пьесы о целине, «эти мальчики и девочки, черненькие и беленькие, дурные и хорошие, беззаветно и победоносно в сказочный срок сделали для Родины огромное дело». В этом в первую очередь и состояла «идеология» спектакля.

Понятно, что привлекло Кнебель к пьесе Погодина. Она увидела в ней возможность проследить, как переплавляются в горниле труда характеры (а что такое труд для Марии Осиповны, мы знаем), как под его воздействием слетает с людей все непринципиальное, грубое, мелкое, искажающее их естество. Возможность сказать лишний раз, что отпетых нет и сохранить для общества можно и нужно любого. Показать, как идет в тех отнюдь не щадящих условиях вспашка душ человеческих и отступает целина необразованности, бескультурья, моральной нетребовательности, с которыми прибыли сюда герои. Ей показалось, что воспитательные задачи в этом материале главенствуют, что это пьеса воспитания, как бывает роман воспитания — термин в литературоведении бытующий. Но она не учла, что покорение целины — не одно только распрямление целиной; конечно, воспитательные задачи решались и там, в казахстанских степях, но к воспитанию тех, кто их осваивал, задачи «почина» никак не сводились. Благодаря проявленному Кнебель в этом случае «материнскому» подходу к теме, погодинская жесткость красок, его язвительный юмор из спектакля во многом ушли, его очерковая манера сгладилась.

¹ «Знамя», 1955, № 11, с. 162.

Было в этом и хорошее, и плохое. Чуть сузилась панорама, более пестрая в жизни, — ведь там, на целине, как свидетельствует пьеса, собрались и подлинные энтузиасты нового дела, явившиеся сюда по зову сердца, и бичи, и бывшие заключенные, и всякий сброд, а не только те «беленькие» и «черненькие» девочки и мальчики, которые так восхитили автора «Кустанайских встреч». В спектакле действовали разные люди, но акцент делался именно на юности, грешной и созидающей, не избегнувшей срывов, но шаг за шагом выстраивавшей себя. И это освещало спектакль светом надежды, предчувствием перемен, которых тогда ожидали многие: ведь 1956 год — это год XX съезда партии. Парадокс: спектакль, показавшийся кому-то «очернительским», был на деле смягченным и даже идеализированным отражением тех процессов, которые отличали такое сложное явление, как целина.

Работая над пьесой, Кнебель, надо думать, оглядывалась на «Дальнюю дорогу» А. Арбузова, оказавшуюся ее первым самостоятельным режиссерским творением (Театр имени Ермоловой, 1936). Сходство — очевидное: ведь и в арбузовской пьесе — молодые герои, которые, переделывая жизнь, переделывают себя, и вклад «комсомольцев-добровольцев» в строительство Московского метро (так же как потом — «города на заре» и целины), и те же там трудности роста, и в конце концов исполнение желаний. Надо принять во внимание, что Арбузов — *ее* автор в большей степени, чем Погодин, хотя, кроме как в «Дальней дороге», встретиться им не привелось, о чем Мария Осиповна неоднократно жалела. Ее автор по умению слушать «сказки жизни», извлекать свою музыку из вроде бы заурядного течения событий, упрямо бежать прозаизации в творчестве, считая, что человек «создан для лучшего» (М. Горький) и именно это следует ему внушать.

В «Дальней дороге» Кнебель предстала неплохой мастерицей отгадывать авторский стиль, по крайней мере — стиль этой пьесы: спектакль ермоловцев был как бы окутан поэтической дымкой, каким-то рассветным, утренним колоритом, отмечен неупрошенностью чувств героев, которые словно бы на такую тонкость и не претендовали. Легко убедиться, что тот же почерк проступал во многих эпизодах «Целины».

Это может показаться странным, если принять во

внимание многолетнюю полемику Арбузова с Погодиным о путях развития драмы, о способах воплощения человека на сцене. Но время выявило не только их различия, оказалось, что и роднит этих художников многое; во всяком случае, Кнебель нашла этот контрапункт.

Но при этом она понимала, что путь к осуществлению идеала в соответствии с умонастроением тех лет выглядел в пьесе Арбузова куда более коротким, легко проходимым, чем оказалось в действительности, — тогда, в начале тридцатых, многие думали, что до социализма близко, прямо-таки рукой подать. Шутливый гороскоп, поочередно вручаемый Антоном своим товарищам по молодежному балу, предвещал всем дальнюю дорогу в жизни и заверял, что счастье в их руках. Тем самым он становился в пьесе и спектакле как бы гороскопом целого поколения: те, кто к нему принадлежал, не сомневались в том, что настало их время и они в нем хозяева. Однако тридцатые годы — не пятидесятые: к той поре уже многое виделось иначе, и это осложняло в сознании Кнебель взаимоотношения между тем, давним спектаклем и спектаклем «Мы втроем поехали на целину».

Центральным в нем стал образ неуложившейся жизни, впервые вторгшейся в эти, вчера еще дикие, не прирученные человеком края. Пейзаж спектакля, сотворенный режиссурой вместе с художником, рождал у зрителей острое ощущение первозданности: степная ширь, распахнутый настезь горизонт с двумя молодыми березками на дальнем плане, всюду разбросанный тес, неокрашенные стены построек, окна без переплетов, походный быт, которого не замечают, к которому по-спартански приладились, — все говорило о гигантском новоселье, каким стала для прибывших сюда, в особенности для тех, кто вырвался из «тесноты городов», необозримая в своих просторах целина. Спектакль словно продувало степными ветрами, от тесного общения с природой герои становились открытее и добрее, очищались от накипи их сердца. Давала знать о себе сознательная недосказанность, расчет на выразительность карандашного наброска, снимка с натуры, еще не отретушированного. Эскизность стала принципом постановки, чем достигалось соответствие с отразившимся в этой пьесе «пионерским» этапом наступления на целину.

Но, как всегда у Кнебель, поэтическое выросло на почве быта, неустроенного, походного, с палатками и кострами, на которых готовят пищу, с веселой кутерьмой вокруг только что отстроенной бани, где каждому хотелось помыться первым. Все это воспроизводилось доподлинно, погодинская наблюдательность помножалась на наблюдательность театра, актеров, сумевших во все это вникнуть, физически ощутить, что такое летний зной и осенняя стужа, как плохо греет целинников их случайная, не по сезону одежка, каково передвигаться на высоких каблуках по грязи и какая радость подставить натруженную спину ласковому предвечернему солнышку.

Не хочу сказать, что решение спектакля принадлежало одной только Кнебель, — оно было совместным, ее и Эфроса, как раз тогда набиравшего силу (ведь «Добрый час» — ровесник «Целины»), да и наблюдательность, умение уловить шероховатые и неотобранные приметы жизни, скорее, может быть, его свойство, но в дальнейшем их почерк утратил сходство, и комплекс черт, метивших «Мы втроем поехали на целину», правильнее было бы считать более типичным для Марии Осиповны.

Весьма на себя похожей предстала она и в «Безымянной звезде» румынского классика М. Себастьяна (МХАТ, 1957, режиссеры — М. Кнебель и В. Марков, художник — М. Курилко). Спектакль был досадно недооценен ею — вряд ли верно считать его проходным, как она считала, хотя бы применительно к ее собственной биографии; в его достоинствах и в недостатках, которых было меньше, чем достоинств, кнебелевское восприятие жизни отразилось сполна.

Размышляя о «Безымянной звезде» годы спустя, она признала, что «бытовой пласт пьесы не всюду удалось преобразовать в истинно поэтический, и это отомстило за себя»¹. Тут требуется уточнение. Поэтизировать осколочный быт маленького захолустного городка при станции, которую минуют, не останавливаясь, все дальние поезда, не было резона: ничего поэтического в нем не проглядывало. Но и оставлять быт бытом в данном случае вряд ли следовало: не преображенный никаким сценическим приемом, он не сомкнулся со всем тем, что ему противостояло в пьесе, и учителю Миройю

¹ Вся жизнь, с. 516.

не от чего было отталкиваться, прорываясь к иным мирам. Требовался, на мой взгляд, некий допинг в характере изображения быта, его трансформация в своего рода фантазмагорию подслушивания и подсматривания, когда кажется, как и предусмотрено пьесой, что целый город притаился за окнами. Этого не случилось, к сожалению: кошмар остановившейся, оцепенелой жизни, где ничего не происходит, где люди сатанеют от скуки и отсутствия впечатлений, не стал в спектакле образом, но рассыпался брызгами жанровых зарисовок, отмеченных лишь минимальной типичностью.

Интересно, что не получила там острого и вместе с тем сложного, отмеченного светотенью рисунка, хотя он и предусматривался автором, роль мадемуазель Куку, прямая роль самой Кнебель, продолжай она актерскую деятельность. Вероятно, случилось то же, что впоследствии с Шарлоттой и Карпухиной в чужом исполнении: Кнебель оказалась как бы лицом к лицу с собой, а в такой позиции лица не увидеть, как известно, и мадемуазель Куку предстала в спектакле фигурой довольно плоской — черты гротеска из образа ушли. Между тем, как было не нащупать в ее эскападах, в ее буйной «отрицательной» энергии чего-то несостоявшегося, проекции прошлого, когда она, быть может, и сама рвалась к звездам и теперь мстит за несбывшиеся мечты.

Это все досадно, но объяснимо: перед зрелищем пошлых страстей, перед необходимостью вскрывать уродства жизни Кнебель-режиссер робела часто, хотя не всегда, — были на этом пути и удачи; но что-то в ее организме препятствовало сценическому обличению зла, с которым она человечески отнюдь не мирилась. Ей ближе был мягкий укор, чем разящее слово, ювеналов бич она поднимала нехотя, и он предательски дрожал в ее руке, отчего удар становился неверным.

Но в остальном «Безымянная звезда» — будто специально для Кнебель написанная пьеса. Ей была до чрезвычайности дорога эта устремленность к звездам мечтателей-идеалистов, полагающих, что тот, кто ни разу не видел Большую Медведицу, вообще не живет, ему это только кажется. Она хорошо знала, как беспокоит обывателя всякое отступление от правил, измена общепринятому; здесь ей слышалось чеховское: тех, кто хоть в чем-нибудь выше среды, называют чудачками, своеобразие раздражает, вызывает желание под-

вести «зазнавшегося» под общий ранжир: а чеховское — значит, разделяемое ею. Сама деликатная сверх меры, она отстаивала в спектакле принцип невмешательства в частную жизнь людей. Книга за 22 тысячи лей, купленная бедняком-учителем, тоже вызвала согласный отзвук в Кнебель — ей было понятно такое «безрассудство». Когда Мона признавалась, что, сколько бы ни было у нее денег, платьев, драгоценностей, ей всегда чего-то не хватало, было легко представить себе, что Мария Осиповна согласно кивает головой: радости материальные и ей никогда не заменяли духовных. Все это требовало для своего выражения подъема лирического: без «неба в алмазах» при постановке «Безымянной звезды», пожалуй что, не обойдешься.

В спектакле и было воспроизведено это небо, воспроизведено буквально: оно открывалось восхищенному взору героев, когда из убогого жилища учителя они поднимались на его крышу, где Миройю устроил свою маленькую обсерваторию, и их со всех сторон охватывал темный купол, усеянный мириадами звезд. Обсерваторию придумала Кнебель вместе с художником, и этот рывок от земли в космос фокусировал в себе идею спектакля. Кажется мне, что она отличалась от той, что несла в себе пьеса румынского автора. Вопреки повторяющемуся в ней утверждению, что звезды никогда не отклоняются от своего пути, Кнебель как бы настаивала на том, что такое отклонение возможно, что им только и движется вперед человечество. И пусть временной была победа героев над собой и над жизнью, которую они вели, и все возвратилось на круги своя, сам факт, что они побывали там, в вышине, создавал прецедент для тех, кто последует за ними в надежде преодолеть разрыв между мечтой и действительностью, который всегда есть.

Ради торжества этой мысли в спектакле был как бы расширен круг тех, кто стремился воспарить над тусклостью бездуховного существования. Учитель Миройю не выглядел там совсем уж одиноким. Рядом с ним вставал его коллега Удря, тихий человек, чьи небеса были в музыке, в сочиняемой им симфонии («Аллегро. Анданте. Скерцо. И снова аллегро»). Да и в Моне — Р. Максимовой черты неудовлетворенности, мучительного томления, побуждавшие ее срывать с места и бежать куда-то, где ей мерещились иные берега, преобладали над психологией содержанки, превыше всего

ценящей комфорт и устроенность; ее капитуляция не читалась в спектакле как окончательная — верилось, что «сумасбродное» в Моне все же возобладает над практическим (между прочим, Мона — домашнее имя Марии Осиповны, что невольно усиливало ее симпатии к героине).

Но и еще один оттенок здесь угадывался, он был нужен Кнебель для подкрепления мысли, которую она отстаивала. Да, звезды в настоящем смысле не встретились, все ограничилось мимолетным касанием, но, быть может, герои сами повинны в этом? Может быть, кара постигла их за непоследовательность, за то, что, пережив волшебную ночь, утром оба свернули с поманившей их было дороги? С Моной все ясно, ее измена предусмотрена автором, но и Миройю — далеко не борец, он рабски подчиняется обычаям своего города, ему не все равно, что скажут люди, а люди эти — рожденные ползать ужи, судящие обо всем со своей обывательской точки зрения. И есть закономерность в том, что Мона его покидает. Да, он не расстанется с астрономией, которая только и дает ему возможность дышать, финал застанет его на той же точке, что и на старте событий («Со вчерашнего дня собираюсь прочесть эту книгу, но все не было времени»), но в поднебесье ему уже не подняться. Не потому, что это неосуществимо вообще, а потому что *он* не годится для этого.

Зато именно Миройю выглядел в спектакле тем человеком, чей мир проникнут поэтическим началом, что, однако, было заметно лишь тем, кто умеет видеть. Миройю играл Ю. Кольцов, замечательный актер, который по независящим от него причинам почти не реализовал себя (с 1937 года на протяжении полутора десятков лет он был репрессирован). Актер, решительно не способный на позу, на какую бы то ни было душевную фальшь. Чувств, испытываемых его героем, он не «подавал», хватало и того, что они были; минимум внешнего, максимум внутреннего, причем такого внутреннего, за которым стоит незаурядность, исходит свет благородной личности, — это трудно достижимое сочетание было его, Кольцова, органикой; в данном случае оно идеально ложилось на образ. Он и был таким, этот замордованный жизнью учитель из глухой провинции, с «никаким» лицом, в котором что-то останавливало прохожего. В спектакле были полностью оправданы слова

Моны, сказанные ею своему покровителю Григу: «Ты его не разглядел. Теперь день. Это не его время. Он неуклюж, плохо одет, робок. Но когда стемнеет... Когда стемнеет... Здесь, у этого окна, происходят необыкновенные вещи». «Дневной» и «ночной» Миройю попеременно возникали перед нами на сцене, вернее, «ночной» постоянно угадывался в «дневном». Кольцов не играл мечтателя и поэта, он играл скромного учителя из забытого богом местечка, но в этом учителе жил мечтатель и поэт.

Стало быть, не такой уж он был проходной, этот спектакль МХАТ: для изучения почерка Кнебель-режиссера «Безымянная звезда» дает немало, да и дух искусства над ним витал, чего порой не случается с постановками, стяжавшими при своем выходе куда более громкую славу.

Но если «Безымянная звезда» удалась лишь отчасти, то в «Талантах и поклонниках» Театра имени Маяковского (постановка — М. Кнебель, режиссер — Н. Зверева, 1969) царил вся полнота согласия между замыслом и воплощением. Вот спектакль, в котором каждое звено было кнебелевским; ее, по выражению Н. Крымовой, «душевная причастность» к миру этой пьесы была настолько всеобъемлющей, прямой и абсолютной, что, кажется, не состояться их встреча не могла. Человек искусства, только им, только в нем и живущий, она обрела здесь счастливую возможность прославить театр как один из совершеннейших инструментов для формирования душ человеческих, как эстетический феномен, чье воздействие неизъяснимо прекрасно.

При всей условности разграничения спектаклей Кнебель в этой книге по темам ли творчества, по характеру ли разрешения «Таланты» не рассмотришь ни в каком ином ряду: поэтическое начало всем в них правило, поэтизация стала принципом, душой постановки. Среди режиссерских творений Кнебель это — наиболее «идеально», и в идеализации ее упрекали, упрекали в том, что голос трезвого реалиста Островского, хорошо знавшего, какие препоны искусству ставил старый, кругом зависимый, социально никак не устроенный театр, оказался приглушенным в «Талантах»-1969. И действительно, было сделано все, чтобы взять под защиту его служителей, проявить к ним максимум чуткости, постараться понять их даже в отступничестве, — как будто сама

принадлежность к театру уже отчасти оправдывает человека.

Но и оскорбительного для человеческого достоинства в том театре было много, и Кнебель этого не скрывала: в спектакле как бы нащупывался паритет поэзии и быта, косного, замшелого, неодоухотворенного быта и преодолевающей его поэзии (черное и белое платья героини, попеременно сменяемые, тому соответствовали). Дурное оставалось дурным и никак иначе не оценивалось, просто всевластие сцены утверждалось в спектакле, несмотря на всю зависимость, в которую театр был поставлен, и тем больше такому всевластию было цены, чем сильнее давили эти условия на тех, кто вне театра не представлял себя. «Твой милый образ, незабвенный, он предо мной везде, всегда, недостижимый, неизменный, — как ночью на небе звезда...» — эти слова Тютчева, введенные в спектакль режиссурой, Нароков посылал, прощаясь, Негиной, но и театру как таковому; тень «Безымянной звезды» как бы пронеслась в этот момент над спектаклем.

При всей его самобытности, при том, что никогда прежде «Таланты и поклонники» в таком регистре не звучали, у этой концепции был свой источник. Можно смело утверждать, что, работая над ними, Кнебель оглядывалась на своего главного учителя в режиссуре Вл. И. Немировича-Данченко, который в конце жизни, напомним об этом, намеревался прочесть другую «актерскую» пьесу Островского под знаком такого же, во всяком случае близкого, истолкования. «Когда невежество освещено богемой — это одно, а когда оно будет освещено поэтом, актерским талантом, фантазией, совсем особыми нервами — другое. И тогда «Лес» освещен... Тогда быт поглощен идейностью»¹, — записала за ним Кнебель в их последнее свидание. И носителем такого начала виделся ему не только Несчастливцев с его неистребимой склонностью к шиллеризации, к тому, чтобы видеть мир сквозь призму возвышающего обмана, но и Счастливцев, человек, по его собственному признанию, «издержавшийся», жестоко обглоданный жизнью и потому отнюдь не хватающий высоко. «Комик. Пьянчужка, жулик. Но — актер»² — это слово Владимир Иванович в разговоре выделил так же, как слово

¹ См.: Вся жизнь, с. 413.

² Там же.

«поэт» в предыдущей фразе, явно ставя знак равенства между ними.

Да, Нароков, Негина, Громилов, Смельская, даже Мигаев, даже Домна Пантелевна, немало повинная в отчаянном решении дочери, все они, как показалось Кнебель, обязаны искусству лучшим, еще не погасшим в себе. В разной стадии находятся эти взаимоотношения, разная здесь мера верности и предательства, памяти и забвения, принципиальности и компромисса, но все же театр для них — святое место, прибежище от всех неприглядностей земных. Относительно первых двух нет сомнений, но и замороженность Громилова, этого рубахи-парня «из простых», каким он предстал в спектакле, шекспировскими образами, и искренность огорчения хозяина дела Мигаева при мысли, что с уходом Негиной пострадает не только дело, но и искусство, и жгучий стыд, испытываемый Домной Пантелевной на вокзале, отчего и рвется она скорее в вагон, подальше от посторонних глаз (впервые было обращено внимание на то, что Домна Пантелевна — вдова театрального флейтиста, она понимает, чего может лишиться ее Саша), наконец, финальный смех Смельской, похожий на рыдание, ибо в судьбе Саши она прозревает свою, уже свершившуюся судьбу, — все это важно было не само по себе, а как ответ огней Прекрасного театра; только их и славил спектакль.

Его замысел обозначался мгновенно, еще до текста, мощно звучал уже в прологе, созданном Кнебель в союзе с оформившими спектакль художниками (Ю. Пименов, О. Гроссе, Г. Епишин). Едва войдя в зал, мы видели повернутые к нам внутренней стороной кулисы, спущенные с колосников щиты декораций с грубо намаляванными на них надписями для рабочих: «Таланты и поклонники». Прав., развешанные тут и там афиши бряхимовской антрепризы, гримировальные столики, за которыми как бы готовились к выходу занятые в спектакле — то ли тамошнем, то ли сейчас идущем — актеры, но все это было пока что окутано полутьмой, не приведено в действие и не стало чудом. Чудо начнется, когда в самый центр, на дирижерское место, выйдет Нароков — М. Штраух, поэтический хозяин спектакля, по определению Кнебель, и, подчиняясь его немому приказу (простертые в величественном жесте руки), зажжется свет на сцене, пригла-

шая нас вступить в волшебный мир театра. Этот торжественный зачин, эта волнующая церемония сразу же настраивала зрителей на возвышенный лад, после чего спектакль уже не мог развиваться ни в каком ином ключе, кроме поэтического.

Но ведь раньше, чем вспыхнули огни рампы, перед нами предстала *изнанка* театра, причем далеко не прекрасная. Поэзия и проза совмещались в этом предваряющем события образе. И поэзия, и проза, вновь подчеркну я: приукрашивать действительность у Кнебель склонности не было, зато был свой взгляд на пьесу, отличный от традиционного.

Ту же двойственность несли в себе и другие стихи Тютчева, введенные в спектакль режиссурой. «И в нашей жизни повседневной бывают радужные сны» — разве здесь не сказано, что гармония несбыточна, что воспарить над обыденностью можно только во сне, в мечтах, хотя и то благо, что они есть и ими питается художник, отстраняясь от всего, что притягивает его к земле? Разве не так живет Негина, та Негина, которая увиделась Кнебель и которую она обрела в молодой актрисе М. Яблонской, на беду не понятой и не принятой тем коллективом, где она начинала тогда работать?

«Она должна быть рослой, красивой — это само собой разумеется... но не это самое важное. Существенно другое. Негина предана театру, она — драматическая актриса. Она испытала на себе чары театра. Ей ведомы потрясения. Глядя на нее, мы должны понимать, что зрители райка устраивали ей бурные овации... Она, наверное, еще не многое умеет, не многое знает, но ее воображение подвижно, она захвачена ситуацией «Уриэля Акосты» или «Орлеанской девы». Вне театра она не мыслит своего существования. Магия театра взяла ее в плен. На его алтарь она принесет все, вплоть до любви, вплоть до собственной чести.

Мне хотелось, чтобы у Негиной был низкий голос, она должна была быть трепетной, угловатой, резкой... Мне казалось, что идея ставить пьесу о нежной, незащищенной, трогательной девушке Негиной не может увлекать сегодня.

Гораздо интереснее, казалось мне, поставить пьесу о существе, способном на самосжигание, не только не умеющем, но и не желающем жить спокойной жизнью. Саша Негина никогда не будет счастлива, никогда не

обретет покоя. Она испытывает мгновения счастья только на сцене. Роль Негиной, с моей точки зрения, трагедийная. Она в самой себе несет отрицание какого бы то ни было благополучного конца»¹.

Иначе говоря, как заметила Кнебель в другом месте², на роль Негиной ей нужна была такая актриса, как Негина. Замкнутая, болезненно сторонящаяся липнущих к ней «почитателей», оберегающая свой мир от посторонних вторжений. Остро чувствующая свой разлад с жизнью. Демократичная по духу и по характеру творчества. Способная «поднять» ермоловский репертуар. Все это угадывалось в Яблонской, но не было свойственно сменившей ее в этой роли по решению худсовета Е. Градовой: та сыграла Негину из спектакля, которого Кнебель не ставила, напротив, отвергала подобное представление о героине. Естественно, что Мария Осиповна восстала против замены, охладела к собственному детищу и вернулась к спектаклю только тогда, когда появилась возможность ввести на роль Негиной Н. Вилькину, восстановившую душевное равновесие режиссера.

Кнебель и Звереву обвиняли в том, что «нравственная капитуляция молодой женщины» подавалась ими «как моральная победа актрисы, пожертвовавшей всем ради сцены, ради искусства»³. Нет, не как победа это подавалось, но как нечто исключительное — выбор — альтернативы для Негиной не было. Если нельзя иной ценой сохраниться в театре, придется пройти через унижения, через позор, через муку принадлежать нелюбимому человеку. Негина, какой она виделась Кнебель, не увлечена Великатовым — он для нее лишь средство выбора, как говорят врачи. Ненадежное, шаткое средство, однако. Сколько ни уговаривает себя Негина, что жертва окупится, ее преследует чувство, что все это тлен, самообман: ничего не будет — ни театра, ни жизни. На вокзале, прощаясь с Петей, она приводит в свое оправдание аргумент за аргументом, но убежденности нет в ее отчаянных всплесках, она лишь тщится заглушить голос совести, ее терзающий. Констатировалось неизбежное: грядущая гибель таланта. Но отдать должно героине за ее безоглядность во всем, что касается искусства, Кнебель сочла себя обязанной.

¹ Кнебель М. Юрий Пименов. — «Театр», 1979, № 2, с. 76.

² См.: Поэзия педагогики, с. 357.

³ Холодов Е. Бывают радужные сны. — «Театр», 1969, № 9, с. 11.

Стоит обратить внимание еще и на то, что субъективная правда Негиной отступала в спектакле перед непреклонным, отмечающим все доводы героини отношением Мелузова к ее поступку. Финального монолога Негиной не было в этих «Талантах», был диалог, лихорадочный, нервный, отмеченный резким несогласием сторон; побороть неприятие упрямо молчащего Мелузова Негиной было не под силу, и потому она вдруг сникала, сознавая всю неприглядность совершенной ею измены и всю шаткость своей позиции.

Эта сцена, одна из решающих в пьесе, целиком вытекала из того конфликта, который лежал в основе спектакля Кнебель и который далеко отстоял от какой бы то ни было идеализации.

Он развивался не между талантами и поклонниками, как обычно бывало (люди театра против презируемых Островским посетителей первых рядов партера), но между поклонниками — за талант. Шла борьба за искусство, за его характер и цели, за то, кому оно будет служить. Великотову (отличная работа В. Самойлова) не так нужна была Негина для себя, для своих утех в имении с лебедями, как ему важно было вывести ее из-под влияния Мелузова и тех убеждений, которые тот отстаивает. Великатов преуспевает в этом, но неверно было бы говорить о поражении Мелузова в спектакле. Да, борьбу за Негину он проиграл, но то была не его, а ее вина — театра как художественного института это не затрагивало. Работа там — не для слабых душ: их отлучает от себя искусство, служить которому можно лишь при условии нравственной безупречности (по крайней мере Кнебель так мыслила).

Очень крупно было взято это противостояние в спектакле: ретроградность Великатова, убежденного противника новых людей, и высокая принципиальность Мелузова — А. Лазарева, за немногословием которого стояло больше, чем был вправе сказать герой. Роль эту в театре часто принижают, рисуют Мелузова сторонником малых дел, человеком нечутким и не слишком далеким, прогрессивность которого относительна. В спектакле (если не убоиться инверсии хронологической) прослеживалась нить преемственности от Пети Трофимова к Пете Мелузову, как оба они были поняты Кнебель, — анализ с опорой на категории общественные, социальные возобладал в этих случаях над более свойственной ей тенденцией подходить к героям с этической стороны.

Уроки Горького здесь чувствовались. Это же побудило ее завершить спектакль на высокой победительной ноте: не свора поклонников, которым капитуляция Негиной пришлось словно маслом по сердцу, издевается над поверженным Мелузовым, но Мелузов в своей гневной обвинительной речи загоняет их в угол, заставляет почувствовать собственную ничтожность, так что им остается лишь делать хорошую мину при плохой игре. Идейный счет оказывался, таким образом, не в пользу тех, кто загубил актрису Негину, а в пользу совсем иных поклонников, таких, которые, подобно Мелузову, хотели уберечь искусство от профанации и пекутся о его чистоте.

Словом, концы отлично сходились в спектакле с концами, его абрис был четким, а возведенное режиссурой здание радовало глаз гармонией частей. Кто-то мог бы, наверное, предпочесть архитектуру другого стиля, но отказать в завершенности этой было бы несправедливо: никакой непоследовательности в «Талантах и поклонниках» Кнебель — Зверевой — Пименова обнаружить было нельзя.

Сходились концы с концами и в спектакле «Тот, кто получает пощечины» (постановка — М. Кнебель, режиссер — А. Бурдонский, ЦАТСА, 1972), что было труднее, учитывая противоречивость, разорванность музыки Л. Андреева, ее выходы и в реализм, и в мистику: нечто среднее между «Днями нашей жизни» и «Жизнью Человека», между наблюдательностью и абстрактным предположением, между сочувствием простым людям, изгоям общества и признанием их бессилия перед роком, перед неумолимой судьбой. Труднее, но и легче в чем-то, поскольку произведение Андреева не имело той власти над душой Кнебель, какую имели «Таланты и поклонники». Не скажешь, что «Тот» — не ее пьеса, но и зачарованности такой, как в предыдущем спектакле на близкую (но не ту же, однако) тему, она не испытывала.

Любя цирк, уважая искусство в нем, она трезвее смотрела на то, что составляло в те годы его будни, различала в блеске его огней не только взлеты вдохновения, но и некоторую эфемерность, призрачность, стремление приукрасить себя, прикрыть лохмотья декоративным убранством; неописуемо прекрасным этот род творчества ей не казался. «Идеализация» ушла, и возникла должная объективность суждения; не защитником и не

прокурором она выступала, ставя Андреева, а справедливым, учитывающим все «за» и «против» судьей. Сохранилась сложность авторской проблематики, но ариаднина нить была умело проложена режиссурой через этот лабиринт, благодаря чему ненацеленных блужданий удалось полностью избежать. Хотя само согласие в свои семьдесят четыре года на постановку, да еще на необъятной сцене ЦАТСА этой пьесы, не имеющей развернутой сценической истории, Мария Осиповна однажды назвала сумасшедшим.

Спектакль и интересен прежде всего решением, серьезного отклика он не получил, даром что — единственный из ею поставленных — шел вплоть до дня ее смерти и некоторое время после того. Неудача премьеры связан, по-моему, с тем, что заглавную роль в ней сыграл Андрей Попов, актер серьезный, мягкий, очень правдивый, но напрочь лишенный тех качеств, которые требует для своего воплощения андреевский Тот (ошибка в распределении, у Кнебель редчайшая). С введением на роль К. Захарова все встало на свои места — но критики не ходят на спектакли текущего репертуара.

В биографии Кнебель «Таланты и поклонники» и «Тот, кто получает пощечины» — снова тандем: словно, когда она принялась за «Тота», в ней все еще действовал некий мотор, запущенный от соприкосновения с пьесой Островского. Идеализации действительно не было, а поэтическое постижение пьесы, надбытовые вкрапления в быт питали стилистику и этого спектакля. Только в первом случае Кнебель в какой-то мере форсировала это начало у автора, во втором умеряла андреевские отвлеченности, заставляя нас, зрителей, хочешь не хочешь, опускаться на грешную землю.

Влияние «Талантов», как это водилось у Кнебель, сказалось уже в пространственном образе спектакля. Ю. Пименов (в привычной комбинации с Г. Епишиным) и на этот раз избрал в качестве первоэлемента оформления мотивы, связанные со средой обитания героев. Мир цирка властно царил на сцене: на переднем занавесе, замечательно расписанном Пименовым, угадывались темные силуэты, как видно, спешащих на представление людей, окутанных серебряной сеткой дождя; задник представлял собой переплетение цирковых афиш, растянутых в улыбке клоунских физиономий, взлетающих ввысь трапеций и так далее, а сценическая площадка от края до края была заставлена пестрыми фургонами,

в которых кочуют цирковые артисты. Здесь быт, хотя и чуть «курсивный», вступает в свои права: фургоны обжиты, к ним прислонены лестницы, на крышах отдыхают, обедают, на протянутых веревках сушится белье. Культ труда каждодневного, упорного пронизывает атмосферу действия: на всем его протяжении кто-то репетирует, крутит сальто, разминается перед вечерним выступлением; ничего исключительного для Кнебель в этом не было, она и сама, как мы знаем, точно так же строила свой день. И если во вступительной интермедии слышалось чье-то хрипкое дыхание, дьявольский смех и маски в черных плащах начинали бешено кружиться вокруг Тота, то только к Тоту это и относилось — сам спектакль никакой inferнальности в себе не нес.

Образ Тота оценивался в нем двояко: он для Кнебель — и палач, и жертва. Или, как это сформулировано в цитируемом им стихотворении Бодлера, «оплеуха и щека», что особенно метко характеризует амплуа «получающего пощечины»: в этих словах материализуется метафора его жизни. Уважая в Тоте его бунт против общества, театр отвергает присущее ему высокомерное избранничество, отвлеченность, вымученность идей, им владеющих, холодность души, неспособной зажечься ни от какого костра. Уйдя из мира, где все ему было враждебно, он сохранил этот мир в себе. В самом его превращении в циркового артиста Кнебель услышалась фальшивая нота. Есть некое кощунство для нее в том, что в цирке, который для остальных персонажей является делом жизни, угнездился посторонний, чужак. «Двух станов не боец, а только гость случайный», он устраняет себя правомерно, его смерть — признание ошибки, ложности предпринятого им «хождения в народ». Служить искусству можно, лишь безраздельно ему отдаваясь, в противном случае оно исторгает тебя из своих недр.

Но противопоставляя Тоту как негерою скромных тружеников арены, которые виделись ей и человеческими, и добрыми, и овечьими особым, только цирку присутствующим ароматом, Кнебель не склонна была на этот раз придавать исключительное значение самой профессии циркача, акробата, мима, считать, что она метит особой метой каждого, кто ее избирает. Персонажи цирка не были ограждены в спектакле от критики, людьми высшего порядка они режиссеру не представлялись. Непонятно, как достигалось это, но, пока мы за ними следим

ли, нам словно кто-то нашептывал в уши пушкинское: «Но счастья нет и между вами, природы бедные сыны! И под издранными шатрами живут мучительные сны...» Эта ассоциация как бы подводила итог спектаклю, придавая ему необходимую соразмерность.

На этом можно закончить разговор о том, как взаимодействовали между собой быт и поэзия в творчестве Кнебель-режиссера. Поэтическое начало различимо и в других ее спектаклях, но не оно является в них определяющим. Как ни верна себе Кнебель в своих режиссерских исканиях, она все же разная, и о разном говорят ее создания. Но бросается в глаза одно обстоятельство. Мы привыкли видеть в Кнебель режиссера психологического театра — она и сама на себя так смотрела. А между тем, сохраняя верность школе, ее взрастившей, в чем-то она выходила за мхатовские пределы, точнее — за то, что принято ими считать. Никаких погрешностей против психологической правды, — но более широкое понимание того, что ее обрамляет и ей сопутствует. Главное же — того, каким ключом (отнюдь не сводящимся к «формам самой жизни») она открывается. Стоит лишь сопоставить «повторные» (но ничего не повторяющие, однако) воплощения пьес мхатовского репертуара, предпринятые Кнебель-режиссером, как это выяснится со всей непреложностью. Но такой работы, кажется, никто до сих пор не проделал. Прошло незамеченным это свойство ее таланта, так же как дар пространственного видения, давший знать о себе, как мы могли убедиться, в большинстве поставленных ею спектаклей.

V

Уже было замечено, что взаимоотношения с драматургией выраженного критического толка (или струей такой в пьесе) у Кнебель были сложными. Должно быть, потому не столь уж много ставила она «чистых» комедий, в особенности комедий сатирических. Ее чувство юмора было безотказным, порой фонтанирующим, оно рождало целый каскад приспособлений, отмеченных дерзкой сценической остротой, и тут не только «Искусство интриги», «Как вам это понравится» и «Конек-Горбунок», но и «Двенадцатая ночь» вкупе с «Виндзорскими кумушками» в ГИТИСе, а вот прямо и резко высмеять нечисть, ею распознанную и отвергаемую, она

не могла, не в ее это было характере. Не умея в жизни бороться за себя, она и в искусстве предпочитала нерезкий, некатегоричный упрек, обращение к добрым чувствам любого, даже самого безнадежного человека. Хотя встречались явления, соприкасаясь с которыми она буквально взвивалась, их не прощала даже в тех случаях, когда люди менее щепетильные в подобных вопросах подыскивали для виновных смягчающие обстоятельства. А нетерпимость — плохой советчик. Что же касается произведений, которые ничего в ней не оскорбляли, напротив, привлекали возможностью высказать нечто ей дорогое, что, как известно, можно сделать и на материале негативном, то для того, чтобы творить свободно, не затрудняясь жесткой, скептической интонацией вещи, ей надо было переключить ее в некий иной регистр, каковую операцию она проделывала не однажды, прав автора не ущемляя и его намерениям соответствуя, пусть двигаться к их воплощению приходилось окольным путем.

Тут, собственно, нет расхождения с традицией. Русская комедия — комедия особого рода, в ней постоянно угадывается драматический подтекст, дает знать о себе боль писателя от сознания несовершенства общества, в котором он живет. Не случайно внимательный критик Вл. Одоевский, познакомившись с первой пьесой Островского, сказал вещую фразу: «Я считаю на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор»; на «Банкроте» я поставил номер четвертый»¹. Не случайно и Салтыков-Щедрин заметил как-то: «Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не веселонравия»². Можно было бы вспомнить и лермонтовскую «музу мести и печали», наконец, знаменитые гоголевские «невидимые миру слезы», проступающие сквозь смех. Вот и у Кнебель при соприкосновении с определенными ситуациями жизни они проступали, пусть происходило это более явно, ибо предусматривалось самым действием. Или (и в этом мы убедимся далее) ей нужно было особенно четко определить контрдействие, найти внутри произведения, а иногда и

¹ См.: Данилов С. Очерки по истории русского драматического театра. М., 1948, с. 317.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., т. 18, 1937, с. 235 (из письма к А. И. Пыпину от 2 апреля 1871 г.).

за его пределами то, что противостояло бы пошлой действительности (данному ее срезу), и, обретя таким образом союзника, вместе с ним ринуться на бастионы зла, уже не смущаясь более гиперболической вздыбленностью встающей из пьесы картины, ее гротескным преобразованием у автора.

Естественно, что наиболее радикальные кнебелевские «пересмотры» устоявшихся сценических концепций пришлось на произведения комедийного толка (исключение, может быть, «Вишневый сад», но и он комедия в представлении автора). А поскольку это была во всех случаях классика, она такую операцию допускала и даже в какой-то степени предусматривала.

Собственно, можно ограничиться тремя работами, где эти свойства Кнебель особенно ярко выразились (хотя таких работ было больше, учитывая студенческие выпускные спектакли): «Мещанином во дворянстве» в ЦДТ, «Дядюшкиным сном» в Театре имени Маяковского и «Тенями» в Театре имени Станиславского; все три давали простор для полемики, повод оспорить предыдущие истолкования.

Но сначала были спектакли по классике высшего ряда, с которых Кнебель начинала свою преобразующую деятельность в Центральном детском, — «Горе от ума» и «Мертвые души», произведения из школьной программы, хрестоматийно известные, прочно вошедшие в ее собственную биографию поры служения в Художественном театре, навеки связанные для нее с именами Станиславского, Качалова, Книппер, Леонидова, Тарханова, Москвина. И все-таки она решилась на эту акцию. Ее удерживали, предостерегали всячески, говорили, что то и другое дискредитировано далеко не всегда вдохновенной учительской подачей, что подростки не выдержат длинных монологов и четырехактного действия, уводящего их вглубь далеких, им неведомых лет, умершего быта, архаической речи — ведь ни на что подобное никакой детский театр до той поры не отваживался. Она упорствовала, настаивала на своем и в конце концов настояла, понимая, что менять политику лучше сразу и радикально, что труппу надо объединять на трудном¹. К тому же, едва ступив на порог репетиционной комнаты, она прибегла к помощи этюдов, о которых актеры этого театра и понятия не имели. Конечно, то

¹ См.: Вся жизнь, с. 487.

была очередная кнебелевская «авантюра», затеянная, однако, по весьма здравым соображениям.

А когда одна «безумная» затея увенчалась успехом и «Горе от ума» прочно внедрилось в репертуар ЦДТ, не посрамив создателей этого спектакля (постановка — М. Кнебель, режиссер — А. Некрасова, художник — М. Курилко, 1951), обращение непосредственно вслед за тем к «Мертвым душам» (постановка — М. Кнебель, художник — В. Иванов, 1952) было уже сравнительно легким делом.

Тем не менее ни тот, ни другой спектакль не стали открытием чего-то доселе неведомого, хотя своя мелодия в них звучала и некоторое нарушение привычного там все-таки произошло. Первопроходцы на юношеской сцене, они скорее размечали фарватер, были вызваны к жизни стремлением сломать стереотип мышления, тюзовскому движению присущий, чем претендовали на самостоятельное значение, на то, чтобы сказать в искусстве свое слово. Так скромно оценивала их роль и сама Мария Осиповна.

Чем была примечательна постановка грибоедовской комедии? На мой взгляд, переосмыслением роли Чацкого и омоложением состава участников по сравнению с многими предыдущими версиями, где в молодых ролях были заняты по преимуществу актеры средних лет. Такая коррекция позволила рассматривать все случившееся в доме Фамусова как драму совсем еще юных людей. Это внесло большую непосредственность в события, лишило их хрестоматийного глянца, когда сюжет как бы и не прослеживается, выносится за скобки в качестве известного, уступая место чистой публицистике, задаче разоблачения фамусовской Москвы. В спектакле Кнебель перед зрителем предстал Чацкий-юноша, без памяти влюбленный в Софью и преисполненный в миг своего появления ликующего предощущения счастья; тем тягостнее разочарование, тем труднее ему поверить, что он отвергнут, а предпочтен другой, внимания такой девушки не заслуживающий, тем пронзительнее боль, которую испытывает герой. И горе его — в точном соответствии с личностью постановщика — было не только от ума, но и от душевного благородства, честности, природной чувствительности к фальши, ко всякой несправедности, которой он становится свидетелем. Он тоже восставал против испошлившегося, развращенного общества, но горестных замет сердца в

этом было, пожалуй, больше, чем холодных наблюдений ума.

Тогда упрекали исполнителя роли А. Михайлова, что его Чацкий утратил качества трибуна, что несколько стусевалась, померкла его социальная функция. Вряд ли эти упреки справедливы. Просто Чацкий перестал быть безучастным комментатором действия, ушла риторика, наслоившаяся на образ за сто с лишним лет сценической жизни героя. Между его личной трагедией и присущим ему отвержением вывихнувшегося из колеи века (сравнение с Гамлетом тут уместно) установилось необходимое равновесие.

А вот что и вправду получилось хуже — это вся сатирическая линия комедии и, в частности, бал, где многочисленные «уроды с того света» обрели не столько реалистическое, сколько карикатурное изображение. В своих мемуарах Кнебель объясняет это тем, что перед балом она «спасовала», не решилась строить его этюдно, и потому стилистически он выбился из общего рисунка, но не только в стилистике тут было дело — сказались, а может быть, именно тогда выявились непростые отношения этого режиссера с сатирой, которая, если она никак не видоизменена, не переложена на другие ноты, оборачивалась в ее спектаклях тяжеловесным, раздружившимся с юмором обличением.

Что касается «Мертвых душ», то работа над ними театра — и к этому сводится вклад Кнебель в сценическую «гоголиану» — в некоторых отношениях предваряла последующие, уже нашего времени интерпретации. Взяв за основу булгаковскую инсценировку, ту самую, которая шла во МХАТ, Кнебель сочла необходимым ввести в спектакль Чтеца (Е. Перов), доносившего до зрителей знаменитые авторские отступления, без которых сама атмосфера этого шедевра существенно неполна.

Той же цели служил разработанный в спектакле мотив окон, откуда на монстров-помещиков и прохиндея Чичикова, как сказали бы мы сегодня, глядела другая Россия, вторгались на сцену «необозримые, озаренные мягким светом дали, врывались шум дождя и ветра, звон колокольчика — входила вся та лирическая стихия русской природы, которая составляла второй план спектакля»¹.

¹ Вся жизнь, с. 489.

Но ведь это в первом приближении то, чего хотел и не сумел в свое время по разным причинам осуществить, работая над инсценировкой, Булгаков, на чем во многом строил свой, на мой взгляд, не понятый критикой спектакль «Дорога» А. Эфрос, что попытался (несколько прямолинейно, впрочем) сделать М. Швейцер в своем телевизионном сериале: введение в спектакль автора, являющегося подлинным лирическим героем поэмы. В «Мертвых душах» Центрального детского театра уже был обозначен этот контрапункт — в какой-то степени они предвзяли последующие искания нашей режиссуры, что, как мы помним, Кнебель удавалось не всегда; тем важнее зафиксировать еще один факт такой ее чуткости к тому, что грядет. Однако нельзя не принять в соображение то, что для нее подобный подход только и был возможен. Бичевать отжившее ей удавалось, лишь опираясь на позитивные начала; одного только смеха, который Гоголь почитал единственным положительным лицом комедии, «Ревизора» в частности, ей было бы недостаточно для того, чтобы обрести вдохновение, почувствовать себя в своей тарелке. Должно быть, потому, решившись на «Мертвые души», с «Ревизором» она так и не встретилась за долгие годы в театре.

Наверное, нет случайности в том, что, перерыв с первой до последней страницы обширный фолиант мемуаров Кнебель, я не нашла там упоминания о «Мещанине во дворянстве», хотя других, менее значительных по репертуарному выбору своих постановок (вся жизнь как-никак) Мария Осиповна сочла необходимым коснуться. Похоже, что, предвидя успех «Мещанина», она была сильно уязвлена результатом, опрокинувшим предварительные прогнозы; спектакль разочаровал ее в чем-то, что лежало уже за пределами его самого, то есть в области общих законов сатирического творчества. Хотя элемент недооценки достигнутого, принципиальных находок внутри не задавшейся в целом работы (постановка — М. Кнебель, режиссер — С. Соколов, художник — М. Курилко, композитор — Л. Шварц, балетмейстер — В. Бурмейстер, ЦДТ, 1954) ею, и театральным общественным мнением тоже, был в этом случае проявлен.

В чем была уязвимость спектакля? Прежде всего — в звучании центрального образа. А поскольку комедия Мольера — о нем, о господине Журдене, мещанине во

дворянстве, этим все и решилось, спектакль не получил признания. Понятно, за что невзлюбила мольеровского Журдена Кнебель: ей, человеку во всем естественному, были остро неприятны люди пыжащиеся, претендующие на что-то не по чину, оголтело лезущие «не в свой ряд»; еще со времен Ратона Буркенстаффа сражалась Кнебель с такой тенденцией, призывая героя быть собой, не чураясь своего «неблагородного» происхождения. Но там, в «Искусстве интриги», она была не единственным создателем спектакля и делала лишь первые шаги в режиссуре; к тому же, вернемся к сказанному ранее, пьеса Скриба была отчасти уведена силой таланта Пименова с территории, ограниченной чисто обличительным заданием, на простор представления игрового и театрального.

Ее отношение к Журдену, признаем это, в конечном счете совпадало с мольеровским: первый комедиограф Франции сознательно выставил героя на посмешище. В своем видении образа Кнебель опиралась на слова Клеонта, в которых сконцентрирована и авторская точка зрения: «Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты есть на самом деле,— это, на мой взгляд, признак душевной низости». Отсюда — непримиримая позиция создателей спектакля по отношению к герою, которая, однако, неправомерно обернулась в игре И. Воронова сплошным назойливым разоблачительством. Его Журден буквально лопался от чванства, от сознания своей принадлежности к «высшему обществу», он даже физически был малоподвижен, тяжел, надут, все говорило о том, что он — тип отрицательный, отрицательный, отрицательный. И не было в нем одержимости мольеровского чудака, не умеющего вырваться из плена абсурдной мысли.

Между тем Журден отрицается в пьесе как бы самосильно, собственным неумным поведением. Нравственное превосходство автора над героем выражает себя в том, что тот скорее смешон, чем страшен: его наивность переходит все границы, и в самой ее непомерности есть обаяние. Неофит на избранной им стезе, он верит решительно всему — и тому, что без музыки и пения в обиходе дворянин не дворянин, и тому, что он, Журден, как ему объяснили, всю жизнь говорил

прозой, и своему посвящению в мамамуши с помощью «турецкой церемонии». По крайней мере именно так, и замечательно, играл Журдена Луи Сенье в спектакле, шедшем в доме Мольера — «Комеди Франсэз»; мы видели его во время первых гастролей этого театра в Советском Союзе, которые проходили как раз в тот год, когда был выпущен «Мещанин» в Центральном детском.

Но если Журден у Воронова сценически «не растопился», в чем, надо думать, и Кнебель была повинна, то общее решение спектакля было достаточно оригинальным: нам приоткрылось живое народное лицо комедии.

Принципиальным, а не только свидетельствующим о постановочном искусстве режиссера, был пространственный образ спектакля. Вместо предусмотренной классическим канонем единой декорации перед нами возник двухэтажный дом мануфактурщика Журдена, показанный не только со стороны фасада, но и со стороны двора, куда выходит ажурная галерейка и спускается сверху витая лестница. Верная своим представлениям о быте как о строительном материале любого жанра, Кнебель вместе с художником Курилко позаботилась о том, чтобы перед зрителями была не абстрактная «площадка для действия», но обжитое место, где, как было ею сказано по поводу комедии Шекспира, люди едят, пьют, умываются. Во дворе течет своя жизнь, в дом суконщика Журдена непрерывно проносят рулоны материи, вывешиваются камзолы для просушки, слуги чистят ковры и дорожки; на заднем плане кто-то все время мелькает, занятый привычными домашними делами, часто — с разной утварью в руках. Так умерялась в спектакле условность классицизма, облекались реалиями пресловутые три единства, составляющие зерно его поэтики. Но поскольку вся размещенная по кругу конструкция то и дело вращалась под задорную, насмешливую музыку, а почти танцевальные пробеги персонажей по переходам и лестницам, из двери в дверь, с одного конца сцены на другой отвечали жанру комедии-балета, то и быт в спектакле театрализован, присваивал себе веселое игровое начало.

Вот случай, когда взлелеянный Кнебель метод действенного анализа и обусловливаемая им раскованность актеров имели, кажется, не только вспомогательное значение, но как бы напрямую отвечали специфическим

требованиям, которые мольеровская комедия предъявляет тем, кто захочет ее верно сыграть. Спрессованные, наплывающие друг на друга перипетии «безумного дня» в доме Журдена, искрометность и блеск диалога, отмечающие парные сцены, квартеты и трио, лихие комические пикировки персонажей, тарабарщина Ковеля и Клеонта, азартно дурачащих Журдена, подробно разработанный автором сценарий «турецкой церемонии» — все это подсказывало стиль, диктовало партитуру ритмов, требовало «своего балета» (выражение Н. Хмелева) от каждого из исполнителей. В этюде нащупать все это было проще, чем в «нормальных» репетициях, — ведь вот в Шекспире нечто подобное произошло. Произошло и здесь, но не целиком, не полностью, не абсолютно. Пришлось (может быть, впервые) столкнуться с тем, что и метод — не панацея, и он порой не обеспечивает должного эффекта, даже если актеры хорошо понимают задачу: желанной легкости, органики в ее осуществлении на всем протяжении этого спектакля обрести не удалось, хотя моментами они возникали.

Ярким комическим воодушевлением, чисто мольеровской балаганной дерзостью были отмечены в спектакле такие моменты, как, например, молниеносное переодевание Журдена расторопными подмастерьями в шутовской аляповатый костюм, за секунду перед тем болтавшийся на манекене, — намек на сходство с ним героя, на камуфляж его превращения в «человека из общества»: не дворянин, а только ряжен в платье, кажущееся ему дворянским. Как драка перессорившихся между собой учителей, прибегнувших в качестве орудий защиты ко всему, что только под руку попало, — в ход пошли диванные подушки, скатерти, книги, шляпы, собственные парики. Как трепка, которую задают сумасброду Журдену его вышедшие из терпения домохадцы, вооружившись для этого палками, которыми выбивают ковры. Как, наконец, «турецкая церемония», огромная массовая сцена-розыгрыш, кипящая во всех углах журденовского дома и ни на миг не теряющая своей согласованности, стройности; она не поставлена была, а как бы выстроилась сама собой благодаря обретенному верному самочувствию тех, кто был в ней занят, и расшалившиеся актеры на каждом следующем представлении изобретали все новые и новые «номера», отвечающие предложенной автором ситуации. А когда

«церемония» оканчивалась, ее участники рывком сбрасывали с себя тюрбаны, шарфы, платки, все «турецкое», и зрителю открывались их полные задора и лукавства лица, что усиливало главный образ спектакля: народ, смеющийся над дураками.

Но сплошным, всеобщим, охватывающим спектакль сверху донизу этот образ все-таки не был — в «Мещанине во дворянстве» дала знать о себе чересполосица разгаданного и непостигнутого, пригодного для дела и скользящего мимо цели. В иных эпизодах первоначальная бытовая правда так и не была преодолена — они влачили, не возгораясь от костра вдохновения, только что ярко пылавшего в эпизоде-соседе. И гасла энергия, ослабляли свой натиск исполнители ролей, импульс игры, совсем особой, не вступающей в конфликт с переживанием, уходил со сцены Центрального детского театра. Будучи человеком умным и не склонным к самообольщению, Кнебель, надо думать, понимала, что эта полуудача бьет по методу, хотя она и не пошатнула ее веры в него. И потому, должно быть, она обошла «Мещанина» в своих мемуарах.

Мысль о постановке «Дядюшкиного сна» зародилась не у нее — М. Бабанова выносила мечту о роли Марьи Александровны и обратилась к Кнебель с просьбой помочь ей эту мечту реализовать. Но та откликнулась так же, как в некоторых других случаях: не раздумывая. Увлекла перспектива вновь окунуться в мир Достоевского, встретиться с психологией, нравами, сгустками искаженных страстей, насыщающих повесть, а заодно и проверить себя прежнюю, внести коррективы в то представление о «Сне», которое некогда сложилось у нее, молодой актрисы Художественного театра, так остро заболевшей ролью Карпухиной (сразу выиграла склонность к полемике, к самоопровержению, в ней жившая). Но еще больше увлекла мысль о творческой реабилитации Бабановой, фатально выпавшей на годы из театрального процесса; вернуть утраченную форму замечательной актрисе, поборов сопровождавшую ее репутацию «трудной», Мария Осиповна почувствовала себя в силах.

В то же время ей было не просто взяться за «Дядюшкин сон», самую «щедринскую» вещь Достоевского: саркастическая оркестровка повести, неумолимо насмешливое отношение автора к своим замшелым, сверхпровинциальным героям, мордасовщина как нарицатель-

ное понятие, как квинтэссенция пошлости, зависти, недоброхотства, циничных расчетов, убогости чувств — все это требовало для своего изображения не той палитры, которой обычно пользовалась Кнебель; ей не к чему, не к кому было прикипеть в этой работе сердцем, найти нравственную опору внутри произведения. Ибо даже Зинаида виделась ей не просто обреченной на заклятие жертвой — к молодой героине повести у нее были свои претензии.

И тогда она поняла, что нужна иная инсценировка, не та, которая шла в Художественном театре и в которой она играла сама. Вместе с П. Марковым, обладавшим незаурядным литературным дарованием, она переложила повесть для сцены по своему разумению, сделал внесценическим героем инсценировки возлюбленного Зинаиды Васю. А Вася, этот бедняк учитель, начинающий поэт, духовно возросший на Шекспире и на демократических веяниях времени, близко соприкасался в сознании Кнебель с такими фигурами (в ее «изложении»), как Петя Трофимов и Мелузов.

Исходным событием спектакля (постановка — М. Кнебель, режиссер — Н. Зверева, художники — Ю. Пименов и Г. Епишин, композитор — Г. Фрид, Театр имени Маяковского, 1972) стал при такой аранжировке повести не приезд в Мордасов князя К., при всей важности этого факта для сюжета, но разрыв Зины с Васей, его неизлечимая болезнь и ее терзания, с этим связанные. Ее презрение к себе, павшей так низко, что без дрожи выслушивает гнусные предложения маменьки, но и попытка заглушить голос совести с помощью лукавого соображения, будто именно Вася виноват в случившемся, а раз так, у нее развязаны руки и она может позволить себе все, что заблагорассудится, вплоть до брака с развалиной-князем. Прямых указаний на такой комплекс чувств в инсценировке не было, но в повести об этом говорится, что отразилось на душевном состоянии Зины — Н. Вилькиной, находившейся на протяжении спектакля в постоянном внутреннем борении с собой.

Чтобы сделать особенно внятным этот конфликт: герой-демократ против мордасовщины как социального явления, — Кнебель воспользовалась чисто режиссерскими средствами. Спектаклю были приданы пролог и эпилог (к чему она прибегала не однажды), да и в середине действия она нашла способ напомнить о том,

что за пределами москалевской гостиной обитают другие люди и существует другая жизнь.

Еще до первого слова текста под стонущую, вздымающую, жалующуюся музыку одиноко бродит в еще не рассеявшихся предутренних сумерках по своему думтюрьме полная печали и дум Зинаида, а в ушах ее звучит слышимый и нами, зрителями, голос Васи, проникновенным шепотом произносящего слова знаменитого 97-го шекспировского сонета: «Мне показалось, что была зима, когда тебя не видел я, мой друг. Какой мороз стоял! Какая тьма! Какой пустой декабрь царил вокруг!» Тот же сонет — другая его строфа — в качестве своего рода средостения вторгается в спектакль, когда Зина, уступая просьбе матери, поет романс для князя К., а слышит — Васю, его прерывистое дыхание чахоточного, его мольбу, стоящую за словами. И вот эпилог: в панике бежал из гостиной затравленный мордасовскими дамами князь, отшумели последние вспышки скандала, утих сатанинский хохот, еще долго таившийся где-то в пыльных углах москалевского дома, но спектакль не кончен, конец наступит тогда, когда в прихожей появится скорбная женщина в темной шали, мать Васи, и под тревожную музыку выбежит к ней потрясенная Зина, и та шепнет ей на ухо роковые слова, после чего последует введенная в инсценировку ее авторами реплика героини: «Умер Вася. Сейчас умер. Это я виновата. Я его погубила». Так досказывалась судьба внесценического героя в спектакле.

Но легко предположить, да простится мне этот домысел, что подспудно, как говорил Немирович-Данченко, «в мозжечке», Кнебель имела в виду еще и третий финал, данный Достоевским в послесловии к повести. Где-то в Сибири, спустя три года, Мозгляков, незадачливый претендент на руку Зины, встречает ее замужней женщиной — вот уже две зимы, как она стала женой здешнего генерал-губернатора, глубокого старика. Значит, на сей раз предприятие маменьки увенчалось успехом, а Вася был безвременно забыт. Это еще больше усложняет образ Зины, которую Мария Осиповна намеревалась — и не смогла из-за опрокинувшей ее планы Бабановой, круто взявшей спектакль «на себя», от чего, собственно, урона не последовало, — поставить в центре своего «Дядюшкиного сна». Но в мертвенном молчании Зины — Вилькиной возможность такого исхода угадывалась. Приходило в голову, что и она — из

Мордасова. Что бредовые затеи маменьки падают на благодатную почву. И чем запальчивее они отвергаются, тем больше оснований предположить, что Зина, в точном соответствии с природой чувствования, свойственной героям Достоевского, просто-напросто гонит от себя соблазн. Так находила свой отзвук в спектакле мысль писателя о том, что в жизни, которую он знал и к которой был причастен, дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей.

Но ведь если вдуматься, перечисленные здесь режиссерские новации уже уводили спектакль от щедринской беспощадной трезвости, красок «скверного анекдота» в сторону повествования более многомотивного, поведения героев более непредсказуемого, в сторону противоречивости как обычного состояния души у персонажей этого автора. В сторону Достоевского — автора знаменитых романов, сказала бы я, если бы не боялась некоторого преувеличения: в меру сил и возможностей постановочной группы особняком стоящая в творчестве писателя ранняя вещь подверстывалась к проблематике и атмосфере его зрелых вещей. И это касалось не только характера Зинаиды и организации контрдействия спектакля — все прочие усилия режиссуры шли в том же направлении.

Уже в декорациях Пименова и Епишина ничто не предвещало «звучной» мхатовской сатиры, как выразилась М. Туровская, сопоставляя спектакль Кнебель со старой, классической постановкой «Дядюшкиного сна». Другое красноречие питало собой его пространственный образ, на более сложное, в чем-то двоящееся впечатление он был рассчитан. Многократно описан в рецензиях этот тесный, сплошь заставленный мебелью барский дом, где наглухо затянуты штофом стены и на дверях висят тяжелые бархатные портьеры, из-за которых так удобно подслушивать и подсматривать, что и делается почти непрерывно: время от времени главные персонажи спектакля вытаскивают из их укрытий различных приживалок, прислужниц, домашних соглядатаев, источник информации для Мордасова, и, не прерывая разговора, вышвыривают вон. Что-то бонбоньерочное, замкнутое, затхлое чудится в этом образе: дом отвечает вкусу хозяйки, обставившей его в «будуарном» стиле, но есть в нем и некая ирреальность, призрачность: мирок, где вызревают фантастические планы, рождаются и обретают плоть горячечные идеи, где по-

лучает пищу тяготение героев к самообману, к привычке тешить себя несбыточными надеждами. Когда все это сооружение начинает вращаться, происходящее там делается весьма похожим на кружение белки в колесе. Чем и является в сущности своей разыгравшаяся за одни сутки «полная и замечательная история возвышения, славы и торжественного падения Марьи Александровны и всего ее дома в Мордасове». Мыльный пузырь, только что сверкавший всеми цветами радуги, испускает дух на наших глазах.

И как же хорошо сопрягается это стеганое гнездышко, такое обжитое, уютное и такое в то же время ненадежное, хрупкое, с характером Москалевой, какой она увиделась Бабановой, легла на индивидуальность актрисы, к чему чутко «подстроилась» Кнебель, принедя роль (без ущерба для авторского о ней представления) в соответствие с тем, что свойственно было этому таланту.

Кстати, определение «чутко подстроилась» можно отнести не только к истолкованию роли, но и к самому способу работы режиссера с актрисой, поскольку Бабанова отвергла этюдный разбор и репетиции были подчинены прежнему, привычному ей порядку: на площадку она вышла, когда уже твердо знала текст. Что лишний раз говорит о непредвзятости Кнебель-художника, о высоком ее профессионализме, не замыкавшемся рамками однажды и навсегда избранной методики: предпочитала анализировать пьесу этюдами, могла, если требовалось, обойтись и без них, на результате это не отражалось.

Бабанова вошла в спектакль, себя не ломая и не преодолевая данных, отпущенных ей «от бога», наоборот, опираясь на них. Та же М. Туровская в своей статье отмечает, что Мария Александровна была в спектакле Кнебель как бы «французской куклой с фарфоровым личиком, синими-синими глазками, с фарфоровыми ручками в кружевах и мелодичным колокольчиком внутри»¹. Словно она хотела внушить окружающим, что полностью отрешена от житейского, страх как непрактична и витает где-то в идеальных сферах. Хотела отгородиться от здешних обывателей, выделить себя из их среды. Но, отмежевываясь, она им соответство-

¹ Туровская М. По мотивам Достоевского. — «Театр», 1972, № 6, с. 10.

вала, была «здешней» по сути своей. Шел спектакль, и мы убеждались, что у этой эфирной дамы железная хватка, неразборчивость в средствах для достижения цели и без того низкой, умение лгать беззастенчиво и упоенно. Ханжеская, циничная подоплека образа была цепко схвачена актрисой. Ясно было: если потребуются, Марья Александровна при всей своей деланной непрактичности пойдет напролом.

Стало быть, сатирический ракурс в этом случае искусно соблюдался Бабановой, двойная игра героини ее же и разоблачала с особенной наглядностью.

Но и иное в этой женщине было — нечто вроде способности, взявшись за дело, пусть выведенного яйца не стоящее, им увлекаться до страсти, до самозабвения. Предрасположенность к тому, чтобы вмиг обольщаться ею же выдуманной идеей, загораться от незажженного костра. С этой Марьей Александровной впрямую соотносилась ядовитая реплика Зины, которую (реплику) при некотором воображении можно обернуть и в пользу героини. «Я нахожу еще, маменька, что у вас слишком много поэтических вдохновений, вы женщина-поэт в полном смысле этого слова... У вас беспрерывно проекты. Невозможность и вздорность их вас не останавливает». Поэтическое начало, пусть в сильном искажении, в Марье Александровне — Бабановой жило.

А когда все лопалось и разваливался с таким трудом возведенный воздушный замок, мы вдруг с удивлением обнаруживали, что предчувствие краха, сознание, что ничего не выйдет, героине спектакля сопутствовало с первых же шагов. «Маленький необходименький скандальчик» — в эти заключительные слова Москалевой были вложены актрисой многие оттенки смысла: и досада, что «сорвалось», и ирония в собственный адрес, и стыд, и отвращение к себе.

Корректировке, причем очень типичной для Кнебель, подвергся в спектакле и образ князя К., хотя казалось, что он навеки канонизирован Хмельевым как разгуливающий среди живых мертвец, шарнирное существо, у которого при каждом движении явственно скрипят суставы. В исполнении А. Ромашина образ князя К. явился как бы формулой к тому представлению о герое, которое уже в наши дни утвердил М. Прудкин, обнаружив мир неугаснувших чувств в этой «костюмированной под юношу» мумии. Ромашин шел по тому же пути, но еще робко, боясь настаивать на своей (совме-

стной с режиссером) версии. Однако понятно, что Кнебель не могла согласиться с тем категорическим отрицанием человеческого в человеке, какое, правда, только до финала, где появлялись иные краски, при всей гениальности его игры, проявил Хмелев. В любом человеке, пусть самом оскудевшем, выморочном, исчерпаншемся в сути своей. Князь К. был даже в известной степени благообразен в спектакле, физически он не так уж и одряхлел, все дело было в социальном вырождении и социальном инфантилизме. Омертвевшее в нем ассоциировалось с Мордасовом, было своего рода предвестьем конца этого города, изъеденного мещанством, сплетнями, паразитизмом и вседозволенностью. А сам-то князь выводился из-под удара: его сиротливая старость не казалась Кнебель заслуживающей осмеяния.

Так заявляло о себе в спектакле присущее ей чувство справедливости, умение ощутить чужую беду как свою, не прощая, однако, героям ни малейшего, даже в мыслях, отступления от морали. Умение понять, из скольких граней складывается портрет человека, каким противоборством охвачена бывает его душа. Оттого что в спектакль то и дело вторгалась гуманная нота, а временами слышались отдаленные раскаты трагедии, его обличительная направленность не умялась, напротив, еще непригляднее выглядела мордасовская тьма, освещенная тускло мерцавшими на переднем плане сцены фонарями. И шабаш распоясавшихся, утративших всякую узду обывательниц, остервенело вторгавшихся в сферу не своих интересов, чьего-то личного дела, сколь бы ни было оно неприглядным, был поставлен Кнебель с какой-то негодующей силой. Казалось, что дам было больше, чем предусмотрено Достоевским, они насакивали на членов москалевской семьи, кружили в своих злобных объятьях князя, непристойно задирали юбки, оголтело лезли из всех щелей. Взятая в таком полнящемся контрастными мотивами виде, еще более емкой, чем прежде думалось, предстала повесть Достоевского, обусловив собой, по выражению Н. Крымовой, «печаль и гнев» этого спектакля.

От «Дядюшкиного сна» — только шаг до «Теней» М. Салтыкова-Щедрина, последней в жизни постановки Кнебель, выросшей на базе уже освоенной методики расширительного толкования сатирической вещи, ее насыщения психологическим подтекстом, ее сдвига

в сторону многомерных характеров. А между тем «Тени» — пьеса уже вовсе не близкая Кнебель, и приходится поражаться тому, как легко она подчинила себе материал, как умело его повернула, совместив в однородной художественной ткани авторскую позицию и собственный взгляд на явления, там раскрытые.

Конечно, и на этот раз не обошлось без полемики. Ее объектом стал спектакль Дикого по этой пьесе, где были образы-маски, и гротескная вздыбленность ткани, и злая, насмешливая символика; спектакль, оказавшийся одним из предвестий долгожданных перемен на нашей сцене, грядущего ее раскрепощения от унылого бытописательства. Предстояло противопоставить победоносному, разящему смеху, цементировавшему тот, уже далекий от нас по времени спектакль, иную, не столь «сметающую» интонацию, пронизать «горьким чувством» зрелище человеческого падения, запечатленное пьесой. Словом, прочесть «драматическую сатиру» писателя-обличителя с акцентом на первом слове, а не на втором, как сделал Дикий в своем прославленном спектакле, по странному совпадению — тоже последнем в его жизни.

Раствление человека машиной государственности выступало у Дикого как факт уже совершившийся. В спектакле ядовито фиксировалась полная изжитость идей, имевших хождение в пору относительного свободного мысля, связанного с реформой 1861 года, тотальное выветривание нравственных принципов, затем последовавшее, коловращение затянутых в мундиры чиновников, которые давно уже не люди, а тени. Мышиной возней, своего рода пассами, имитирующими полезную деятельность, занимались персонажи в спектакле Дикого: вроде бы и происходит что-то, а присмотришься — ничего нет; пустота, мираж, обманчивая игра теней, никакой «вещественности» в себе не несущая.

Но то, что Дикий расценил как данность, было для Кнебель прежде всего процессом. Трудно назвать другой ее спектакль, где движение от «было» к «стало» прослеживалось бы с такой неотвратимостью. Недоуменно, грустно всматривалась она в то, как ломается личность под воздействием бюрократического порядка, как эти вчера еще прогрессивно настроенные, полные надежд и планов юноши сдают позиции одну за другой. Их идеалы быстро превращаются в тлен, в химеру, и каждый из них в свой черед уходит в дебри «делового

направления», которое они так презирали. Нельзя безнаказанно применяться к подлости, это неотвратимо калечит душу; раз ступив на путь «карьеры и фортуны», человек становится рабом системы, утверждал спектакль (постановка — М. Кнебель и Н. Зверевой, художники — Ю. Пименов и Г. Епишин, композитор — Г. Фрид, 1976).

Исходным для спектакля стало то показавшееся сугубо важным Кнебель обстоятельство, что герои пьесы, по большей части тридцатилетние, были взяты автором на том неустойчивом рубеже, когда, по выражению Клаверова, «старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то, и другое дышит». Был еще выбор, можно было воспротивиться растлевающему влиянию действительности: ведь «старое» в данном случае — это мир, представляемый за пределами пьесы Шалимовым с товарищами, которые именно так и сделали, а сомнительное «новое» — всемогущим князем, раздающим за низкие услуги откупы и должности, и верховодействующей в сфере «вольного обращения» Кларой, лицами также внесценическими.

Разумеется, Мария Осиповна не пренебрегла возможностью расположить весь спектакль между этими двумя полюсами — герои закадровые, как у нее случилось и раньше, заметно повлияли на звучание спектакля: персонажи реального действия оказались, таким образом, как бы между молотом и наковальней. Не говоря о том, что Шалимов пристраивался в восприятии Кнебель к той близкой ее сердцу плеяде, где уже утвердились и Трофимов, и Мелузов, и Вася из «Дядюшкиного сна». На Шалимова она внутренне опиралась, пытаясь оградить себя хотя бы мысленно от деградирующих, теряющих остатки совести новобранцев системы.

Ставя «Тени», Кнебель впервые (и единственный раз в ее практике) сориентировала своих художников на симультанную декорацию. Не потому, что это было модно в те годы, а в связи с тем, что ей хотелось погрузить жизнь героев, которая в пьесе течет вне присутствия, в атмосферу канцелярии, совместить личные покои с департаментом и тем подчеркнуть беззастенчивость, бесцеремонность вмешательства бюрократии в частную жизнь людей.

Происходит ли дело в доме у Клаверова, или в гостиничном номере Бобырева, или в роскошно без-

вкусном будуаре Софьи — всюду неожиданно-непрощенно вторгаются казенные шкапы, сплошь забитые серыми папками с делами. Эти папки передают из рук в руки, «входящие» и «исходящие» непрерывно циркулируют, бумаги подписываются механически, в ходе разговора. В том же роде воздействует тяжеловесная, барабанная музыка, словно поступь какого-то гигантского Молоха, и часы-метроном, отбивающие стадии духовной капитуляции героев. Строго говоря, видимое и слышимое нами ими не замечается, но незримо, в душах, оно живет, процесс перемалывания совершается непрерывно.

Но поскольку это процесс, а не что-либо иное, внимание режиссуры было в равной степени сосредоточено и на том, как теряет себя человек, и на том, что именно из него выветривается. Превращаясь в тени самих себя, герои сохраняют и тень, проекцию бывшего осмысленного существования: понятно, от какого берега они отталкиваются, чтобы, отрешившись от «язвы либерализма», приплыть в мутную заводь благонамеренности. Их терзает сознание, что они пропадают, что рушатся все их замыслы, такие, казалось бы, гордые, смелые; поступая так, как поступают, они оказываются в жгучем разладе с собой. Не прощая никому из них ренегатства, беспощадно фиксируя каждый шаг их падения, Кнебель, однако, по-человечески жалела героев, почти у каждого из которых что-то болит, и не отказывала им в праве на драму.

Вот почему кульминацией спектакля не стал, как это было у Дикого, гневный, обличительный монолог Бобырева в третьем акте, позволяющий, пусть на время, надеяться, что герой овладел ситуацией, что гражданские чувства в нем взяли верх. Кнебель в это и на миг не поверила, расценив бунт Бобырева как пьяную браваду, которой невелика цена. Кульминацией стала предыдущая тихая сцена, когда посиживают, пригорюнившись, за хересом Бобырев со Свистиковым, и что-то исповедальное, очень искреннее слышится в их беседе. В какой-то момент, словно вспомнив о прошлом, когда были они далеки от нынешнего пустопорожнего кружения, от «ловли счастья и чинов», как бумеранг обращающихся против них же, они запевают нехитрую, грустную песенку «Кари глазки! Где вы? Где вы?», взыскуя безыскусственности, простоты, народности — всего, что так опрометчиво растеряли.

А незримая лестница (та самая, поднимаясь по которой человек опускается вниз) между тем продолжала выстраиваться, и в спектакле Кнебель почти все ее «ступени» были заняты — герои располагались на разном расстоянии от вершины, она же подножие, самый низ. С теми, которые уже «приземлились», все ясно: Нарукавников и молодой князь Тараканов свой путь прошли, навеки утвердившись на стезе протекционизма, мздоимства и мракобесия. Другие, как Апрянин и Камаржинцев, только ногу поставили на первую ступеньку, им еще предстояло предать себя, к чему они, однако, уже были внутренне готовы. Близок был к своему финалу и Набойкин: его цинизм говорил о том, что и с ним, в сущности, все кончено, но он еще ходил в товарищах у Клаверова и Бобырева, и его сочувственное к ним отношение, его попытки предостеречь их от вольнодумства, его дружеский им совет «не зарываться мечтами», что, как он знал, в тех условиях добром не кончится, свидетельствовали о том, что что-то человеческое в нем еще остается.

А вне лестницы, на особом положении в спектакле, оказывался Свистиков, человек предыдущего, уже сломленного поколения, который в свое время, может быть, тоже тяжело расставался с иллюзиями, а теперь смирился с положением чиновничьей крысы и подвизается у Клаверова в должности «домашнего буффа». Но не так просто обстояло дело со Свистиковым, каким его увидели Кнебель и актер И. Козлов: ёрничая и дурачась, по временам шутовски ударяя колокольчиком о колокольчик, чем создавалось своего рода *nota bene*, выделялись курсивом моменты, когда герои совершают очередное «фо па», этот лакей был умнее своего поведения, и в самой клоунской его манере проглядывало некое превосходство над теми, кто, не выдержав пресса, морально деградировал, чего, как кажется, с ним, Свистиковым, так и не произошло.

Но особенно интересовали режиссуру герои срединного положения, те, которые выходят из пьесы иными, чем в нее входят, на наших глазах переживая свой «миллион терзаний»: Бобырев, Клаверов, Софья. Ведь если говорить о процессе, то в них он заявлял о себе отчетливее всего.

Было интересно наблюдать, как теряет свой наступательный пыл, свое горделивое намерение по-растиньяковски завоевать, поставить на колени весь император-

ский Петербург Бобырев — А. Филозов: выношенные им прогрессивные идеи сникают при первом же соприкосновении с безотказно действующим аппаратом принуждения. Не желая быть чиновником, он им становится, ибо, надев мундир, принимаешь на себя, по мысли Кнебель, и все то, что он собой олицетворяет. Шутовской поклон героя Клаверову в финале спектакля (у Щедрина в последнем акте Бобырева нет, звучит только его покаянное письмо) был признанием поражения, сдачей на милость победителя; но и иные оттенки здесь присутствовали — немой крик боли, жестокая уязвленность случившимся, не до конца утраченное достоинство, обернувшееся, как то бывало с героями Достоевского, унижением паче гордости. Таким, как Клаверов, то есть оплотом и рыцарем системы, Бобырев не станет, но, быть может, как Свистиков, сохранит себя, укрывшись за скоморошьей повадкой.

А Клаверов (Э. Виторган), этот сугубый генерал, как его называют в пьесе, входит в спектакль совсем не по-генеральски. Молодой, спортивный, в партикулярном платье, он дружески подсаживается на диван к нижестоящему лицу, не чинясь обнимает его за плечи. Ему мнится, что он может стать деятелем новой формации, то есть просвещенным, демократически настроенным бюрократом (несовместимости этих понятий он на первых порах не ощущает). Он пока не разучился краснеть, совершая неприглядные поступки, хотя и это не за горами. И Софью он любит истинно — еще далеко до той минуты, когда он выгодно перепродает ее князю, столкнув тем самым в омут «вольного обращения». Словом, смотря на Клаверова, каков он на взлете, мы еще думаем, что он мог бы остаться человеком, если бы ему позволили им остаться.

Но уже и тогда неустойчивость этой природы обещала будущее неизбежное перерождение. Клаверова терзают сомнения, он мучительно пытается угадать, «умрет ли старое, народится ли новое, где будет сила», и в самих этих догадках мотив приспособленчества звучит достаточно четко. Впрочем, он еще топорщится, гонит — и не может отогнать от себя чувство неловкости, вызванное тем, что выскочил он в люди не лучшим способом и его генеральское звание, полученное «с подачи» всемогущей Клары, — лишь аванс за будущую безупречную службу, причем безупречность тут надо понимать как синоним формулы «Чего изволите?». Сама

фамилия Клаверов — не от «клавиши» ли, на которую можно нажать в любую минуту, словно спрашивал спектакль. Каторга жизни героя — в неумении противиться обстоятельствам; из этой глины можно вылепить что угодно, — но такое душевное устройство помогает ему повернуть на себя колесо фортуны.

В финале лестница его позора уже пройдена доверху, то бишь донизу: получив пощечину от Бобырева, Клаверов озабочен лишь тем, как попристойнее выйти из щекотливого положения, ликвидировать инцидент, избежав дуэли. Об оскорбленной чести нет и речи, стыд Клаверову глаза не выест, только бы сохранить декорум, не утратить шанс продвинуться дальше в служебном отношении. Теперь он и вправду сугубый генерал, в лице которого, как подсказывают ему угодливые дружки, якобы оскорблена система. Природа соглашательства, нравственной бесхребетности исчерпывающе вскрыта в спектакле. Сегодня мы знаем эти явления не из одной только литературы — спектакль оказался пророческим.

Эволюцию переживает и Софья, но то — эволюция иного рода. Казалось бы, справиться с Софьей ничего не стоит: провинциалка, против зла не вооруженная, она должна безропотно воспринять любые, в том числе худшие, предначертания времени. Но на поверку оказывается, что с Софьей дело обстоит не так-то просто: нравственная структура личности прочна и неподатлива в данном случае, Софья в исполнении Н. Варлей — из тех, кто гнется, но не ломается. Кнебель твердой рукой вывела Софью из рядов предающих и продающихся, каких в спектакле большинство, и приблизила ее к страдающим героиням Островского, к традициям русской классической литературы, которая всегда, если к тому были малейшие основания, готова была взять под защиту женщину как существо природно нравственное, способное сохранить в неприкосновенности душу, какой бы гнет она ни испытывала, в каких бы тисках ни была зажата.

Подобно Ларисе из «Бесприданницы», Софья любви искала и не нашла, но для того, чтобы в этом убедиться, ей предстояло пройти тяжкий путь познания. Ее чувство к Клаверову целомудренно и не сковано никакими догмами, пусть формально она «отдана другому»; ей все равно, что скажут люди, коль скоро в сердце своем она никогда не изменяла любимому. Софья почти пренебрегает приличиями, она не отрывает взора от того, кто ею избран, еще мгновение — и она признается во всем.

Только сдержанность, постоянная оглядка Клаверова, страх испортить ему карьеру ее останавливают.

А обольщение прелестями легкой, пряной, рассеянной жизни меж тем продолжается — соблазны «вольного обращения» всюду подстерегают Софью. Моментами кажется, что она свой бой проиграла, что ее эта тина уже засасывает; ее интонации становятся капризно-вызывающими, тень порочности проглядывает в поведении. Но и сопротивление пошлым обстоятельствам в ней нарастает: цветы от бесчисленных поклонников, которыми сплошь заставлен будуар, не наслаждение ей доставляют, а кажутся горькой отравой. Ожесточенно кружась между букетами, что-то решительное в себе вынашивая, Софья накапливает силы для того, чтоб в какой-то момент опрометью ворваться в кабинет Клаверова и сказать ему: я твоя. Но в планы Клаверова Софья уже не вмещается; отвергнутая и оплеванная, не переставая твердить: «Ох, да что же это за люди, боже мой! Что же это за люди!» — она уходит от нас, вернее всего, чтоб погибнуть. И все же не та это гибель, которая равна капитуляции, напротив, есть нечто «просвежающее», негинское (в восприятии Кнебель две эти фигуры сближены) в монолитности, цельности внутреннего мира Софьи, в том, что при всех модуляциях, срывах, которых и ей не удалось избежать, она осталась верна себе.

Таковы «Тени», спектакль многоплановый, емкий, чьим девизом стал отказ от однобоких оценок. Люди в нем рассматриваются во всей совокупности их часто противоречивых душевных движений, а суровость суда над самим явлением сохранилась полностью, изворотливость совести осуждалась без оговорок.

«Тени» подводят черту под единоборством Кнебель с не во всем близким ей сатирическим репертуаром. Они стали самым последовательным выражением мудрости этого таланта, избирательность которого преодолевалась направленной художественной политикой, позволявшей Марии Осиповне и в таких, для нее «нетипичных», спектаклях делать только то, к чему она была призвана, говорить своим голосом, постоянно, за малым исключением, находя равнодействующую между авторским наказом и собой.

Может показаться странным, что в предыдущих подглавках, охватывающих почти все режиссерское наследие Кнебель, не нашлось места для такой ее работы, как чеховский «Иванов».

На то есть свои причины.

По ходу нашего разговора приходилось не раз отмечать, что размышление о совести человеческой пронизывало все творчество Кнебель, было чем-то таким, на что немедленно отзывалась душа этой женщины. Ее непрестанно волновал вопрос о нравственной целостности личности и ее неуступчивости — или, наоборот, податливости — внешним разрушительным влияниям. Простая человеческая порядочность виделась ей очень высоким цензом, которому не так-то просто соответствовать. Чуть ли не в каждом ее спектакле подобные мотивы имеются.

Это легко проверить, стоит лишь припомнить некоторые из них, в сущности любые. «Как вам это понравится», например, где была нащупана вдохновлявшая Кнебель возможность расположить светлую гавань Возрождения как раз посередине «жирного века» и констатировать тем самым, что кому-то все-таки удастся эмансипироваться от мира зла и насилия, стряхнув с себя грязь земную, придя в естественное для человека состояние душевной гармонии. Или «Русские люди», где именно нравственные корни нации рассматривались как залог нашей будущей победы над фашизмом. Или «Последние» — спектакль, в котором с высокой объективностью раскрылась моральная деградация некоторых слоев русской интеллигенции, ведущих одичалое существование братьев, жен, детей полицейских. Или упоминавшийся вскользь «Первый гром» М. Алигер — А. Попова — М. Кнебель, где неизбежной, казалось бы, в условиях фронта отрешенности от личного, отложенных «на потом», как принадлежащих мирному времени, чувств противопоставлялось особое их полнокровие, торжество любви, в тот грозный час посетившей молодых героев, что не помешало им воевать как должно, а иным и сложить голову на полях сражений («Одной войной, одною лютой злобой и на войне нельзя, как видно, жить», — утверждал вместе с автором Театр Советской Армии, где шел спектакль). Наконец, «Тени», которые только на том и строились, что выясняли, в каких взаимоотношениях с нравственной нормой состоят в каждый данный момент герои.

Вот почему нельзя было этот «опознавательный знак», эту мету класть в основу классификации ее спектаклей, и без того, как отмечалось не раз, условной. Да, Кнебель везде оставалась собой, отпечаток ее личности, которая сама могла бы служить мерилom и образцом высокой душевной организации, ложился на все ею поставленное, подход к явлению с нравственной стороны давал знать о себе постоянно. Однако были в ее спектаклях и другие особенности, которыми они между собой разнились, чем и показалось целесообразным воспользоваться, чтобы не сводить к одному знаменателю все богатство ею поднятых тем, все многообразие ее режиссерских решений.

Но есть среди ее постановок такие, которые прямым образом связаны с рассмотрением проблемы совести и вне такого подхода анализу не поддаются,— или окажется недостаточно внятным то, что составляет их сердцевину, «зерно». Занимающий Кнебель комплекс выступает там как бы в чистом виде, почти в лабораторном обособлении, хотя сохраняется обязательная в ее эстетике жизненная конкретность, фиксируются условия, в которых подверглась испытанию на прочность нравственная стойкость человека.

И тут немедленно возникает «Иванов» — спектакль удивительный по свободе дыхания, по доказательности основного тезиса, по тому, какой стройной, согласованной во всех компонентах содержания и формы предстала эта переходная пьеса Чехова, написанная в пору, когда как драматург он еще не обрел себя, не получила завершения его неповторимая поэтика. Даже сами споры, вокруг этого «Иванова» разгоревшиеся, говорят о том, что спектакль стал явлением в контексте театрального искусства начала пятидесятых годов, когда взлеты смелой режиссерской мысли были еще довольно редкими. Лично мне казалось (и кажется теперь), что кнебелевское понимание пьесы так никем и не было превзойдено, хотя каждое новое прочтение «Иванова» примечательно по-своему. Как бы ни складывалась в дальнейшем судьба этой пьесы, а спектакль Кнебель из ее сценической истории уже не выпадет, его не обойдешь, размышляя о будущем «Иванова», который в силу всеобъемности Чехова может предстать и еще в какой-нибудь, сегодня не предсказуемой, версии.

Но прежде чем вплотную заняться «Ивановым», композиционно, для удобства анализа, имеет смысл хотя бы вкратце остановиться на некоторых других спектаклях

Кнебель, которые, как и в случае с «Влюбленным львом» и «Вишневым садом», по времени выпуска шли за ним, а по уровню «художества» заметно ему уступали, охватывая ту же или близкую к ней проблематику не так полно, не в той абсолютности, как это было осуществлено в «Иванове»; да и материала, равного чеховскому, в распоряжении режиссера не было. Легко предположить (это пятна на них не кладет), что из накоплений, приобретенных в работе над «Ивановым», они в какой-то степени и выросли. Остро переболев чеховской пьесой, Мария Осиповна, как видно, долго не могла изжить в себе ее влияния: ей все хотелось что-то еще додумать, досказать, проследить, как поведут себя не чеховские, а какие-то другие герои, если поместить их в говорящую в каком-то смысле о том же, но иначе смоделированную ситуацию. Во всех случаях это было размышлением о совести, о том, что с ней происходит в условиях далеко не стерильного в нравственном отношении жизненного пласта. Хотя именно «Иванов», в чем мы убедимся, как всякое большое произведение искусства, за рамки локальных задач выходит, вбирая в себя содержание более емкое.

В 1956 году Кнебель поставила в Центральном детском театре (режиссер — А. Некрасова, художник — М. Курилко) «Оливера Твиста» Чарльза Диккенса в старинной, 1838 года рождения инсценировке Жоржа Альмара, что было редкостью в ее обиходе, да и в современном театре вообще, — чаще, наоборот, каждое следующее обращение к прозаической вещи влечет за собой и новое ее переложение для сцены в соответствии с рождающимся замыслом. Но на этот раз Кнебель устроил Альмар — не потому ли, что он последовательно опирался на моральные категории романа, выбирал из него то, что позволяло произвести как бы «пробу на совесть», ее подвижность и отзывчивость у героев? Добро и зло были взяты в спектакле в их стерильности; обычно склонная к подробным, все учитывающим характеристикам людей и событий, Кнебель по большей части принимала здесь в расчет только чистые, выкристаллизовавшиеся породы. Хотя и фон, колорит, социальный типаж диккенсовской Англии, Англии первой половины девятнадцатого века, из сферы ее внимания не выпали.

Маленький Оливер попадал в спектакле то под холодный, то под горячий душ, что случалось, однако, реже. Жестокосердные люди, способные зверски поступить

с ребенком в убеждении, что святого нет и дозволено все, что сулит хоть малейшую выгоду, именно в таком — неосложненном — виде и выступали на сцене. А симпатичные старые джентльмены, честные книготорговцы и сердобольные экономки противостояли им как белое черному.

Кнебель тогда упрекали, что она извлекла из романа именно этот не лишенный мелодраматизма элемент и тем несколько упростила Диккенса, который при всей своей сентиментальности был еще и психологом, и реалистом. Упрек не лишен основания, но, надо думать, она пошла на это намеренно: ей надо было провести маленького героя спектакля через крошечный ад лондонских трущоб, опустить на самое дно, где правят бал отбросы общества, стекающиеся сюда со всех концов огромного, глухого к страданиям отдельного человека города, чтобы посмотреть, как он, Оливер, справится со всем этим. Помимо того, что таким образом отягчались «условия задачи», которую предстояло решить герою, преследовалась еще и другая цель: потрясти встречей с темными сторонами жизни не соприкасавшихся с ними ранее, убежденных, что земля, по которой они ступают, оборудована только для счастья, зрителей Центрального детского театра («Пусть они поплачут!» — сказала на обсуждении «Оливера Твиста» Мария Осиповна).

При том, что премьера спектакля прошла тихо и внимания критики он к себе не привлек, Кнебель его любила. Ведь Оливер — несомненно ее герой. Сила духа, проявленная этим приютским ребенком, не ведавшим ласки, не воспитанным ни в каких правилах, потому что некому было их ему преподавать, его неподкупная честность и неумение лгать оценивались ею как эталонные. Даже при самом страшном давлении, когда зло, на него наступавшее, становилось особенно агрессивным, Оливер оказывался органически неспособным переступить черту, отделяющую порядочный поступок от непорядочного. Перенеся так много, поневоле общаясь с людьми недостойными, он ничем не заразился от противной стороны, то есть не озлобился, не огрубел, не утратил врожденного такта и уважения к старшим, ведя себя в некоторых весьма щекотливых ситуациях как маленький лорд Фаунтлерой. И, может быть, встреча с добром оттого так сильно обожгла его детскую душу, что оно его слишком долго и несправедливо обегало. Благодарным, восприимчивым к каждому приветливому слову, относив-

шимся к ласке, ему доставшейся, как к ничем не заслуженному подарку судьбы, был в спектакле Оливер в исполнении Е. Фирсовой.

Но совесть Оливера, драгоценная сама по себе, трактовалась Кнебель еще и как импульс добра, оказывающий очистительное действие на окружающих, хотя бы на некоторых. Во второй половине спектакля луч прожектора, оставляя отчасти в тени героя, уже проявившегося, перемещался на Нэнси, девушку из подворотни, связанную с преступным миром и совсем, можно было думать, пропащую. Привязавшись к мальчику, смело встав на его защиту, Нэнси нравственно возрождается; в ней происходит перелом, который ничем, кроме соприкосновения с мужеством ребенка, с его доселе ею не виданной невосприимчивостью к дурному и грязному, объяснить нельзя. Нэнси гибнет на этом своем новом жизненном витке, но гибнет «правильно», если можно так выразиться, — торжествует мораль, что и требовалось.

Как раз по этой причине Кнебель заинтересовала скромная пьеса американской писательницы Мэксин Вуд «На улице Уитмена». Выбор, многих смутивший, учитывающая малую вместимость сезона: не классика и не первого ряда автор, да и тематика для детского театра не столь уж обязательная. На это ответила сама Мария Осиповна в личном письме ко мне, однажды мною уже цитированном¹. По ее тогдашним наблюдениям, зрители этого спектакля делились на две категории: или они его «в основном принимают, так как видят за тактом вопросы совести и главный для меня вопрос, что порядочным человеком быть очень трудно, или считают, что тема «дискриминации негров» не может нас волновать, так как советская молодежь не знает, что такое дискриминация. Это большая группа людей, которая наглухо заперла свою совесть и спокойно лжет...».

Сказано сильно, но слово «ложь», всего вернее, относится к тому, что совсем не о расовой дискриминации был этот спектакль, хотя в сюжете она главенствует. Дискриминация послужила для Кнебель лишь поводом высказаться по кругу проблем отнюдь не чисто американских — они и нас в не меньшей степени касаются, сыграла роль лакмусовой бумажки для проверки нравственного здоровья героев. (Постановка — М. Кнебель, режиссер — С. Соколов, художник — Б. Кноблок, 1959.)

¹ См.: «Театр», 1968, № 6, с. 46.

Приветливым, веселым, чистеньким выглядел двухэтажный коттедж аптекаря Тилдена, расположенный в том районе большого города, где обычно живут только белые. Но пейзаж омрачался, когда становилось известно, что в отсутствие старших дочь Тилденов Тони сдала верхний этаж дома негритянской семье. Дальше события развивались по обычной для прогрессивной американской драматургии схеме: переполох во всем ближайшем окружении Тилденов, осуждающие взгляды соседей, остракизм, которому подвергаются «эти черные», осмелившиеся поселиться в белом квартале, нажим на владельцев особняка и в конце концов, как следовало ожидать, поспешный отъезд обитателей верхнего этажа, которым отказано в праве жить там, где им хочется, предусмотренном конституцией США.

Распределение света и тени в пьесе Мэксин Вуд вполне наглядно: «белое» черно, а «черное» бело, и Кнебель никакой ревизии это соотношение не подвергла. Но, двинувшись вглубь предложенной автором ситуации, она задалась вопросом о том, кто же в конечном счете понес потери большие, оплатил все случившееся дороже, оказался в этой истории потерпевшей стороной. Ответ чисто кнебелевский: да, негры, оскорбляемые, гонимые, утратившие пристанище, перестрадали сильно, но нравственного урона им это не причинило, они не совершили ничего такого, что могло бы их опорочить в глазах людей и в собственных глазах. Зато белые себя серьезно запятнали, их поступок лег на совесть каждого тяжким грузом, даже если сами они этого не сознают. Быть расистом, все равно, касается ли это негров, евреев или индейцев, не только стыдно, но небезопасно, чревато непредсказуемыми последствиями — это значит стать более уязвимым для всегда готового пойти в атаку аморализма жизни, от которого не отбиться без бога в душе.

Вот почему не махровый расист Уолтер Ленд, но милая, «домашняя» Кейт Тилден (А. Елисеева) в первую очередь интересовала режиссера. Это именно в ней заговорили в критическую минуту чувства темные, подпольные, которым ни в коем случае — самого себя ради — нельзя давать волю, это она после некоторых колебаний распорядилась выгнать негров на улицу и сделала это грубо, базарно, потому что в ней к тому времени уже произошли неотвратимые изменения. И распалась семья, вчера еще дружная, прочная, ушла из дому дочь Тони,

та, что дала приют неграм и осталась тверда в своем к ним отношении, а стало быть, не изменила и себе, примкнул к фашиствующим молодчикам Джонни, младший сын. В меркнувшем свете этого долгого, насыщенного событиями дня там, наверху, на отвоеванной у негров территории, одиноко раскачивается в своей качалке печальная, всеми забытая Кейт, а на стене соседнего дома ярко высвечивается имя Уитмена, свободолюбивого поэта-демократа, в честь которого названа эта улица.

Конечно, так могло и не случиться. Возмездие отнюдь не всегда поспешает за моральным отступничеством, люди беспардонные, ни во что святое не верящие живут припеваючи. Но Кнебель глядела на них с жалостью: как же жестоко, немилосердно они обкрадывают себя!

Почти та же идея, но, понятное дело, в ином, «неантагонистическом» преломлении, пронизывала ее «Традиционный сбор», ради постановки которого она ненадолго вернулась в Центральный детский театр, куда возвращаться не планировала. Но пьеса была ее, и колебаний на этот счет не было: Кнебель была бы не Кнебель, если бы не откликнулась на бесконечно близкую ей тему пьесы, на ее идею, точнее сформулированную даже не в ней, а еще в «Добром часе» того же Розова: «Разве так важно, кем я буду? Каким буду — вот главное».

Она не покусилась на авторское построение пьесы, как это сделал О. Ефремов в своем параллельно возникшем спектакле «Современника», прибегнув к системе наплывов, вторгающихся в основное действие, но постаралась совладать в пятью самостоятельными розовскими экспозициями, для того и предложенными автором, чтобы всмотреться в лица основных героев и дать зрителю предварительное представление о том, в каком состоянии накануне этого сбора находилась душа каждого из них. Предметом рассмотрения в спектакле (постановка — М. Кнебель, режиссер — Н. Зверева, художники — Ю. Пименов и Г. Епишин, 1967) и стала метящая многих из них нравственная недостаточность: за двадцать лет, прошедших с того дня, как они окончили школу, на их души наслоилось немало такого, что нельзя туда допускать, если ты не хочешь убить человека в себе. Это коснулось тех, кто послабее, кто совершал ошибки, себя за них оправдывая, утешая, как иные персонажи Толстого, тем, что «все так» и «так заведено». Сама действительность, страдающая жестокими изъянами, заметно

отступающая от нормы, которые призвана была утверждать, наложила на них свою печать. Но были и другие, которые не оробели в схватке с жизнью, сумели сохранить себя. Ради того, чтобы выявить это различие, и был придуман автором такой традиционный сбор, куда эти бывшие мальчики и девочки явились с грузом лет, который так непросто сбросить с плеч.

Едва только Кнебель вплотную занялась спектаклем, как ее начала преследовать мысль о том, что «нет ничего большего в итоге, чем сознание невозвратимости потерянного по собственной вине»¹. Следя за тем, чтобы так не случилось, прожила она сама, спрашивая с себя по «гамбургскому» счету, с позиций такой требовательности судила своих сорокалетних героев, тех из них, кто не был наделен должным чувством ответственности перед временем и собой. Ничего не спишется и все зачтется: стоит лишь приглядеться как следует — и ясно станет, кто состоялся, а кто не состоялся, кто вправе претендовать на звание человека, а кто это право порастерял на житейских путях-дорогах, даже если и преуспел в профессиональном отношении, оказался «в порядке» в глазах окружающих и в собственных глазах. «Не по службе, а по душе» выставляла Кнебель отметки своим героям. Порой эти отметки даже не совпадали с теми, которые в исправленном и уточненном виде значились на школьной доске, — ее аттестация бывала и менее снисходительной.

Но словно противореча себе, чего на самом деле не было, она, только что осудившая героев так резко (но за прежнее, обратим на это внимание), как раз не сочла, что поворот невозможен, что с теми, кто не уберег себя от внутренних разрушений, навсегда покончено. Что было, то было, но это не значит, что и дальше так будет: нравственный строй восстанавливается, были бы на то воля и желание, хотела она сказать. Никогда не поздно переменить жизнь, вернуться к истокам, к тому, с чего все началось. Пройдя сквозь чистилище этой встречи, этого нетрадиционного сбора, на котором, как выразился один из персонажей, «соскреблось что-то с души», люди выйдут отсюда другими, лучшими — Мария Осиповна в это верила. «Традиционный сбор» в Центральном детском оказался не только спектаклем итогов, причем далеко не во всем окрыляющих, но

¹ Кнебель М. О театре и о себе. — «Театр», 1967, № 10, с. 77.

и первым шагом героев в будущее, двери которого перед ними не захлопнуты. Перед всеми героями, в том числе перед теми, кто, как могло показаться, закоснел в своих ошибках, в своей далекой от принципиальности жизненной позиции.

Не случайно такими разными вышли финалы двух спектаклей по этой пьесе — в «Современнике» и в Центральном детском, у Ефремова и у Кнебель. В «Современнике» финальной точкой стала взятая крупным планом, приближенная к зрителю с помощью кинопроектора групповая фотография: школьный класс, тот самый, в котором учились героини пьесы, такие, какими они были перед тем, как расстаться на годы, — прелестные, юные, полные надежд. Это обращало нас не в будущее, а в прошлое. Вспомнилась горькая реплика Федора Таланова из леоновского «Нашествия»: «Все мы бываем ребенками, и вот что из ребенков получается». Укоряющим, в чем-то мизантропическим даже (хотя сама скорбь о растраченных многими из нас духовных ценностях питалась высоким гражданским чувством) был этот финал. В спектакле Кнебель все участники встречи гурьбой высыпали из дверей школы в подернутую дымкой предрассветную Москву; сцена словно распахивалась, заполнялась воздухом, модели лица, и особая свобода появлялась в движениях — точь-в-точь как в ту ночь, когда после выпускного вечера они бродили и бродили по городу и все у них было еще впереди.

В общем, и тот, и другой финал вытекали из пьесы и ей не противоречили. Но характерно, что в своем почтенном возрасте Кнебель оказалась оптимистичнее в прогнозе, чем сравнительно еще молодой Ефремов. Идеалистичнее, хочется сказать снова. Но какой же это был привлекательный, исполненный веры в человека, в то, что зло одолимо, что никогда не поздно поставить заслон собственной несправедливой позиции, идеализм!

Однако нужно всегда помнить, что кнебелевское «прекраснодушное» отношение к действительности сочеталось с трезвой ее оценкой, — прекраснодушной в области социального анализа она не была. Природная честность, привычка отвечать за каждое свое слово не позволяли ей укрывать истину ни от себя самой, ни от зрителей своих спектаклей; пошлость пошлого человека и в широком смысле пошлость жизни так пошлостью ею и объявлялась. Мы видели, что почти все режиссерские творения Кнебель отмечены были серьезным

проникновением в эпоху, широким ее охватом, умением отделить овец от козлиц, вину человека от его беды. Но, может быть, нигде так ярко не проявился этот ее дар высокой художественной объективности, как в интерпретации чеховского «Иванова»; суровая оценка охваченного действием пьесы времени парадоксально сочеталась там с выраженным «адвокатским» чувством, с неотступной, последовательной защитой героя, коль скоро Кнебель его героем (в прямом смысле слова) признала.

Г. Бояджиев на довольно представительном совещании в ВТО, состоявшемся вскоре после премьеры «Иванова», заметил, не убоившись быть обвиненным в преувеличении, что это один из тех спектаклей, которые обогащают наше художественное сознание и двигают вперед творческую мысль. Сейчас, когда «Иванов» ставится не реже всех прочих чеховских пьес, когда его явная с ними общность отодвинула в сторону вопрос о различиях, уже забылось, что честь реабилитации первого чеховского драматургического опыта принадлежит именно Кнебель. Это было нелегким делом, да не только в творческом отношении: предстояло рассеять предубеждения, обильно наслоившиеся на пьесу, вплоть до абсурдного утверждения, будто ее идейный строй сомнителен, и нет в ней безупречности и чистоты суждения, присущих Чехову позднему, и не известно, как поступить с дискредитирующим героя восклицанием «еврейка», которое тот адресует Сарре, не уронив при этом репутации автора.

В своих мемуарах Кнебель рассказала, что десятки людей, знакомых и незнакомых, удерживали ее от этого «неосторожного» шага; на первых репетициях было то же — актеры не верили в пьесу и боялись ее. Ссылались на то, что не случайно между мхатовской постановкой 1904 года и предстоящей премьерой Театра имени Пушкина (режиссеры — М. Кнебель и В. Васильев, художники — Ю. Пименов и В. Мазенко, 1954) «Иванов» в Москве не ставился, да и на периферии сколько-нибудь принципиального его воплощения не было. Но все это удалось преодолеть очень скоро, как бывало всегда, когда Кнебель «заболевала» тем или иным литературным произведением: ее «авантюризм» сработал и здесь, прервав пятидесятилетний заговор молчания вокруг этой пьесы.

«Иванов» больше, чем какой-либо другой в ее биографии, — спектакль концепции. Мощного аналитического

проникновения в мир этого сложного чеховского создания. Публицистического пафоса, в практике Кнебель редкого, который, однако, хорошо уживался с объемностью характеров и насыщенным психологизмом действия. Это признавали даже те, кто спектакля не принял, — его художественных достоинств не отрицал никто. Страстная мысль, выпестованная долгим и тщательным обдумыванием, пульсировала в каждом его эпизоде, пробивая себе дорогу сквозь частокोल чеховских «встречных мнений», то и дело выплескивающихся на страницы пьесы (что ни персонаж, то своя точка зрения), преодолевая манеру этого автора таить истинные свои намерения про себя и отвергать притязания тех, «кто между строк ищет тенденцию». И все же Кнебель эту тенденцию выявила — как она ее понимала, конечно, — потому что, глубоко запрятанная, она и у Чехова есть. Сохранив в неприкосновенности чеховское многоголосие, Мария Осиповна собрала весь спектакль вокруг фигуры Иванова, которую вместе с Б. Смирновым очертила с жесткой определенностью, даже с вызовом будущим возможным оппонентам, отстаивая свой взгляд на героя в твердой уверенности, что с авторским он не расходится.

Ее выбор актера на главную роль был мотивирован совершенно по-кнебелевски: при первом же знакомстве с Б. Смирновым она поняла, что «вопросы совести, гражданской ответственности в нем были необычайно живы»¹. Это уже само по себе говорило о настроенности режиссера на уважительное отношение к герою, который, как ей казалось, в тяжких условиях безвременья не потерял себя, не разучился противиться разлагающему воздействию среды. Стало быть, личные качества Иванова, сумевшего (опять-таки, как ей казалось) уберечь от эрозии свою душу в условиях, когда все этому противилось, привлекали Кнебель в первую очередь.

Но если бы в спектакле было только это, он не обогатил бы в такой степени нашего восприятия пьесы, как представилось Бояджиеву. В том-то и дело, что он вышел за рамки разговора о личной порядочности как средстве отгородиться от скверны окружающего. В обстоятельствах, которые выпали на долю героя, средство это самой Кнебель было расценено как не все-

¹ Вся жизнь, с. 518.

сильное. Да и Иванову, каким он получился в спектакле, собственной честности уже было мало; его не покидало сознание, что живет он бездарно, бесцельно, не в меру своих человеческих возможностей. Быть порядочным — еще не значит исполнить свой долг. Слова о гражданской ответственности, оброненные Кнебель, когда она размышляла об индивидуальности Смирнова, сыграли в спектакле, быть может, большую роль, чем наличие у этого Иванова живой, отзывчивой и чуткой совести. Вернее, на этот раз они предстали как синонимы: одно естественно превращалось в другое.

Оппоненты, как и предполагала Кнебель, нашлись. В частности, М. Строева, совершенно иначе смотрящая на пьесу, в своей статье «Противоречия Иванова»¹ предъявила ряд серьезных претензий режиссеру, не постигшему, по ее мнению, чеховского замысла. Тут и ничем, на ее взгляд, не оправданная героизация «негероя», поскольку Чехов якобы хотел изобразить в Иванове человека вполне обычного, среднего, не случайно нареченного самой распространенной на Руси фамилией. И сознательное затушевывание капитулянтства Иванова, его «кисляйства», нытья, ничегонеделания, в результате чего на сцену явился, как выразился критик, Иванов без ивановщины. И оставленное втуне замечание Чехова, что он хотел собрать в Иванове все когда-либо писавшееся о лишних людях и тем покончить с этим типом. И возвышающий героя финал, которым все его прегрешения как бы списывались.

В этом обвинительном заключении, отмеченном, впрочем, подчеркнутым уважением к создателям спектакля, многое можно оспорить при помощи самого же Чехова. Но, как ни странно, статья помогает лучше понять сам спектакль, ибо относится к нему, по меткому определению Тургенева, как «противоположное общее место». Переставивши знак минус на плюс, мы получим довольно точное представление о том, как выглядел чеховский «Иванов» на сцене Театра имени Пушкина.

Кто-то из писавших об «Иванове» в ту пору (а откликов было много) заметил, что звучание любого спектакля по этой пьесе зависит от того, как толкуется

¹ «Театр», 1955, № 6.

в нем самоубийство Иванова. Есть ли это и в самом деле, как пишет Строева, «акт безволия, банкротства и бегства от действительности»¹, то есть итог движения все вниз, вниз и вниз, или волевое и сознательное устранение героем себя, как неосуществившего своего общественного предназначения, виновного в том, что его земля, его родина «глядит на него как сирота», и убедившегося в своей бессилии что-либо изменить. До этого надо было подняться, то есть пройти на протяжении спектакля долгий путь наверх, что и проделал с мукой, с болью, с небоязнь самой жестокой правды, сказанной себе о себе, этот Иванов.

Как понять совет Иванова Львову не сражаться с ветряными мельницами, не прошибать лбом стены, не воевать в одиночку с тысячами и прочее в том же роде — самый уязвимый среди откровений героя момент, как бы отречение от собственной жизненной программы? Мне кажется (и Кнебель, видимо, исходила из этого), что речь идет лишь о немогущести земства, о высмеянной Чеховым «маленькой пользе», никак не заменяющей пользы большой, равной переустройству общества, о либеральных, народнических и других иллюзиях, от которых Чехов был к тому времени уже свободен. Нечто подобное происходит и с героем Смирнова: пока он верил в эту свою программу, он, всеми уважаемый и почитаемый, не возвышался, однако, над уровнем Львова, тоже прогрессиста во мнении окружающих. И то, что у Иванова опустились руки, не о ренегатстве свидетельствует и не об усталости, а о прозорливости, удивительной в его положении. О вреде донкихотства в дурном смысле слова, упорствования в заблуждениях говорит он в этом своем монологе. Понято было героем, что прежние его «усовершенствования» — не выход, а реального выхода для таких, как Иванов, не приготовила жизнь. Не о безвременье, а, скорее, о межвременье говорил этот спектакль. Раздумьем о сущности переходных эпох, не оставляющих тем, кто хотел бы изменить жизнь, ее улучшить, никакого поля для деятельности, стал «Иванов» в сценическом переложении Кнебель.

Да, герой носит фамилию Иванов, но небезынтересно вспомнить, что, работая над пьесой, Чехов считал нужным переименовать его из Ивана Ивано-

¹ «Театр», 1955, № 6, с. 46.

вича в Николая Алексеевича и тем излишнюю усредненность снять. Кроме того, он Иван^ов, а не Иван^ов, и этим ударением, на котором Чехов настаивал, из толпы Ивановых (Львовых, Лебедевых и прочих) выведен: тот же он, да не тот, из их компании вышел, но ушел от них за тридевять земель.

С вопросом о лишних людях дело тоже обстоит не так просто: своего положения «лишнего» Иванов стыдится, презирает себя за то, что превратился «не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди», но не забудем, что лишними в России оказывались, как правило, люди лучшие — на огромном пространстве от Чацкого до Иванова. Что касается дурных поступков хорошего человека, его непоследовательности, неумения ценить любовь женщины, горькой остылости чувств, то есть многого из того, что входит в понятие ивановщины, то всего этого и у Онегина, и у Печорина, и у Рудина предостаточно, но никому из них не пришло в голову на этом основании перечеркнуть себя, как перечеркнул чеховский (кнебелевский) Иванов, в высшей степени наделенный, по определению Кнебель, «чувством будущего»¹, предстать перед лицом которого он не счел себя достойным. В этом — смысл разгаданного создателями спектакля замечания писателя, что с образом Иванова тип лишнего человека уходит в небытие.

Нет, Иванов, каким он увиден Смирновым, не ноет, не жалуется, не ищет себе оправданий, наоборот, отбрасывает прочь все утешительные варианты. Он переживает, по словам М. Туровской, опубликовавшей самую точную, на мой взгляд, статью о спектакле, «огромной силы душевный кризис, очистительную грозу»², поднимающую его не только над нынешним, утратившим стимул к действию Ивановым, но и над тем Ивановым, который еще сравнительно недавно был самым ярким лицом в губернии, всеобщей надеждой и упованием. Ничего от себя не скрывая, судя себя судом, не знающим снисхождения, он мучительно доискивается причин, отчего у него «пропала жизнь», как скажет впоследствии чеховский же Войницкий, и отчего он, Иванов, не сумел воспротивиться этому.

В поисках ответа на «проклятые вопросы» проходит

¹ Кнебель М. Через годы. — «Театр», 1960, № 1, с. 100.

² Новое прочтение «Иванова». — «Сов. культура», 1955, 5 февр.

его бытие в спектакле: течет нескончаемый внутренний монолог-размышление, выходящий далеко за границы сюжета, за границы событий «местного значения». Чеховское несплошное общение, на которое указывал еще Немирович-Данченко, сполна реализовалось Смирновым в «Иванове». «Что бы ни происходило в его жизни — сложные взаимоотношения с женой или вспыхнувшее чувство к молодой девушке, — все оказывалось меньше, мельче вопроса — как жить, каким надо быть? Высокая нравственная сфера, в которой билась его мысль, поднимала его (Смирнова. — З. В.) исполнение Иванова до высокой трагедии»¹.

Тут кроется отгадка того, как именно (и почему так) соотнесла Кнебель своего героя со средой, которая, по робкому предположению Лебедева, его «заела», с чем решительно не согласен сам Иванов. И не только потому, что такая среда «заест» такого Иванова не может. Его конфликт — вообще не с ближайшим окружением, он затрагивает кардинальные вопросы века, уходит вглубь социальных противоречий, выдвинутых целой исторической эпохой: не от Зюзюшки с Бабакиной и даже не от Львова бежит он в спектакле, а от тех сил, которые норовят прижать его к земле, они же — не в соседнем поместье располагаются; их нет на сцене, но в жизни, той, которая со всех сторон, как зверя, обкладывает Иванова, они господствуют.

Учитывая это, Кнебель сценически вычленила своего героя из сонма тех, с кем он вынужден повседневно общаться, хотя и от них он терпит немало; «Иванов и другие» мог бы называться этот спектакль. Запомнилась режиссерская новелла второго акта, когда осатаневшие от скуки гости Лебедевых, чтобы как-то развлечься, начинают водить хоровод вокруг Иванова, и это тянется долго, по сценическим меркам бесконечно, а он стоит в центре круга, отчужденный, неловко улыбаясь, и чувствуется, что пошлость происходящего не только ранит его душу, но и ненужно отвлекает его от чего-то, что он должен как можно быстрее додумать, разгадать.

Но в изображении «других» у Кнебель — это надо признать — возникли определенные трудности: «осколочный» Чехов был ей так же неблизок, как позднее «осколочные» мотивы у Себастьяна, с которыми приш-

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 471.

лось справляться, ставя «Безымянную звезду» во МХАТ. Некоторая разностильность пьесы, где Чехов новый еще только теснил старого, не была ею до конца преодолена. Права Строева, сказавшая в той же статье, что быт и поэзия в спектакле расщепились, окружению Иванова достался быт, самому Иванову — поэзия; это у нее-то, у Кнебель, так прекрасно умевшей их сочетать! Комедийные эпизоды были решены в спектакле недостаточно тонко — их участники вели себя на сцене как-то не по-чеховски, были «не отсюда», даром что и автору они крепко не нравились (все та же неотзывчивость Кнебель на сатирическое задание, неумение в некоторых случаях подчинить его себе). Но сплошь «осколочным» это окружение не было. Там, где находились к тому основания, Кнебель умело подчеркивала неоднозначность персонажа, брала его в движении, имевшем тоже корни социальные. Промежуточные фигуры спектакля «работали» на его мысль.

Лебедев, Шабельский, Сарра, Шурочка и контрастировали там с Ивановым, и как-то подсвечивали центральный характер. Тем хотя бы, что сознавали свое от него отличие, свою неспособность быть таким, как он, что, не понимая, в чем его терзания, им глубоко сочувствовали. Все они (кроме Шурочки) когда-то взяли у Иванова лучшее и это лучшее в остатке, в укромных уголках души хранят, пытаясь им обороняться от обыденщины и не справляясь, как правило, с этой задачей. Их не совсем еще умолкнувшая совесть — от Иванова; его укоряющий взгляд, его деликатно выраженное неодобрение — единственное, чего они боятся, его дружба — единственное, чем они дорожат. Именно потому, что рядом Иванов, они не совершили своего последнего падения. И Б. Чирков, играя Лебедева, и А. Шатов, играя Шабельского, своих героев не щадили нисколько, но проекция прошлого в них жила, того прошлого, когда Иванов был, может быть, не один такой, но сумел остаться собой и даже существенно над собой подняться, а они отстали, слились с общей массой, примкнули к тем, кто мог бы называться Ивановым, но не Ивановым.

Что касается женщин, то, как существа более чувствительные и менее зависимые от гнета расхожего мнения, они особенно сильно тянулись к герою, угадывая в нем личность необыкновенную, но обе, и Сарра (А. Пирятинская), и Шурочка (Т. Зяблова), тянули его на-

ид, каким он был на этапе, им уже пройденном. Сарра — потому, что таким его знала, Шуручка — потому, что не знала, в чем еще может выразиться прогрессивность, чувство долга, общественная жилка человека. Эти незримые нити сопоставления были умело прочерчены в спектакле. Своего рода диаграмма времени в нем вырисовывалась: казалось, что оно течет и струится под пальцами, что мы различаем сам его ход.

В свете сказанного должно быть понятно, почему самоубийство Иванова предстало в спектакле как победа героя. Как долгожданный «прорыв кольца» (М. Туровская), казалось бы, навеки вокруг него сомкнувшегося, как наконец-то найденный верный ответ. Даже физически все в нем менялось: уходила скованность, то мучившее Иванова весь спектакль ощущение, будто он «мухомору объелся», сбрасывалась незримая тяжесть с плеч, глаза из страдальческих становились ясными. Только что метавшийся в панике из-за этой вымученной, ненужной свадьбы, кидавшийся от невесты к шаферам, а от них к родителям Саши в надежде как-нибудь все поломать, он вдруг успокаивался спокойствием человека уже нездешнего. И происходило это на несколько мгновений раньше, чем он поднимал револьвер, благодаря чему приговор героя себе воспринимался как совершенно осознанный. Не понадобилось следовать ремарке Чехова, согласно которой Иванов «отбегает в сторону и застреливается»; предпочтена была казнь публичная, как на площади, со всех сторон окруженной людьми, на лобном месте, говоря высоким слогом. Поставив Иванова с револьвером в руках в центр композиции, фронтально к залу, Кнебель не мелодраматического эффекта искала, но ударной, резкой, венчающей идею спектакля концовки. Та особого рода публицистичность, что жила в нем подспудно, касаясь лишь движения мысли, а не формы ее выражения, здесь открыто выплескивалась наружу.

Но во всем остальном (если не брать в расчет незадавшееся) там господствовала та стилистика, которая почиталась чеховской с первых постановок Художественного театра и никем, тем более Кнебель, до тех пор сомнению не подвергалась. Знаменитые чеховские паузы, прочерченность подтекста, внезапная смена настроений героев, продуманная световая и звуковая гамма, как рокот самой жизни, откуда-то вторгаю-

щейся в действие, и все остальное, издавна считавшееся принадлежностью чеховской поэтики, нашло себе место в «Иванове».

Его тональность — вернемся на минуту назад — была задана столь излюбленной Кнебель режиссерской увертюрой, которую та же Туровская удачно назвала чеховским «ноктюрном». Темный, заросший листовою сад, туманность сырого летнего вечера, словно вобравшего в себя испарения протекающей где-то неподалеку реки, доктор Львов, нервно расхаживающий взад и вперед в глубине, доносящийся из дома, угол которого еле угадывается в сумерках, дуэт виолончели и рояля (это Шабельский и Сарра играют что-то минорное), а в кресле, почти выдвинутом на авансцену, — Иванов с книгой в руках, которую он, глубоко задумавшись, не читает. Круг от керосиновой лампы падает на его лицо, потрясенное лицо человека, которому, может быть, впервые открылись весь ужас его положения, вся безысходность его судьбы. Сцена звучала как цитата из чего-то знакомого, не раз виденного, вот только не скажешь сразу, откуда взятая, но точно, что из Чехова. О намерении постановщиков присоединиться к традиции, сделать свой спектакль новым доказательством ее неисчерпанности, неисчерпаемости говорил этот пролог.

И дальше, дальше все было продиктовано в спектакле надеждой до Чехова дотянуться, а не продиктовать ему свои условия. Это ощущалось и в доверительной (пока что) беседе Иванова со Львовым, целью которой было преодолеть, сломать предвзятость доктора, топорный его ригоризм. И в гениальном диалоге того же доктора с Саррой после отъезда Иванова к Лебедеву, быть может, вершине чеховского «подводного» трагизма, который в какой-то момент выталкивается наружу силой внутреннего давления. И в кульминационном монологе Иванова из третьего акта, когда ощущение тупика, бездорожья становится уже нестерпимым, но выражается с присущим герою благородством, «не жестикуляцией, а грацией», как того требовал сам писатель.

Но и в данном случае можно сказать: то же это было, да не совсем, не безусловно то. Почти все писавшие об «Иванове» отмечали его более упругие, чем в прежних чеховских спектаклях, ритмы, большую подвижность действия, большую тревогу, нервность,

и нем разлитые. Чрезвычайность того, что случилось с героем, интенсивность движения самой проблемы — вот что руководило Кнебель, когда она стилистически выстраивала спектакль. Это был Чехов, во многом свободный от чеховских полутонов, от его «неокрашенности», ставшей к тому времени штампом, Чехов, в котором благодаря такому подходу обнаружилась скрытая от нас до той поры духовная энергия. Причем это был путь не назад, к дочеховскому театру, но вперед, к тем резервам его драматургии, которые тогда, в пятидесятые годы, еще оставались нетронутыми. И в «Иванове» это было выражено сильнее, чем в более позднем кнебелевском «Вишневом саде» (а может быть, казалось, что было выражено сильнее, потому что ко времени «Вишневого сада» у нас как бы стали другие глаза).

С годами опыт, поставленный в «Иванове», был основательно, в ряде случаев с излишней удачей, перекрыт в нашем театре; спектакль Кнебель с его «нерадикальными» выходами за пределы старой чеховской поэтики остался вроде бы далеко позади. Но в свете пережитой нами эволюции понимания Чехова, приведшей к необходимости возвращения на сцену многого из того, от чего мы было отказались, — не является ли более перспективным предложенный Кнебель способ «омоложения» чеховского театра, обеспечивающий его сохранность в главном?

Не будет преувеличением сказать, что в биографии Кнебель «Иванов» — спектакль крупнейший, на мой взгляд, высший ее взлет в режиссуре. Проблема совести, так истово ее волновавшая, прошедшая насквозь через ее судьбу художника, вобравшая в себя иные ее спектакли «с головой», здесь, в «Иванове», переплелась с раздумьями, к одной только совести не сводящимися, обернулась исповедью сына века, болеющего всеми его болями и воспринявшего его — в тот исторический момент — бесперспективность как свою собственную драматическую вину. Уроком гражданственности, пропагандой общественного служения, вне которого не может осуществить себя настоящий человек, стал «Иванов» сугубой интеллигентки Кнебель, чья некатегоричность, мягкость уступила в этом случае бескомпромиссному, глубоко забирающему анализу, искусству видеть за частным моментом истории закономерности более общего, всечеловеческого порядка.

От режиссуры практической, составившей, как мы видели, огромную долю ее творческого самовыражения, — лишь шаг до не прекращавшихся в течение всей жизни наблюдений Кнебель за состоянием театрального искусства ее времени. За тем, насколько оно верно школе русского сценического реализма и в каких пунктах огорчительно от него отстывает, чего она старалась себе не позволять. По мере сил она пыталась бороться за его чистоту, соскребать накипь, на него наслоившуюся. Пропаганда наследия своих учителей неизменно превращалась у нее в контрпропаганду, в пресечение любых попыток наследие исказить, «окоротить» или понять превратно. И если это случалось, а случалось нередко, она немедленно ввязывалась в полемику.

Поражает, как зорко видела стареющая Кнебель, на чем подрывается, терпит бедствие театр сегодняшней (или бывший сегодняшним еще недавно; но последняя ее прижизненная статья, увидевшая свет в 1984 году¹, была посвящена тому же), на каком переломе особенно сильно искривляется его дорога. Это была агитация от противного: подмеченные и вскрытые Кнебель недостатки театрального дела всегда в конечном счете оборачивались призывом вернуться «назад, к Станиславскому», без чего она не мыслила пути вперед.

Ее особенно угнетало встречающееся в наше время насмешливое отношение к системе, крепнущее в театральных кругах ощущение, что многие мысли об искусстве Станиславского и Немировича-Данченко сегодня уже «под водой». Стало даже своего рода шиком высказываться в том смысле, что внутренний монолог, видения, второй план и прочие элементы психотехники — все это «состоянчество», ненужный уход актера в себя, мешающий энергии его сценического волеизъявления. Что предусмотренная Станиславским «мелочная» регламентация творческого процесса сковывает актера, пресекает его интуицию. Что полное перевоплощение отжило свой век, поскольку современному зрителю достаточно намек на характер, пунктирного его обозначения, не скрадывающего лич-

¹ Уже цитированные ранее «Размышления». — «Театральная жизнь», 1984, № 13.

ности актера, которая одна и интересна в театре. Что пора кончать с «шаманством», черной и белой магией, на которых будто бы зиждется система.

Но и без подобного «замотивированного» нигилизма отклонений от школы накопилось порядочно. Многие из тех, кто не помышляет ни о каких пересмотрах, на практике Станиславскому существенно неверны, ибо система, о чем не раз предупреждала Кнебель, мертва, если взята не в полном объеме: чему-то следовать, что-то отбрасывая, значило, с ее точки зрения, не преуспеть ни в чем.

Снижению популярности идей основоположников огорчительно способствовало, как она полагала, то обстоятельство, что некоторые творческие организмы, сформировавшиеся под эгидой Станиславского или вступавшие в жизнь, безусловно исповедуя его веру, на деле театрами, которые Константин Сергеевич мог бы признать своими, давно уже не являются. Это касается самого МХАТ, лицо которого с годами неузнаваемо изменилось, хотя Кнебель сочувствовала О. Ефремову в его попытках придать новую скорость этому громоздкому, недостаточно маневренному, перегруженному личным составом кораблю. Касается «Современника», столичного Театра имени Станиславского и Театра имени Ермоловской, у которых и ныне имеются творческие достижения, но иного толка, представляющие иной интерес, чем спектакли их ранних лет. Идеального «театра Станиславского», с огорчением констатировала Кнебель, нет сегодня в природе.

Способствовало отклонению от сути системы и другое, по ее мнению, — нарастающий рационализм мышления, характерный для части современных сценических деятелей, ненужная застенчивость, говоря мягко, при встрече с возвышенным, почти полный отказ от таких базовых для русской сцены понятий, как поэтичность, романтика, творческое горение, священнодействие, посвящение себя искусству. Они уходят не только из бытующего в театральных кругах лексикона, из терминологии статей, поднимающих вопросы театра, но, что хуже, из театрального производства, практики. Тогда как систему создавали художники, которые всем этим обладали; они не стеснялись звать своих актеров к отражению жизни в ее полете, в ее главных духовных проявлениях. Скептик потерян для нашего дела, говорила Мария Осиповна.

От скепсиса и иронии рукой подать до цинизма, а он в свой черед порождает спектакли, которые Кнебель на одной из лабораторий назвала нэповскими, нуворишскими. Возможно, это сильно сказано, но согласимся с тем, что от многих сегодняшних «блестящих постановок» так и веет эффе́ктивностью, расчетливым упованием на то, что может прельстить нетребовательную публику (а изменение «типового состава» зрительного зала к худшему отмечают многие деятели сцены).

Режиссер прославлен, обласкан, признан, ему кажется, что он все превзошел, все может, и действует наверняка, минуя поиск, хотя нет ничего более призрачного в искусстве, чем «верняк». Спектакль получает красочную упаковку, частенько идет в сопровождении громогласнейших ВИА, пластический рисунок изощрен, даже проблематика как будто намечена острая, способная заставить вибрировать нервы собравшихся в зале. Но не скажешь, что сотворившие это зрелище художники (или претендующие ими быть) на самом деле болеют болями своего времени, что происходящее в пьесе их граждански волнует. Не верится, что работе над спектаклем предшествовали бессонные ночи, что он вызвал жаркие споры о жизни, муки творчества тех, кто его создавал. И совсем не случайно они становятся центром притяжения мещанского зрителя. Если прагматизм, деловитость, вносимая во все, обольщение комфортом существуют в жизни, то как им не просочиться на сцену? — говорила Мария Осиповна. Высмеянный Маяковским вопль обывателя «Сделайте нам красиво!» в последнее время весьма актуален. Легко понять, как мучительно было Кнебель, человеку совсем другой природы, это осознавать, как далеко это отстоит от ее представления о прекрасном.

Обращает на себя внимание, что явление это, по сей день толком не распознанное и не названное критикой, было уловлено Кнебель, что называется, на корню, когда оно только о себе заявляло. Ее беспокоила наметившаяся тенденция как резко противоположная демократическим устремлениям русской сцены, противоположная принципам Художественного театра, начиная с поры, когда он был еще Художественно-Общедоступным. Как глубоко чуждая учению Станиславского, требовавшего от своих приверженцев движения к цели по глубинной «душевной артерии»,

театра нравственно независимого от деспотии зрительного зала. Требовавшего любить искусство больше, чем себя в искусстве, и потому бежать самовыхваления любого рода.

К отступлениям от Станиславского, от школы причисляла Кнебель и царившую еще недавно путаницу в вопросе о том, чего требует от театра переживаемое нами время, что считать отвечающим и не отвечающим его нуждам. Разобраться в этом ей показалось настолько важным, что в книге, где слово «важно» вынесено в заголовок, она этим занялась на одной из первых же страниц.

«Не может быть крупной удачи, если спектакль не современен. Это важнейшая, неумирающая проблема искусства, в особенности сценического. Театр — искусство сиюминутное и, может быть, как ни одно из искусств, не терпит фальши старомодности...

Мне кажется, что именно в этот вопрос вносится сейчас ненужная лихорадочность... Очень часто современным объявляется спектакль лишь по внешним его приметам. Есть занавес — старомодно. Нет занавеса — современно. Живописное решение, как бы оно ни было интересно, — старомодно. Единая установка с минимальными деталями — современно. Получается схема, в которую стараются укладываться театры, дабы не прослыть старомодными... Очень часто современным объявляется только модное, а модное так же легко и естественно испаряется, как фасоны из журналов мод...

Мне кажется, что... умение проникнуть всем творческим существом в сегодняшнюю жизнь и определяет степень таланта современного художника. Не манера, не тем более манерность, не стилизация под западный или восточный стиль, а свободное, широкое, правдивое восприятие жизни и трудное, порой мучительное овладение своей профессией, которое позволяет осуществить творческие мечты»¹.

Любопытно, что Кнебель почти дословно повторила в этом случае выстраданный вывод Треплева, осознавшего на пороге зрелости, что дело не в старых и новых формах, а в той песне, которая, напитавшись соками жизни, свободно изливается из души художника. Он же — и вывод самого Чехова, и одна из главных за-

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 8—9.

поведей Художественного театра, всегда подчинявшего формальные искания, которых немало было и его истории, задаче раскрытия в своих спектаклях того, чем дышат, какими проблемами терзаются, в какие социальные тупики упираются люди его времени.

Книга «О том, что мне кажется особенно важным» вышла в свет в уже далеком от нас 1971 году. Практика театра, пережившего за эти годы заметную эволюцию, подтвердила правоту Марии Осиповны. Сегодня уже не замечают, с занавесом или без него идет спектакль, использована ли в нем единая установка или реальное оформление, а то и вздыхают о поре, когда жизнь на сцене воспроизводилась в форме самой жизни, и к этому уже возвращаются, и торжествует «ретро» сценическое. А современность и в этих изменившихся внешних условиях или посещает спектакль, или его минует.

Отсюда — рукой подать до вопроса о театре автора применительно ко дню сегодняшнему. Кнебель была убеждена, что только тот режиссер, который уважает право автора диктовать свою волю создателям спектакля, способен вплотную приблизиться к современности — в противном случае он будет лишь бесконечно «ставить себя», подобно тому, как себя играет актер, равнодушный к авторскому заданию. Даже если его мир богаче, а глаз острее, он, режиссер, все же отражает действительность лишь по «второму заходу», а не непосредственно, как отражает ее драматург. Он может пьесу обогатить, развить то, что в ней заложено, но подменить ее замысел своим ему не дано, иначе может рассыпаться от чужеродной структуры все с трудом возводимое здание. По крайней мере Немирович-Данченко не претендовал на это. Кнебель навеки запомнила его слова, в которых он добровольно отдавал пальму первенства драматургу в спектакле, посвященном современности.

«Меня мучает, что мы иногда становимся академиками, перестаем разгадывать то, что нам предлагает новая драматургия. Хуже Чехова? Да, хуже, но сейчас я предпочту Погодина Чехову, как когда-то предпочел Чехова Островскому. Новые люди, которых он знает лучше нас, новая лепка фразы, новые конфликты — все это дразнит, манит меня! Такой роли, как Забелина, нет во всей мировой драматургии. Не потому, что она лучше всех ролей, а потому, что это образ, рожденный

новой эпохой. В нашей власти угадать человеческую глубину этих людей, а мы все еще посматриваем сверху вниз на современного драматурга...»¹.

Что касается классики, то она, как известно, потому и классика, что остается насущной во все времена, иначе уже следующее поколение людей о ней забыло бы. Задача режиссера в том и состоит, чтобы произвести спектакль по классической пьесе «поворот на нас», или, говоря словами Михаила Чехова, «воплотить классика так, как хочет этого эпоха»²; тут без точного знания, чего именно она хочет, без чувства современности режиссеру не обойтись.

Станиславский решительно возражал против того, чтобы в пьесу, особенно классическую, вносились принудительные предлагаемые обстоятельства, которые неизбежно становятся «диким мясом на прекрасном теле и уродуют его часто до неузнаваемости»³. Случай в сегодняшнем театре бытующий, хотя вкус к «улучшению» классики постепенно притупляется. Но в выступлениях в печати Кнебель, уже отодвинувшихся от нас на известную дистанцию, она боролась с этим злом, как представлявшим в ту пору явную опасность для сцены, как с отступлением от принципов создателей отечественной школы реализма, живших и работавших за годы до нас. Иначе говоря, и в этом вопросе она оставалась их «наследницей по прямой».

Не устраивало ее также, что многие режиссеры прирастили к слишком уж ясной позиции, к «да» и «нет», взятым почти в полной замкнутости, в изоляции от обертонов, делающих ткань спектакля теплой, пульсирующей, многокрасочной. Категории положительного или отрицательного, если к ним все и сводится, примитивизируют искусство, что всегда подчеркивала Мария Осиповна, поскольку жизнь такой полярности не знает. Этикетки «хороший» и «плохой» не вбирают в себя полной правды о герое, разве что он герой совсем слабой пьесы. Не устарел совет Станиславского: играя злого, искать, где он добрый. В качестве оптимального решения этого вопроса Кнебель обычно ссылалась на Чехова, у которого плохих и хороших в

¹ Вся жизнь, с. 394.

² Чехов М. Литературное наследие. Т. 1, с. 145 (подчеркнуто М. Чеховым.— З. В.).

³ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 343—344. Приведено у Кнебель в «Поэзии педагогики» (с. 265).

чистом виде нет, а критерием оценки персонажа служит, как она полагала, ответ на вопрос, «как отнесется тот или иной человек к моральным проблемам своего века, в какой мере важно для него то, что называется «общей идеей в жизни», как отражается отсутствие этой «общей идеи» в его существовании и что означает для человека окружающее его общество»¹. Точнее, кажется, сказать нельзя, и так всегда было в практике Художественного театра, который сформировал эстетические взгляды Кнебель, и в ее собственной творческой практике.

Но, выступая против насильственных, произвольных по отношению к автору сценических интерпретаций, Кнебель меньше всего ориентировала своих читателей и слушателей на процветающую у нас во времена бесконфликтности аморфность режиссерских решений. Она только возражала против «формального подхода к форме»², но при этом не переставала твердить, что систему создавали художники мощного образного строя мышления.

«Нищий» театр, театр знаковый отвергался ею столь же категорически, как и театр, чья образность, пусть сама по себе и яркая, случайна по отношению к пьесе. Болтовня о лаконизме ее раздражала: она знала, что за этой болтовней чаще всего скрывается нежелание искать и думать, расчет на то, что зритель досоздаст все нужное своим воображением и помогать ему в этом необходимости нет. Себе она такого никогда не позволяла, уже потому хотя бы, что считала неправомерным игнорировать связь декорации с эпохой, когда происходит действие, диктующее режиссеру определенную стилистику. Чтоб ее выдержать, нужно многое знать и многое уметь воспроизводить на сцене. Вплоть до того, какой тип красоты бытовал в ту пору, какова была манера поведения, характер общения людей друг с другом и так далее. Совсем не все равно, одет ли человек во фрак или в свитер, формируют ли походку девушки кринолин или джинсы, пользуются ли герои современной «обрубленной» речью или исполнителям предложена для произнесения закругленная, плавная, музыкально выстроенная фраза, как у Тургенева или Чехова. Для того чтобы актер творил прав-

¹ Вся жизнь, с. 520.

² О том, что мне кажется особенно важным, с. 176.

диво, говорила она, все вокруг него должно быть живым. Тогда он будет входить в комнату или в сад, а не выбегать из-за кулис на сцену. При этом отнюдь не требуется «натурально» воспроизводить место действия; и в условной структуре можно все это учесть, как учитывала Кнебель, ставя «Конька», «Таланты и поклонники» или «Тени».

Такое понимание задач режиссуры в деле создания пространственного образа спектакля требует от постановщика не просто выразительного пластического рисунка, но только того, который из этих задач вытекает. Мизансцена, писала Кнебель, «связывает актера с жизнью вещей на сцене, с деталями обстановки, с тем, как чувствует себя исполнитель, овладевший психофизическим бытием образа, во всей атмосфере сценического действия. Его поза на диване, или на скамейке, или за столом в кабинете только тогда будет убедительна и правдива, если это та самая скамейка, и тот диван, и тот кабинет, которые зритель легко и естественно свяжет со всем представлением о персонаже... Его руки будут жить на сцене правдивой жизнью, если они встречаются с теми предметами, которые что-то открывают во внутреннем мире героя, будь то сломанный кий Москвина — Епиходова или черная перчатка на парализованной руке Добронравова — Ярового»¹.

Легко догадаться, почему так мало радовало Кнебель уже освоенное нашим театром пластическое разнообразие, динамика внешнего рисунка многих современных спектаклей. Слишком часто это оборачивалось, по ее наблюдениям, пластикой ради пластики, упованием на абстрактные ритмические перестроения, экспрессивно воздействующие на зал. А всякое абстрагирование от сути, «зерна» спектакля, «зерна» человеческих характеров было противно ее убеждениям. Она видела, что это влечет за собой приблизительность физического существования актера в образе, от чего фальшивыми становятся чувства героя.

Размышляя о состоянии русской актерской школы в поздние годы жизни, Кнебель предъявляла два рода претензий — к режиссеру, «закрывающему» собой актера в спектакле, и к актеру, вместе с париком и гримом выплескивающему в ряду случаев из своего сцениче-

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 231.

ского обихода и само перевоплощение. Она была безусловно против режиссерского «заколачивания», против спектаклей, где актер насильственно втиснут в рамки концепции, из-за чего «трепет актерского сердца умирает сам собой»¹; несклонности иных режиссеров «возиться с актером» она противопоставляла любовь к нему Немировича-Данченко, который способен был «часами налаживать что-то в актерских душах»². Но и безынициативность части сегодняшних актеров ее не радовала, хотя она знала, что под режиссерское иго попадают лишь те из них, кто не прикладывает стараний, чтоб под него не попасть, в то время как настоящий актер-художник и у режиссера-деспота остается самостоятельным творцом.

Ей не казалось, несмотря на возраст, что происходит тотальное снижение уровня, что страна оскудела актерскими дарованиями и лишь в ее время были актеры — не чета «нынешнему племени», хотя встречами с великими ее действительно бог не обидел. Но сердце Кнебель — «учителя актеров» сжималось, когда она сталкивалась с неодоухотворенной игрой, игрой «без Геккубы», как говорил когда-то Алексей Дикий, с тем, что многие сегодня злоупотребляют пресловутой сдержанностью, о которой она однажды так отозвалась на лаборатории режиссеров тюзов: «Я могу назвать сотню, тысячу актеров, которые «сдерживаются». А что они сдерживают? Пустоту»³.

Из других тревог Кнебель, связанных с состоянием современного ей театра, отметим ее ощущение, что нынешние выпускники вузов теряют непосредственность после первых же сезонов, в течение которых ее нещадно эксплуатируют, что гигиена непосредственности, если можно так выразиться, не налажена в современном театре. Ее сетования на то, что утрачена культура маленькой, тем более бессловесной роли, забылось понятие человека в толпе, и так называемые «массовки» сплошь да рядом обозначаются теперь эскизно, одним небрежным режиссерским мазком, из-за чего нельзя и помыслить о такой протяженности немой сцены в спектакле, какой достигала, например,

¹ О театре и о себе. — «Театр», 1967, № 10, с. 78.

² Вся жизнь, с. 396.

³ См.: Стенограмма лаборатории режиссеров тюзов от 10 мая 1964 г., с. 27.

вдохновенно разработанная Станиславским десяти-минутная пауза в картине бала у губернатора в «Мертвых душах». Ее огорчение по поводу того, что ныне понятие работы над собой, которую Константин Сергеевич уравнивал в правах с работой актера над ролью, совсем ушло из театральной повседневности.

Но среди всего того, что тревожило и огорчало Кнебель в театре ее поздних лет, на первом месте стоял отход от этического наследия Станиславского. Сегодня немало говорят об этом, вошло в привычку манипулировать такими понятиями, как нравственный облик людей, причастных к театру, необходимость наведения каждым из них порядка в своем «душевном хозяйстве», но в повседневном обиходе эти понятия не занимают почти никакого места. Уже известное нам убеждение Кнебель, что у художника для того, чтобы преуспеть творчески, должны быть чистые руки, отзывчивое на чужую боль сердце, истинное, не на словах, а на деле, желание сеять «разумное, доброе, вечное», обращало ее мысль к обязательности самовоспитания, периодического нравственного очищения, которое должен производить в себе человек искусства, если он хочет достичь его высот, а достигнув, на них удержаться. Нечего и думать, уверяла она, что можно быть непорядочным в жизни, а на сцене творить по большому счету, что твой образ или твой спектакль, если речь идет о режиссере, не «заразится» от тебя низменным состоянием духа, не «переймет» твоих дурных качеств, и, как бы ты ни старался прикрыть это дурное благородными побуждениями, подчинением спектакля, роли прекрасной идее, все равно оно будет сквозить.

Обычный для Кнебель максимализм — о такой «стерильности» не приходится и мечтать в наш грешный век. Но взаимосвязь здесь, и вправду, тесная: каков человечески режиссер, таков же во многом и его спектакль; нравственное состояние актера на исполняемой им роли тоже отражается. Хотя десятки других причин в свою очередь влияют на конечный результат творчества.

Проследившая за тем, что беспокоило Кнебель в состоянии театра ее последних лет, лишней раз понимаешь, как плохо, скудно мы используем то, что оставили нам гениальные наши предшественники, как плохо это знаем, как непозволительно в ряде случаев адапти-

руем вместо того, чтобы обогащать и развивать. Есть вещи, мимо которых грешно проходить, которыми нельзя пренебрегать при любом способе организации репетиционного процесса, будет ли то действенный анализ пьесы и роли или какой-либо иной метод, подводящий к творчеству. С уходом из жизни Кнебель мы потеряли человека, не устававшего напоминать нам об этом, не жалевшего сил, чтобы звать нас к вершинам искусства, само стремление к которым вливает в него свежие соки, не дает потускнеть идеалу, выработанному соединенными усилиями гигантов русской сцены. И, может быть, эта ее «попутная» работа в перспективе окажется долговечнее, чем поставленные ею спектакли, которые уже ушли и зафиксировать их не удалось, как не удастся по-настоящему зафиксировать и работы других мастеров, несмотря на могущественные возможности кинохроники и телевидения.

VIII

«Женщинам в режиссуре нелегко. Нас немного. По-видимому, что-то в женском характере мешает овладеть этой профессией»¹.

Наблюдение верное, подтверждаемое многими примерами, но самой Марии Осиповне, это признавшей, стать режиссером не помешало ничто, хотя более «женского», женственного по природе своей характера и представить себе невозможно. Так уж ей на роду было написано — опрокидывать некоторые из устоявшихся мнений. И в том, что касалось существа творимого ею искусства, и в том, как она его творила.

Окидывая взором ее режиссерское наследие, видишь, что «мужское» начало пронизывало ее спектакли сверху донизу, определяя чистоту и ясность воплощенной в них идеи, их жестко организованную структуру, единую во всех компонентах. Были большие удачи и меньшие, но не было у нее спектаклей вялого сердца, расслабленной мускулатуры, не собранных вокруг одного стержня, лишенных динамики. Полифония звучания, сложность характеристик, умение ничего не упустить из того, что входит в круг обязанностей постановщика, безупречное знание технологии, владение

¹ Поэзия педагогики, с. 248.

ремеслом (конечно, не в одиозном, а в чисто профессиональном смысле слова), притом что от ремесленничества все это отстояло на тысячу верст,— вот признаки режиссуры Кнебель, выделявшие ее из круга других режиссеров-женщин, иные из которых тоже сделали в искусстве немало.

«Кто-то сказал, что в драматическом спектакле надо играть так, чтобы его понимали и глухие, и слепые. Слепые должны слышать каждое слово, а глухие видеть и по внешнему выражению проникать в происходящее»¹. Это формула совершенства, призыв к нерасторжимому союзу «что» и «как», того, о чем говорится в спектакле, с тем, как это пластически выражено. Добиться трудно, но она — добивалась, что тоже требовало настойчивости; воли, неотразимой логики, «мужского» склада ума. И ни доли рационализма в этом: развитая интуиция, качество, скорее, женское, делала ее сценические ходы непредсказуемыми, порой поражающими своей свежестью и уж по крайней мере не заимствованными ниоткуда.

К этому будет не лишним добавить, что категория вкуса составляла для нее нечто совершенно конкретное, чем надо руководствоваться в работе, что безошибочность вкуса была ее важным преимуществом,— культура поставленных ею спектаклей нередко отличала их в лучшую сторону по сравнению с другими, быть может, более яркими, в которых, однако, такой культуры не просматривалось. Производственная необходимость для режиссера быть человеком со вкусом ею твердо сознавалась и у нее на вооружении была. Это обеспечивало ее спектаклям максимум духовного содержания, превращало их в ряде случаев в маленькие психологические романы. Справедливо замечание Н. Крымовой, сказавшей как-то, что «в ее художественном почерке есть та скромность и та сосредоточенность на внутреннем смысле, которые свойственны коренным явлениям русской сцены»².

Кнебель прожила долгую жизнь в искусстве (в режиссуре, в частности), не претерпев эволюции, не зная «периодов»; она сумела остаться собой в самых разных, на ту или иную пору ее жизни пришедшихся

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 12.

² Крымова Н. Поэзия жесткой правды.— «Комс. правда», 1972, 6 апр.

театральных ситуациях, не слишком сообразуясь с тем, какая «погода» стоит на дворе и даже в какой мере она благоприятна для творчества. Но что касается средств выражения, то тут, как это подтверждают многочисленные примеры (да мы уже и говорили об этом), она двигалась в ногу с веком, находясь всегда в курсе последних исканий, все перспективное с открытым сердцем приемля, но не позволяя себе идти на поводу у моды. Какого-либо окостенения, остановки в пути, застревания в новостях вчерашнего дня, что так огорчительно часто случается с режиссерами, еще недавно поражавшими нас своими озарениями, с ней не случилось — вплоть до тех самых пор, когда она в последний раз села за режиссерский стол, чтобы поставить «Тени», спектакль, о котором можно сказать что угодно, кроме того, что он архаичен.

Для тех, кто упорно считает Кнебель скорее педагогом, чем режиссером, или на крайний случай режиссером-педагогом, стоит еще раз, теперь уже подводя итоги, перечислить ее самостоятельные или поставленные с кем-то при ее преимущественном участии спектакли, без упоминаний о которых, пожалуй, не обойдется ни один учебник и ни один мало-мальски серьезный обзор советского театра тридцатых — семидесятых годов. Вот этот список, достаточно придирчиво отобранный (кто-то, возможно, его и расширил бы): «Как вам это понравится», «Конек-Горбунок», «Иванов», «Кремлевские куранты» 1956 года, «Вишневый сад», «Таланты и поклонники», «Дядюшкин сон», «Тени»; три последних на памяти у нынешнего поколения зрителей.

Допускаю, что в темпераменте, который автор книги внес в эту главу, есть изрядная доля субъективизма. Но по мере того как я ее писала, я все больше и больше проникалась значением, объемом, качеством того, что было вложено Кнебель в развитие нашей отечественной режиссуры, испытывала потрясение при мысли о поистине гигантском труде, который она затратила, чтобы из скромной сотрудницы Художественного театра стать признанным мастером постановочного искусства, чье имя часто, но реже, чем представляется справедливым, ставится в один ряд с корифеями этого рода творчества, — конечно, если иметь в виду не самые первые, основополагающие имена. Как и во всех других отношениях, в режиссуре она сама

себя сделала, шагнув из «женской» в «мужскую» шеренгу и тем отстояв честь женщины, оказавшейся способной овладеть этой трудной, «не своей» профессией, как овладевают профессиями, от века считавшимися чисто мужскими, многие женщины в других областях.

ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ — СРЕДСТВО,
А НЕ ЦЕЛЬ

I

Если о том, в чем истинное призвание Марии Осиповны Кнебель, художника нескольких творческих ипостасей, — педагог ли она в первую очередь или, как видится мне, режиссер, — можно спорить, то бесспорной представляется ее поистине подвижническая, трудно охватываемая в своих границах деятельность по охране, защите от искажений и пропаганде на пользу сегодняшнего дня идей Станиславского и Немировича-Данченко.

Она не раз говорила, что на так называемом втором поколении МХАТ лежит (теперь уже правильнее сказать — лежала) первостепенной важности миссия: передать в неприкосновенности строителям театра будущего то драгоценное, что принадлежащими к этому поколению было получено из первых рук, чего они были участниками и свидетелями. Передать все это «живым», как бы еще дышащим мощной созидательной энергией, туда вложенной, хранящим жар гениальных прозрений, утратить которые было бы прямым преступлением. Она отдавалась этому едва ли не энергичнее и, уж во всяком случае, дольше других, хотя бы потому, что дольше других жила, даром, что в пору, когда непосредственно общалась с создателями системы, занимала весьма скромное положение в театре. Мы знаем, к каким весомым результатам это привело. Изучать систему по ее трудам предстоит еще многим из тех, кто придет в искусство после нее.

Но ноша, которую она на себя взвалила, даже ей, «двужильной», как говорил Хмелев, в чем-то оказалась не под силу. Мне пришлось убедиться в этом, когда я взгляделась с должной пристальностью в судьбу ее собственного методологического наследия, сложившуюся не вполне так, как представлялось, когда только начали обозначаться контуры будущей книги о М. О. Кнебель. На вопрос о том, что ей удалось, а чего не удалось добиться в этой области, несмотря на поистине титанические усилия, было бы неверно ответить одним словом; тут есть субъективная и объек-

тивная, от нее не зависящая, сторона. Впрочем, надеюсь, что все станет ясным из дальнейшего.

Еще в довоенные годы Кнебель была целиком захвачена открывшимися ей возможностями этюдного способа изучения пьесы и роли и с тех пор только к тому и стремилась, чтобы его усовершенствовать и внедрить в сценическую практику. Некоторые считают даже, что она до известной степени «заиклилась» на этом, что у нее был пунктик, навязчивая идея. И действительно, никто столь одержимо не отстаивал преимуществ последнего открытия Станиславского, никто, включая М. Кедрова, сделавшего для этого много, но не столько, сколько она, не видел в нем таких мощных стимулов для ускорения творческого процесса, для приближения к правде в ходе сценического поиска. Само название «метод действенного анализа» принадлежит ей — Станиславский говорил «физические действия», подразумевая под этим, как она полагала, действия, физически претворенные, но питаемые всем содержанием произведения. Такая ее безоглядность порой создавала впечатление, что для Кнебель система Станиславского и метод действенного анализа были понятиями идентичными — одно сводилось ею к другому, и метод якобы «покрывал» собой в ее представлении все остальные заветы создателей отечественной теории сценического творчества.

Это впечатление ошибочно. Кнебель никогда не отрицала, что «предложенный Станиславским в конце своей жизни новый прием работы — метод действенного анализа роли и пьесы — органично связан и последовательно вытекает из всей его предыдущей сценической и педагогической деятельности», и, стало быть, «этот раздел работы нельзя рассматривать оторванно от всей системы Станиславского»¹. Но именно поэтому и речи быть не может, будто одно поглощает другое; напротив, из приведенной только что цитаты с непреклонностью следует, что Станиславский и не думал отказываться от других положений системы ради метода. Что завоевано, то завоевано, и без этих завоеваний не возникли бы (задолго до метода) пики достижений Художественного театра, русского театра вообще.

¹ Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961, с. 3.

Напротив, Мария Осиповна никогда не упускала повода отметить, что метод — подчиненная целому часть, лишний раз подтверждающая всесилие целого. Что это только, вот как сказано выше, новый прием работы, причина введения которого та же, что непрерывно подстегивала мысль Станиславского: как кратчайшим путем подвести актера к порогу подсознания, заставить заговорить его творческую природу. Прием до известной степени лукавый, проявление педагогики в репетиционном процессе, наилучший способ проникнуть в действительность пьесы, в отрезок жизни, ею охваченный. Меняется лишь организация первой ступени в познании образа актером, когда он, как это и предполагал Константин Сергеевич, будет занят анализом самого себя — человека в обстоятельствах роли, буквально реализуя метафору «стать на место героя». А предстоит еще вырастить роль в себе, для чего потребуются немало дополнительных усилий, и помощь действенного анализа тут будет минимальной — недаром он анализ, а не синтез.

Как выразилась Кнебель на одной из лабораторий, метод анализа в действии — это только грамматика, без которой, однако, не обойтись, постигая секреты и тонкости специфического языка театра, «языка» актерского творчества¹. Кнебель считала, что метод — наиболее удобный трамплин, идеальная стартовая площадка для этого. Путь от себя к образу при опоре на метод становится особенно наглядным.

Чтобы прояснить сказанное, придется все-таки хотя бы вкратце задержаться на том, в чем состоит сам метод (в представлении Кнебель, разумеется), в противном случае нечего будет комментировать.

Актер приходит на первую репетицию, еще мало что зная о роли и пьесе; работая по методу, он проникает в их содержание, определяет позицию своего героя в драматической борьбе путем двустороннего изучения предложенного ему материала — в процессе «разведки умом» (то есть разбора пьесы за столом) и тут же возникающей «разведки действием», когда только что разобранный отрывок будет воспроизведен на площадке, временно заменяющей сценическую, путем этюдов с импровизированным текстом. Стало быть,

¹ См. стенограмму лаборатории режиссеров тюзов от 20 декабря 1973 г., с. 21.

это этюды на ситуацию пьесы, анализируемой от эпизода к эпизоду, сперва по крупным событиям или действенным фактам, как их еще называют, начиная с исходного («события — это фундамент, на котором стоит здание пьесы»¹), потом по более мелким, дробным, вплоть до мельчайших, с челночным возвращением обратно за стол, где происходившее только что в этюде будет проверено с помощью пьесы же, которая непременно подскажет исполнителям, что пропущено и нуждается в дальнейшем, опять-таки этюдном уточнении. То есть это черновик, проба, эскиз, чем от века пользуются художники всех профилей (не случайно слово «разведка» здесь фигурирует). А само произведение, спектакль в данном случае, еще предстоит создать, оттолкнувшись от первоначальной наметки. Так отпадает легенда о том, что на методе все замыкается; наоборот, все только начинается с него.

Эта простая схема, однако, воспринимается трудно: за годы на нее наслоилось немало искажений, легенд, ложных обвинений в адрес метода, проистекающих чаще всего от недостаточной осведомленности; лишь прямые ученики Кнебель не путаются в этом вопросе. С одной такой легендой — что метод якобы поглощает систему — мы только что столкнулись. Но и с другими превратными о ней представлениями ожесточенно сражалась Кнебель, обороняя свое детище от несправедливых нападок.

Например, возникал разговор о том, будто предложенный Станиславским способ репетирования отменяет застольный период. Кнебель немедленно парировала: не отменяется он, но видоизменяется, строясь на чередовании покоя и движения, вчитывания в пьесу за столом и реализации только что постигнутого в действии, пусть пока еще примерном, контурном, но с каждым следующим этюдом сближающем актера с пьесой. Тем, кто сомневался, можно ли охватить таким образом все мотивы произведения и не сподручнее ли добиваться этого по-прежнему за столом, Мария Осиповна доказывала (и была убедительна в этом), что именно ради такого, тотального охвата этих мотивов метод и был введен Станиславским в репетиционную практику. Ради того, чтобы проникнуть в пьесу глубже, обстоятельнее, конкретнее, чем удавалось

¹ Поэзия педагогики, с. 303.

ранее, как бы ощупывая собой, своими мышцами, телом, нервами ее ткань. А мышцы «запоминают» быстрее, чем сознание, на что постоянно указывала Кнебель, имевшая в своем распоряжении десятки тому подтверждений.

Так преодолевается с помощью метода беспокоивший Станиславского отрыв на ранней стадии работы психического начала от физического. Уходит пассивность, созерцательность актера-исполнителя, твердо знавшего когда-то, что его еще не скоро вызовут «на ковер», чтобы проверить степень его погруженности в пьесу. Не возникает неизбежных ранее потерь при переходе участников спектакля из-за стола на сцену. Не забалтывается драгоценный текст автора от механического повторения. Пьеса анализируется и разумом, и всем психофизическим «устройством» актера, и из слова на первых порах извлекается исключительно смысл, в него вложенный, — только в этом случае можно симпровизировать текст, подменив (в рабочем порядке, на время, к чему мы еще вернемся) авторскую речь собственной, своей. Если это вышло, значит, актер понял, что стоит за текстом, что происходит в сцене, ради чего говорится то, что счел нужным вложить в уста персонажа драматург. Еще Пушкин советовал товарищам по «поэтическому цеху»: если у тебя не получается стихотворение, напиши его сначала прозой. То есть отдай себе отчет в том, что ты хочешь сказать, заметила на лаборатории Мария Осиповна¹. Можно также сослаться на знаменитую формулу Немировича-Данченко, гласящую, что слово становится (в конце концов, в итоге. — З. В.) венцом творчества, но оно же является источником всех задач, психологических и пластических². Вторая половина формулы и лежит в основе этюда.

Высказывались предположения, что этюдный метод, акцентируя на действии, скрадывает причины, это действие вызвавшие, оголяет костяк пьесы от всего, что его окутывает, питает, создает психологическое силовое поле вокруг него. Иначе говоря, по мнению оппонентов, спрямляет линии пьесы вместо того, чтобы их развертывать, обогащать. Нет, этого не происходит,

¹ Стенограмма от 15 октября 1962 г., с. 24.

² См.: Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1, с. 213.

тут же ввязывалась в спор Кнебель, не может произойти при умелом (верном) обращении с методом. Станиславский указывал, что, задавшись вопросом: «Что я здесь делаю?», актер непременно вынужден будет ответить и на вопрос: «Почему я делаю так?» — в противном случае этюд попросту не получится. «Только для того, чтобы выйти на сцену по-человечески, а не по-актерски, — объяснял он своим студийцам, обращая их к приобретенному в этюде опыту, — вам пришлось узнать: кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы правильно выйти на сцену, необходимо познание жизни пьесы и своего к ней отношения»¹. Цитата не сходит со страниц кнебелевских сочинений.

И действительно, сделать этюд нельзя, не установив хотя бы в общих чертах, где, когда, в чьем присутствии событие произошло, чем было вызвано, в каком умонастроении и после чего явился на сцену герой, с чем он пришел, чего добивается, что может и чего ни при какой погоде не может совершить. Метод наталкивает на все это, активизирует поиск актера, делает этот поиск особенно целенаправленным, исключая (не полностью, но во многом) блуждания вокруг да около, бесплодное «застольное» топтание на месте. Но нельзя и не оценить того, говорила Кнебель, что метод с самого начала ставит работу на рельсы действия, причем конкретно, а не «умственно»: вместо того, чтобы болтать о действии, мучаясь его словесным определением, актеру придется встать и сделать, доказав тем самым что он природу этого действия постиг. Или не постиг, что дает основания для необходимой коррекции.

Еще одна ошибка состоит в утверждении, будто бы в условиях метода репетиции начинаются «с нуля»; приступая к этюдному анализу и только на него и надеясь, ни актеры, ни, что особенно уязвимо в глазах противников, режиссер предварительно пьесы в руки не берут, опасаясь, что это убьет непосредственность в ее восприятии. Поводом к такому заблуждению по-

¹ Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1957, с. 624.

служило сакраментальное «Не знаю!» Станиславского, когда к нему обращались с вопросами участники готовящейся постановки. Он, и вправду, не спешил обнародовать свой замысел, но это не значит, что замысла у него не было. Его отказ удовлетворить любопытство вызванных на репетицию — тоже не более, чем педагогический прием. Он хотел, чтобы они до всего доискались, додумались сами, потому что только такое, личным трудом добытое знание по-настоящему питает воображение актера, в то время как сведения, навязанные ему извне, сообщенные в порядке информации, лягут на его психику мертвым грузом и лишь приглушат его творческую инициативу.

Вся практика Станиславского-режиссера, практика режиссеров его школы, практика самой Кнебель, в чем мы могли убедиться, свидетельствует, что, не имея замысла, они никогда к работе не приступали. Хотя и то верно, что на этом раннем ее этапе Константин Сергеевич сформулировать сверхзадачу в окончательном виде не умел, в отличие от Владимира Ивановича, определявшего ее снайперски чуть ли не при первом же соприкосновении с пьесой.

Не умел, а может быть, лучше сказать «не хотел», потому что был убежден (и Кнебель его убеждение разделяла), что замысел — это процесс, и, существуя вначале в эскизе, он видоизменяется, уточняется, укрупняется на всем протяжении работы над спектаклем. Мало того: он еще должен быть помножен на представления отдельных актеров, которые тоже приходят на первую репетицию с мыслями о роли. Словом, замысел обретает окончательную форму по мере вхождения в мир изучаемой пьесы, более глубокого, чем на первых порах, постижения авторских намерений. Но чтобы видоизменять и уточнять, надо иметь.

Тут вступает в силу уже знакомая нам диалектика замысла, как его понимала Кнебель,— для нее он бесспорно был не только авторским, но и режиссерским взглядом на отрезок жизни, который предстоит воспроизвести на сцене. Сам выбор пьесы для постановки уже содержит в себе момент замысла, считала она, означает, что первоначальный «ожог» произведением уже произошел. Содержание пьесы активно осмысливается режиссером: как он определит исходное событие, как выстроит линию сквозного действия, ведущую кратчайшим путем к сверхзадаче, таким и ока-

жется поставленный им спектакль. Иначе придется повторить, как это ни азбучно, не было бы у нас разных «Гамлетов», «Ревизоров», «Оптимистических трагедий»; не было бы ни «Вишневого сада» Кнебель, ни ее «Талантов», ни «Теней». Производить этюдный разбор, не определив, хотя бы примерно, «станции назначения», бессмысленно — и метод не уберезет в этом случае твой состав от затяжных словопрений, предупреждала Кнебель, а инициативу актера будет сдерживать ощущение, что режиссер еще сам не знает, куда идти. Но и правомерность замысла, границы его жестко проверяются методом: он не позволит постановщику оторваться от пьесы, двинуться в направлении, ее автором вовсе не предусмотренном.

Станиславский подразумевал под предлагаемыми обстоятельствами, из которых придется исходить актерам, анализируя пьесу в действии, не только то, что «предложено» ею, но и то, что привнесено теми, кто ее ставит, иначе говоря, условия будущего спектакля. «Эта фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, — цитирует Станиславского Кнебель, — наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве»¹. Принять во внимание не когда-нибудь в будущем, но уже сейчас, на стадии этюдного анализа. Речь, таким образом, идет о решении, а оно не определится, если режиссер еще до первой репетиции не установит для себя, ради чего он ставит пьесу, что хочет сказать этой своей работой людям — своим современникам и каким образом думает это реализовать. Быть «хоть на полшага» впереди своих актеров — мало; не случайно Кнебель никогда не пользовалась этим принадлежащим Станиславскому или приписываемым ему выражением; требуется более фундаментальная подготовка, от уровня и качества которой чувствительно зависит успех задуманного.

Потому-то Кнебель и считала необходимым встречаться с художником еще до начала работы с актерами; уже тогда закладывая основы будущего пласти-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 62. Приведено у Кнебель в «Действенном анализе роли и пьесы» (с. 19).

ческого образа спектакля, она не смогла бы репетировать пьесу в действии,— ведь для того, чтобы сделать хоть один этюд, им нужно будет куда-то выйти, в каком-то конкретном, пусть пока еще воспроизведенном в выгородке пространстве двигаться, именно его обживать. А работа с художником — безусловно часть замысла, и немалая.

Зная о Кнебель все это, приходится лишь удивляться, с какой деликатностью, с каким педагогическим тактом она оперировала уже сложившимся замыслом, насколько эластичным, способным вобрать в себя все конструктивные предложения он у нее бывал. Со стороны даже могло показаться, что участникам будущего спектакля предложено для освоения нечто слишком уж свободно очерченное, допускающее множественность толкований. Н. Зверева признавалась мне, что в том, как вела репетиции Кнебель, ей, педагогу ее курса и сорежиссеру всех последних спектаклей Марии Осиповны, иногда не хватало жесткости, более властной руки. Казалось, что, увлекаясь чужими прозрениями, она чуть ли не слепо шла за сильным, вдохновенно репетирующим роль актером и он мог увести ее с ранее взятого направления. Но почему-то получалось так, что спектакль выходил — и никаких противоречий, невнятных в нем не обнаруживалось; его пронизывала сквозная идея, в чем у читателей этой книги была, надо думать, возможность убедиться. Просто к актерским «поправкам», возникшим в ходе этюдной проверки, она относилась не формально, а с подлинным уважением к своим на данный спектакль сотрудникам; привести все это к одному знаменателю для нее не составляло труда.

Есть у метода действенного анализа и некоторые другие преимущества, с которыми Кнебель, работая этюдно, встречалась постоянно. По ее наблюдениям, он резко повышает ответственность исполнителей: ведь им предстоит проанализировать пьесу самостоятельно, не уповая на то, что «велит» режиссер, и, если они не будут внимательны, сосредоточены и активны, этюд это немедленно выявит, оконфузив провинившихся перед товарищами; почему и утверждала Кнебель, что этюд «ставит актера в условия *непременного творчества*», особо выделяя два последних слова¹.

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 76.

Больше того: быть внимательным придется каждому, в том числе тем, кто в репетируемой сцене не занят, поскольку от ее только что вскрытого содержания зависит линия поведения участников последующих сцен. Когда работа идет по методу, на репетиции вызывается состав целиком, а не два-три актера, нужные сегодня, как это водится. Этюд выполняется теми, чьи персонажи фигурируют в данном отрывке, а обсуждается всеми, в чьем заинтересованном присутствии до «разведки действием» произведена была «разведка умом». Возникает азарт «сличения списков», как окрестил этот этап работы Станиславский: пропуски и ошибки в только что закончившемся этюде устанавливаются сообща.

Раскрепощает актера и сознание, что идет прикидка и на первых порах от него требуется лишь разобраться в роли, а не овладеть ею; рефлекс игры, таким образом, снимается, преждевременное ее появление не грозит более исполнителю. Кроме того, поскольку с первых же шагов возникает положение, когда в глазах актера «он», герой, уступает место «я» (все случившееся случилось со мной, здесь, сегодня, сейчас), можно не опасаться, что кто-то попытается укрыться за «образок», возникает естественная преграда штампам, готовым приспособлениям. Наконец, этюд развязывает эмоции, ибо преуспеть в нем можно лишь в состоянии «горячо», и горячо, а не прохладно, вполне накала проходят репетиции по методу.

II

Среди очевидных ей сильных сторон метода, побудивших Станиславского предпочесть его всем другим репетиционным приемам, Кнебель особенно выделяла отсутствие в этом случае средостения между анализом и воплощением.

Как ни дорожила Мария Осиповна этюдным способом изучения пьесы, она знала и то, что сам по себе он создания образа не обеспечивает, и ни одно из предусмотренных корифеями школы слагаемых творческого (не актерского) самочувствия на сцене, позволяющего исполнителю жить в роли, как живут люди в жизни, по тем же законам и с той же естественностью, не может быть им игнорировано, даже если он уже прошел сквозь горнило этюдных репетиций. Нельзя

вырастить характер героя, не овладев всеми тонкостями его проявлений, всем богатством и сложностью его внутреннего мира, подводными, скрытыми движениями его души. А овладеть означало для Кнебель полностью переустроить свою личность, сотворить нового человека из себя согласно требованиям роли, так, чтобы при любом последующем соприкосновении с нею, на репетициях и потом в спектакле, живое ее ощущение возникало само собой, с безотказностью идеально отлаженного механизма, четко осуществляющего заложенную в него программу. Что требует от актера (и режиссера, его ведущего) гигантской работы уже за пределами первоначальных этюдов на то, что происходит в пьесе.

*«От действия — ко всем остальным элементам внутреннего самочувствия — вот путь актера в процессе действенного анализа»*¹ — такова была предусмотренная Станиславским последовательность, и она побуждала Кнебель неуклонно, без пропусков вводить эти элементы в творческий процесс актера. Тут-то и выясняется со всей непреложностью, что метод — лишь часть системы, причем даже не главная ее часть, хотя он и подводит вплотную к тропе перевоплощения.

Воссоздавая в опубликованных ею трудах процесс вынашивания актером образа, каким этот процесс должен быть в идеале (или каким в идеале он виделся ей), она сумела найти место всему, о чем думали, к чему осознанно стремились, внедрением чего в театральную практику были озабочены ее учителя. Дифференцированно, никогда не забывая отметить: вот это и это пришло от Константина Сергеевича, а то и еще то — от Владимира Ивановича, неутомимо прослеживая при этом общность их по-разному сформулированных выводов, подчеркивая наличие творческого сопряжения между ними. Как мы помним, такова и была ее задача: брать в синтезе их творческие взгляды.

Стоило ей только затронуть положение о двух перспективах Станиславского, как она тут же обращалась к наблюдениям Немировича-Данченко, тонко уловившего двойственность существования актера в роли: со всей искренностью отдаваясь перипетиям судьбы героя, которая может быть сколь угодно трагической, он в то же время испытывает радость от самой стихии игры,

¹ О том, что мне кажется особенно важным, с. 87.

от чувства, что образ угадан верно, что перевоплощение произошло.

Стоило ей произнести слово «сверхзадача», как у нее возникала потребность дополнить смысл, вложенный в это понятие Станиславским, заботой Немировича о том, чтобы сверхзадача (сам термин он принимал) непременно была тройкой: сознательной, эмоциональной и волевой.

Знаменитые «три правды» последнего — социальная, жизненная и театральная — неуклонно связывались Кнебель со сверх-сверхзадачей Станиславского, с его мечтой о торжестве «жизни человеческого духа» роли, с его требовательностью в области формы сценического зрелища.

Между его, Станиславского, «физическим действием» и «физическим самочувствием» Немировича ей также увиделось соответствие — это был в понимании последнего элемент, заведующий эмоциональностью, то есть тем же разбуженным через «физику» подсознанием. Увиделось ей такое соответствие и между сквозным действием (термин Станиславского) и тем вопросом, который Владимир Иванович постоянно задавал актерам: куда направлен ваш темперамент, куда ваша мысль «посылает» ваши нервы?

Уже упоминавшееся убеждение Немировича, что слово является венцом творчества, но оно же — источник всех задач, психологических и пластических, в сущности, полностью разделялось Станиславским: слово автора и для него являлось исходным моментом творчества (что, как не слово, анализируется в этюде, спрашивала Кнебель), а уж что касается его последующей отработки, то в этом Константин Сергеевич, на чем мы подробно остановимся далее, был особенно требователен.

Наконец, подчеркнутое Станиславским различие между ролью сыгранной и ролью созданной приводило Кнебель в качестве эталона последней к знаменитому «живому человеку» Немировича, обусловившему собой все крупные актерские победы и прошлых, и недавних лет.

Но Кнебель не была бы Кнебель с ее почти фанатической честностью, если бы не считала нужным при этом отметить, в чем ее учителя до конца дней были несогласны друг с другом. Прежде всего — в истолковании понятия «образ», для Немировича первосте-

пенно важном: он не принимал формулы Станиславского «я» в предлагаемых обстоятельствах» даже в качестве старта творчества, так как страшился обеднения характера героя за счет расхожей, свойственной ему в быту естественности актера, перенесения на роль нередко примитивного его мышления. Не принимал он и этюдного способа репетирования, хотя к опытам Станиславского напряженно присматривался; с первых же репетиций он шел строго по тексту и от актеров требовал того же, хотя иногда, когда роли были уже выучены исполнителями назубок, просил их пересказать содержание монолога, сцены своими словами, чтобы проверить, не омертвело ли оно в их сознании, нет ли здесь элемента механического повторения. И такого значения импровизации, как Станиславский, он не придавал, ему казалось, что это может вызвать ненужные отступления от того, что предложено автором. О его склонности и умении, в отличие от Станиславского, приходиться к актерам с полностью сложившимся замыслом мы только что говорили.

Это были достаточно серьезные разногласия, споры шли годами, иногда принимая почти агрессивные формы. Но уместно задаться вопросом, как далеко они их между собой разводили, не слилась ли бы в конце концов их дорожка, проживи они несколько лет еще. И тут хочется задержаться и сделать одно отступление.

Известно, что первое понятие о системе Кнебель получила из рук М. А. Чехова, а воспринятое в юности обычно остается с человеком на всю его жизнь. Так было и с Кнебель: всю жизнь она возвращалась мысленно к идеям Чехова, к тому его «параллельному» со Станиславским представлению о психотехнике актера, которое он, Чехов, называл «подглядом творческого процесса». Возвращалась, сопоставляя, проверяя на себе и на тех, с кем работала, чеховские убеждения, порой ставя что-то под сомнение, а что-то и с огорчением отвергая. Пока не пришла к поразительному для своих восьмидесяти лет выводу, что Чехов в конечном счете был верным учеником и Станиславского (в большей степени), и Немировича-Данченко (в меньшей); расхождения носили чаще всего технологический (у каждого из трех — свой путь следования к общей цели), а в ряде случаев просто формулировочный, словесный характер.

Во «Всей жизни», основательно расчистившей подступы к объективной оценке всего содеянного в театре «эмигрантом Чеховым», Кнебель еще безоговорочно отвергала чеховскую теорию имитации, согласно которой образ возникает сначала в воображении актера, то есть где-то вне его, и только потом воспроизводится, «имитируется» исполнителем. Ей виделся в этом род представленчества, казалось, что чеховская метода «уводит его от большой дороги искусства»¹. Если только, утверждая это, она не заботилась о «проходимости» книги, что в те мало приспособленные для объективного взгляда на историю годы было совсем не лишним.

Но вот минуло еще около двадцати лет, и она (по-видимому, этому способствовала работа над чеховским архивом) поняла, найдя тому убедительное подтверждение и у Чехова, и у Станиславского, что пресловутая «имитация» есть, в сущности, лишь псевдоним органического сближения актера с образом в процессе репетиций, личный чеховский способ разбудить под-сознание.

Если сказать вкратце, кое-что, наверное, спрямляя, Станиславский предлагал двигаться «от себя к образу», а Чехов, скорее, шел «от образа к себе», без конца, как он выражался, задавая ему вопросы (и в этом, по наблюдению Кнебель, был ближе, скорее, к Немировичу-Данченко). Но синтез, слияние актера и образа предусматривалось в обоих случаях. Чехов пишет прямо: «Работая над ролью, вы совершаете два процесса: с одной стороны, вы приспособливаете образ роли к себе, с другой — себя к образу роли»². Стало быть, приходит к выводу Кнебель, оба они (и Станиславский, и Чехов.— З. В.) «стремились к максимальному сближению актера и роли путем напряженной духовной работы»³. Или, как безотносительно к проблеме «Чехов» отметил в своей книге «Воспоминания и размышления о театре»⁴ Алексей Попов, художник той же творческой принадлежности: «В вопросе о том, идти ли актеру от себя или от образа, удалось уста-

¹ Вся жизнь, с. 58.

² Чехов М. Литературное наследие. Т. 2, с. 248.

³ Кнебель М. Михаил Чехов об актерском творчестве. Предисловие к «Литературному наследию» (т. 2, с. 17).

⁴ Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М., 1963, с. 302.

новить одно: самым важным в этой формуле является глагол *идти*. А идти ли от себя к образу или от образа к себе — это вопрос творческой индивидуальности актера в каждом отдельном случае.

Мало того: в чеховскую теорию «имитации» входило особенно близкое Станиславскому понимание функции действия как средства фиксации пугливого, нестойкого, легко улетающего переживания. Вот, прислушайтесь: «*Действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер), вызовет в вас чувство*»¹. «Окраска» же, по Чехову, есть «диктовка» образа, постигаемого исполнителем, — он неизбежно будет действовать так, как только может действовать такой человек. Тут особенно интересно, что, как и у Станиславского, природа действия нащупывалась Чеховым уже в этюдах, самых разнообразных, на которых он воспитывал своих учеников. «В его занятиях с нами, — пишет Кнебель, — большое место занимало действие, имевшее предыгру и, если можно так выразиться, послесловие»². Не говоря о том, что Чехов безусловно признавал импровизацию как способ репетирования, с этим Кнебель столкнулась сразу же на пороге своей театральной юности.

Продолжая свой сравнительный анализ, Кнебель устанавливает, в чем Чехов-теоретик был ближе к Станиславскому, чем к Немировичу-Данченко. «Имитация» образа (которая, как мы только что выяснили, на деле таковой не является) требовала от Чехова-актера предельного развития воображения, и он добился почти фантастической его подвижности, воспламенности, всеохватности, артистизма. Проблема видений, его волновавшая, вызывалась той же необходимостью: видеть образ, подсказанный автором, но и видеть, будучи в образе, все, что открывается внутреннему взору героя. В этих двух пунктах Чехов — прямой ученик Станиславского. Он его ученик и в том смысле, что испытывал жгучий интерес к теории, предпочитая, как и Константин Сергеевич, разработку теории постановке еще одной пьесы, в то время как Немирович-Данченко обращался к теории лишь в связи с конкрет-

¹ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2, с. 200 (курсив автора. — З. В.).

² Вся жизнь, с. 92.

ным спектаклем, сценическая судьба которого занимала его в первую очередь.

С другой стороны, есть точки соприкосновения между выношенным Чеховым понятием «атмосферного» спектакля, «атмосферного» актера, которые только и способны держать в плену зрительный зал, и мыслью Немировича, что спектакль живет ради того «захвата», замороженности зрителя сценическим зрелищем, которые, как он выражался, люди понесут со сцены в жизнь. Но и «лучеиспускание», и «лучевосприятие» Станиславского недалеко отстоят от чеховской «атмосферной» связи между сценой и публикой, от заботы о «борьбе атмосфер», усложняющей ткань спектакля и делающей ее живой.

С подсказа Кнебель легко просматривается сходство и между «пережитой характерностью» Станиславского, «мизансценой тела» Немировича и чеховским «психологическим жестом», в котором, в отличие от жеста бытового, неотобранного, случайного, «жестикულიрует» душа образа. А термин «зерно», общий для Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, отложился в его, Чехова, сознании как «чувство будущего целого».

Так через Чехова, через его вариант системы перекидывается мостик между обоими создателями современной науки о театре, становится особенно ясно, что антагонистами, какими их порой пытаются представить, они не являлись (честь установления этого факта целиком принадлежит Марии Осиповне). И это дало ей дополнительные основания пользоваться советами обоих, поскольку каждый такой совет полезен для тех, кто претендует на принадлежность к школе переживания. Действенный анализ пьесы и роли (пора нам вернуться к разговору о нем) вплотную подводит актера ко всему этому.

Перебирая элемент за элементом актерской психотехники, которые представлялись ей обязательными для творчества роли, независимо от того, что от кого из ее учителей пришло, Кнебель на каждом таком элементе останавливается специально, предостерегая прибегающих к ним от упрощений, подчеркивая необходимость для занятых в репетируемой пьесе не только все это знать о своем герое, но отрабатывать, готовить к очередной репетиции, без усталости тренировать себя, доводя до жизненной привычки. Главное

же, обрета, иметь, но не играть, не демонстрировать, не подносить зрителю на блюдечке: все прочтется, если усвоено органически, стало как бы частью природы создаваемого актером образа.

Но сколь бы пристально ни вглядывалась Кнебель в то или иное положение системы, фиксируя его значение в деле сближения, сращивания актера с образом, а от этюдов она никуда не уходит: не было случая, когда, в подробностях рассказав о методе, она отбросила бы все с ним связанное в сторону, чтобы заняться проблемами «высшего пилотажа» в актерском творчестве, за которые ратовала постоянно. Как ей и было свойственно, иначе то была бы не она, Кнебель расценивала ситуацию диалектически: овладеть «элементами» на стадии метода исполнитель вряд ли сумеет (разве что то будет гений), но натолкнуть его на них в ходе импровизированного поиска чаще всего удастся. Почти все из того, что предстоит актеру отыскать в себе и присвоить образу, стихийно захватывается в этюде (с непременною последующей отработкой). Вот и получается, что анализ еще не закончен, а воплощение уже началось. Связь тут также челночная: от этюда — ко всем элементам психотехники актера, а от них в случае нужды — опять к этюду как надежному средству проверки того, не произошло ли смещения в восприятии пьесы, не оторвались ли от нее ненароком, в пылу репетиций, создатели спектакля.

Если уж черновик, то всего, что потом войдет в структуру, ткань сценического произведения. Как сыграть этюд, не видя того, о чем говоришь, не общаясь, не испытывая близких к искомому физическому самоощущению ощущений, не выполняя рабочую, стихийно возникшую мизансцену, которая потом в отобранном и укрупненном виде может войти в спектакль? Чувство правды — а без него ни один этюд не выйдет — подскажет исполнителю многое из этого необходимого комплекса, до чего он мог и не додуматься, по старинке часами просиживая за столом.

Так осуществляется при верном пользовании последним открытием Станиславского (а у нас нет повода сомневаться, что Кнебель им пользовалась верно, то есть так, как предусматривал Константин Сергеевич) движение по спирали от низового, простейшего к более сложному; так исподволь, постепенно накапливаются у творцов спектакля силы для конечного

перевоплощения в образ, которое, как известно, и процесс, и акт. Кнебель научилась распознавать этот момент и всегда радовалась, когда он возникал. Например, нечто подобное произошло на ее глазах с Б. Смирновым в «Кремлевских курантах», который, репетируя до этого робко, что-то только еще намечая, вдруг стал говорить, смотреть, вести себя как его будущий герой, чей облик запечатлен в десятках документов, фотографий, кадров хроники; и это случилось еще до того, как был надет костюм и наложен грим.

III

Перечисляя претензии, предъявляемые (после смерти Кнебель в особенности) к новому порядку работы, мы не сказали еще о главной, наиболее распространенной из них: будто бы, пользуясь немалое время примерным, импровизированным текстом, актер приучается к пренебрежению авторским словом.

Это, казалось бы, наиболее уязвимый момент в технологии метода. И без того в современном театре положение с речью достаточно скверное. Приходится то и дело встречаться со смысловыми пустотами, оторванностью слова от внутреннего наполнения роли, от того, что за человек его произносит, каков его образ мыслей и образ действий. Происходит заметная формализация слова, что оборачивается то излишней его выделанностью, чистым голосоведением, то, чаще, житейской невнятицей, пробрасываньем текста как бы в интересах бытовой достоверности, за счет чего актеры позволяют себе блекло, вяло, неартистично говорить на сцене, съедать концы фраз, допускать словесную мазню, монотонность, утомляющую внимание зрителя. Понятно, что Кнебель тяжело переживала наметившееся оскудение и даже утверждала, что «сейчас мы горим в искусстве не в области правды, а в области слова»¹. Что же сказать о методе, который априорно сориентирован на случайное словоупотребление, его, по мнению оппонентов, культивирует, превращая ни больше ни меньше как в орудие производства? О методе, предусматривающем неотшлифованность текста, которым пользуются актеры в этюде

¹ См. стенограмму лаборатории режиссеров тюзов от 10 мая 1964 г., с. 72.

(он носит рабочий характер, как известно, и его ни в коем случае не надо отделять), что избавляет их, на время по крайней мере, от всякой заботы о красоте и выразительности слова? Можно ли надеяться, что такая вольготность не вьется в их сознание, не станет их спутником и потом, в спектакле?

Между тем метод, как ни парадоксально это звучит, в значительной мере создавался Станиславским как раз ради возвращения на сцену утраченной (а может быть, так и не обретенной при его жизни и после) культуры сценической речи. Ради ограждения авторского слова от любой профанации, от случайных звучаний.

Весь фокус, секрет, хитроумие приема в том и состоит, что он позволяет уберечь текст автора от неизбежного при прежнем порядке работы изнашивания, не дает ему, как говорил Станиславский, «сесть на мускул языка», омертветь от бесконечных повторений. Иначе сказать, не дает актеру укрыться за словами роли прежде, чем он постигнет их содержание, поймет, почему именно они понадобились драматургу в тот или иной момент действия. *«Я сохранил вам прекрасные слова автора для лучшего их употребления»*¹, — говорил Станиславский своим студийцам; вся фраза дана Кнебель вразрядку.

Как Станиславский, так и Немирович-Данченко свирепо изгоняли со сцены «пустое, ничем не насыщенное слово, слово-пустоцвет, не поставленное на фундамент всей жизни образа, понятой, выношенной, нажитой исполнителем»², — писала Кнебель, рекомендуя метод как самый верный путь к такому насыщению. Ведь действенный анализ, скажем снова, — это прежде всего анализ текста, проникновение, все более подробное с каждым этюдом, в глубины его смысла, в его самые дальние слои. Что и обеспечит в будущем полновесность слова, позволит ему стать «венцом творчества», верхушкой знаменитого хемингуэевского айсберга, почти целиком укрытого под водой. «От текста — через анализ — к тексту. Вот наш путь. И путь этот куда более эффективен, чем прямое заучивание авторских слов»³ — так формулировала Кнебель эту диалектическую триаду.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 4, с. 218. Приведено у Кнебель в «Действенном анализе пьесы и роли», с. 18—19.

² О том, что мне кажется особенно важным, с. 242.

³ Поэзия педагогики, с. 403.

Поспешность в этом деле, проскакивание через этап освоения, попытки «с места» впрыгнуть в слово, предложенное автором, нередко побуждают актеров, в том числе превосходных, садиться на своего речевого конька, прибегать к раз навсегда наработанной манере подачи текста, из чего порой извлекается эффект безошибочный; но и недорого он стоит, как всякий штамп, обращение к проверенным, «универсальным» средствам воздействия на публику.

Все, кто помнит блестящего актера Тарханова, помнят, наверное, и то, что за ним этот грех водился. «Михаил Михайлович! — спрашивал у него Немирович. — Почему вы не верите в себя? Почему вы вдруг относитесь к себе, как к маленькому актеру? Почему вы мешаете мне вести вас вперед?.. Вы — великий мастер лепить фразу. Откажитесь от комедийного приема выдоха отдельных слов... Разрешите себе честно прожить внутренние монологи, которые я вам предлагаю и не думаю о том, как вы это делаете. Поверьте, ни вы, ни я не знаем, к каким глубинам поведет вас ваш талант, как проявится огромная сила вашей индивидуальности»¹.

Могут сказать, что Тарханов — актер характерный, примыкающий по манере игры к знаменитым бытовикам Малого театра, а бытовые роли такое обращение с текстом допускают. Это тоже не вполне верно, но сошлемся тогда на актеров небытовых, хорошо вписавшихся и вписывающихся в театральный пейзаж, которые, однако, повинны в том же. На А. Коонен, например, на Т. Доронину, не случайно ставшую из-за этого объектом многочисленных пародий. На Е. Леонова, Ю. Борову. Все — подлинные мастера, в том числе и в области речи, но свой сценический «говорок», раз навсегда усвоенный «тончик», служащий как бы отмычкой к любому автору, есть (или был в прошедшие времена) у каждого.

Кнебель законно полагала, что метод предохранит актера и от этого, даст некоторые гарантии, что исполнитель роли не свернет на проторенную речевую дорожку. Этюдные репетиции от «тончика» уводят, развязывая подсознание актера, воспитывая в нем отвращение к самоповторам, к подмене авторского образа собой, а соответственно, и к подмене речи.

¹ Приведено во «Все́й жизни» (с. 390—391).

Не забудем также, что этюдный метод сразу же ставит готовящийся спектакль на рельсы действия, и потребность воздействовать на собеседника словом как главным средством его убедить, склонить на свою сторону, чего-то важного от него добиться возникает у репетирующего роль актера уже в момент выполнения этюда. Он ищет такое слово — то, которое заключает в себе нужное для его целей доказательство, аргумент. Связь слова с действием в этюде особенно наглядна. И запоминается именно действие, запрятанное в слове, то, что делает его словом-поступком, словом-убеждением или словом-мольбой.

Парадокс, но словесное действие, которому Станиславский и Немирович-Данченко придавали первенствующее значение в сценическом творчестве, возникает в этюде еще до того, как прозвучит первое слово, написанное автором. И уж когда оно окажется в распоряжении актера, он его втуне не употребит, а вложит в него весь посыл, утвердившийся при этюдном разборе. Порадившее некогда Марию Осиповну умение Хмелева «ввинчивать фразу в зал»¹ обеспечивалось тем, что он не только охватывал многочисленные аспекты ее смысла, но и свободно владел действенным зарядом, в нее вложенным. Правда, Хмелев не репетировал этюдно (может быть, только в «Трудных годах» репетировал так), но на то он и гений, один из тех гениев нашей сцены, которые подсказали Станиславскому основные открытия его системы, в том числе и это, последнее.

Но когда уже проделана вся черновая работа, распахано пространство скрытого за текстом пьесы содержания, почти неизбежно выясняется, что авторское слово вбирает в себя это содержание полнее, глубже, чем доморощенные словесные потуги актера, который все-таки актер, а не драматург. Или, что тоже бывает, репетиции со своим текстом подсказывают автору и театру, каких уточнений требует пьеса современная, только что родившаяся и не успевшая дозреть. К меткому, емкому слову автора исполнитель придет тогда, когда испытает в нем подлинную нужду; но и ценить он будет его больше, чем если бы получил его в руки еще до того, как обрел право пользоваться им.

«Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства

¹ См.: Вся жизнь, с. 166.

словами роли. Когда мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста, и то, что он в себе скрывает»¹, — цитирует Станиславского Кнебель.

Не нужно думать, предупреждала она, что это произойдет одномоментно, в строго определенный день и час. Средостения и тут не наблюдается: сближение идет все время, переход от своего текста к авторскому осуществляется постепенно, по мере того, как та или иная сцена уже полностью освоена в этюде, и он, исчерпав свое назначение, уходит из репетиционного процесса. Нет строгого регламента на это: одна картина еще репетируется импровизационно, а другая идет уже строго по автору.

Таким образом, в деле создания иллюстрированного подтекста роли, текст питающего, метод действенного анализа оказывается помощником неоценимым. Он энергично способствует накоплению участниками тех запасов внутреннего груза (термин Немировича-Данченко), которые потом все должны быть «возвращены в фразу»², ее наполняя и не позволяя в дальнейшем усохнуть, оскудеть (интонация штампуется — видения нет, отмечала Мария Осиповна; разумеется, это касается и всех остальных элементов психотехники актера).

Но как ни высоко оценивала Кнебель возможности метода в этом отношении, она не скрывала от себя и того, что инерция своего текста может у актера сохраниться и затруднить овладение текстом авторским. Чтобы этого не случилось, она не позволяла своим исполнителям «застаиваться» в этюдах на одних и тех же лексических оборотах, требовала слова всякий раз нового, ближе подводящего к авторскому, чем то, которым актер пользовался вчера. Приучала их сопоставлять при каждом повторном обращении к пьесе свой словарный запас со словарным запасом писателя, чтобы они могли убедиться, что у писателя то же самое выражено точнее, и уже потому у них возникло бы стремление овладеть теми речевыми пластами, которые заключаются в произведении. И на стилевые особенности она обращала внимание создателей спектакля уже в ходе

¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, 1955, с. 85. Приведено у Кнебель в «Слове в творчестве актера» (с. 122).

² О том, что мне кажется особенно важным, с. 241.

действенного анализа. В особенности когда репетировалась классика; но и наличие своего стиля у лучших советских авторов отстаивала столь же горячо. «Я всем своим существом не приемлю искаженного текста не только в классике, но и в нашей драматургии. Лексика Горького так же неповторима и важна, как лексика Вишневского, Розова, Володина и других»¹.

Но непосредственная работа над словом начнется тогда, когда с этюдными репетициями будет покончено, когда они отслужат свое. В ходе этюдов актеры уже «пристрелялись» к этому; теперь пойдет отделка, выходящая за пределы заботы об одной только содержательности слова. Пришла пора ему обрести форму, и это длительный и многотрудный период.

Противники метода убеждены, что он освобождает актера от обязанности специально выстраивать речевую структуру роли, позволяя ему довольствоваться тем, что он успел ухватить на стадии этюдного изучения пьесы; энтузиастам метода будто бы присуща иллюзия, что в ходе этого изучения речь персонажей станет выпуклой, яркой сама собой, в силу того только, что под нее подложен живой и насыщенный подтекст. И критикуют их за это.

Не может быть более опрометчивого предположения. В особенности — применительно к Кнебель, которая, напомним об этом, и родилась-то как режиссер и педагог в момент, когда, «ничего еще не умея», начала преподавать слово в последней студии Станиславского. С той поры вопрос о культуре речи в спектакле стал для нее одним из кардинальнейших. И если мы говорим о ней как об одном из крупнейших исследователей методологии творчества, то в деле постижения законов существования слова на сцене она — это можно сказать с уверенностью — преуспела больше, чем кто-либо другой.

Учение Станиславского о речи до обращения к этой теме Кнебель не было должным образом охвачено нашей искусствоведческой наукой. Это она свела воедино разбросанные тут и там высказывания (и не только Константина Сергеевича, но и других корифеев русского театра, которых волновала проблема слова), придала взглядам Станиславского в этой области стройность, последовательность, логичность, показала, как одно

¹ Поэзия педагогики, с. 425.

положение перетекает в другое и все они вместе образуют важное звено системы, без которого она была бы заметно не полна.

Первым капитальным теоретическим трудом Кнебель было «Слово в творчестве актера» (оно же — ее кандидатская диссертация), выдержавшее при жизни автора три издания. И в дальнейшем она пользовалась любым предлогом, чтобы совершить экскурс в область сценической речи, что говорит об устойчивости интереса, о том, что качество речи в современных спектаклях являлось для нее источником постоянных огорчений. Ей ли было довольствоваться приблизительностью слова, которая якобы культивируется методом? Ей ли было мириться с тем, что слово автора прозвучит в спектакле как бог на душу положит, без шлифовки и оттачивания, лишь бы не было прямых отступлений от текста? Кнебель могла бы подписаться под словами М. Чехова, который мечтал вернуть сценической речи его времени (мертвой, как ему казалось) «подвижность, пластичность, красочность и музыкальность»¹; проблема не потеряла остроты до сих пор.

Для того чтобы отношение к слову на сцене изменилось, чтобы были выполнены требования Станиславского в этой области, нужны, как полагала Кнебель, по крайней мере два условия — непосредственная работа над словом в спектакле и постоянное усовершенствование своего речевого аппарата, работа над дыханием, голосом, дикцией, артикуляцией, произношением и так далее.

Этот второй завет Станиславского в области слова почти полностью забыт сегодня: современные актеры, кружась в нескончаемой суете, деля свой день между репетицией, съемкой, озвучиванием, забегом на радио и телевидение, не располагают временем для того, чтобы заниматься каким бы то ни было, в том числе и речевым, тренажем. А вот Станиславский, будучи актером великим, да к тому же руководя театром и ставя гениальные спектакли, время для этого находил, и его разработки речевой техники, бережно сохраненные Кнебель, поражают глубинным охватом предмета.

Он говорил о «дальнозоркой речи», о речи, отмеченной разом полетностью и фундаментальностью, устремленной ввысь, но не покидающей почвы, которая ее

¹ Чехов М. Литературное наследие. Т. 2, с. 122.

питает. О том, что нужно учиться изъясняться большими периодами, беря соответствующим образом дыхание для этого. Что речь должна быть не «горизонтальной», то есть однотонной, а «вертикальной», имеющей целую шкалу оттенков. Что нужно разнообразить ее колористическую гамму. Что понятие кантиленности пора вернуть в сценический обиход.

И дальше, дальше, вплоть до советов чисто технологических, но от которых несомненно зависит качество речи на сцене. Константин Сергеевич учил актеров различать между собой три рода пауз — логическую, психологическую и люфт-паузу, потребную для нового словесного «захода». Объяснял им, что такое голосовые фигуры, голосовой загиб, тропы, умение пользоваться ударениями, акцентуацией и так далее, вплоть до учета мельчайших особенностей фразы и отдельного слова, до знаков препинания, расставленных автором не произвольно, но всегда «с умыслом», который необходимо разгадать. «Полюбите запятую!» — говорил он своим ученикам. А Кнебель упоенно фиксировала в своей книге все большие и малые законы сценической речи, познанные и сформулированные Станиславским, тем самым Станиславским, который предложил этюдный способ анализа пьесы и роли.

Думается, что можно считать доказанным: действенный анализ не ведет к профанации речи на сцене, напротив, в значительной мере от нее предохраняет, умело подводя актера к авторскому слову, для него в этом случае не пустому, а уже обжитому и познанному в этюде. В то же время — и Кнебель никогда не утверждала другого — этюд как таковой еще не определяет красоты и точности звучания речи на сцене, и актеру, стремящемуся «уметь говорить», предстоит большая послезыюдная работа, лишь в итоге которой слово автора окончательно станет своим в его устах, обретет форму, для этого слова органичную.

IV

В своем первоначальном, «взахлеб» увлечении методом Кнебель воспринимала его как прием безотказно действующий, во всех случаях обеспечивающий актеру более комфортное, чем при старом порядке работы, самочувствие на репетициях и активно способствующий его перевоплощению в образ. Как долгожданную,

наконец-то замаячившую перед театром возможность убрать кустарщину и «авось» из творческого процесса, поставить его на научные рельсы. Как резкий скачок вперед в утверждении школы переживания. Тысячи примеров убеждали ее в этом, каждый спектакль, ею поставленный, приносил новые аргументы в пользу метода. Говоря принципиально, прежнее восторженное к нему отношение, убежденность в его всемогуществе она сохранила до конца дней.

Но параллельно накапливалось подозрение, что и метод свою уязвимость имеет, — ну, пусть не метод, а то, как пользуются им. Природная честность подводила Кнебель к пониманию того, что, подобно любой методике, действенный анализ сам по себе еще не обеспечивает эффекта художественного, — все решается тем, в чьих он находится руках. Уверившись было, что стоит только хорошенько объяснить тем, кто заинтересуется методом, как исследовать пьесу этюдно, и результат не замедлит сказаться, она с годами такую уверенность потеряла; ее поздние высказывания на этот счет, особенно на лаборатории, содержат в себе явный привкус горечи.

Выяснилось, что овладеть технологией мало, — метод требует от режиссера высокой культуры, в противном случае толку не добиться, даже если все внешние параметры будут соблюдены. Ритуальное, «для галочки» применение метода не внесет лепты в будущий спектакль; нельзя кое-как отрепетировать пьесу этюдно и лишь потом приступить к работе всерьез. А подобная тенденция между тем наблюдается: актеры поднаторели в этюдных репетициях, иным из них сделать этюд ничего не стоит, но если он делается не для себя, а «для режиссера», пользы это никакой не приносит.

Кнебель мучила мысль, не становится ли метод при неточном его применении формой нового ремесла, способной разве что обеднить нашу сцену, но никак не обогатить ее. «Уж очень не хочется, чтобы сближение с идеями Станиславского порождало в нашем театре не богатство, а бедность, не радость, а скуку, не правду, а подделку под нее»¹, — писала она, пройдя к тому времени почти тридцатилетний путь «агитации действием» за метод, заботы о его распространении. Жизнь показала, что чем больше людей приобщается к новому поряд-

¹ Высокая простота. — «Театр», 1968, № 9, с. 48.

ку репетиций, тем и опасность вульгаризации большая: возрастает реальность того, что от Станиславского останется лишь «рецепт, схема, а метод работы, толкающий художника к познанию, предстанет способом, от этого познания отвращающим»¹.

Она храбро сражалась с надвинувшейся бедой, не уставая выявлять и подвергать критике случаи одностороннего, несбалансированного употребления метода, выпячивания отдельных его положений за счет других, не менее важных. Ей принадлежит целая шкала предупреждений от ошибок в пользовании им. Она верила, что девальвация носит характер преходящий, метода как такового она не затрагивает. Но обилие оказавшихся возможными перекосов невольно наводило ее на размышления. Накапливались вопросы к самой себе, к своей совести, придирчиво чуткой у Кнебель, а ответы, достаточно убедительные, отыскивались не всегда.

Пришлось признать, что метод все же нередко толкает актера к фетишизации действия, которая так же вредна и опасна, как фетишизация чувства. Что боязнь наиграть, нацепить на себя «образок» порой побуждает его останавливаться на стадии «я» в предлагаемых обстоятельствах», чего и опасался Немирович, вносить свое репетиционное, нащупанное в этюдах (то есть рабочее) самочувствие в сам спектакль. Что, уповая на метод, который все за него сделает, актер ослабляет поиски характера. Что при создании своего текста у иных работает только голова, они чересчур рьяно отдаются технологической, служебной задаче и тем приглушают в себе эмоциональное начало. Что законное желание охватить все разом в момент этюда порой заставляет их напрягаться, пыжиться, уходит постепенность в освоении элементов. Бывает и так, что первые же зрители способны разбудить в актере «рефлекс игры», и тогда уходит импровизационное самочувствие, которым его одарил этюд.

Но со всем этим можно как-то справиться, полагала она, если очень бдительно следить, не вкралась ли в работу по методу искажения, не сдвинулось ли в сторону понимание его места и роли в создании спектакля. Прямодушия Кнебель хватило и на то, чтобы углядеть изъяны в самом методе, вплотную подойти к пересмотру некоторых своих взглядов на него.

¹ Высокая простота, с. 48.

Когда-то ей казалось, что даже средние актеры, репетируя этюдно, обретут непосредственность, раскованность, станут особенно инициативны в поиске; ради них прежде всего и создавался метод, поскольку большие артисты не нуждаются в допинге для вдохновения. Но опыт показал, что и в спектаклях, работавшихся по методу, хорошо играют лишь те исполнители, которые и без того сыграли бы хорошо,— пользы талантам он приносит больше, чем неталантам; повысить таким образом уровень актерского мастерства в стране вряд ли удастся. Когда-то она думала, что с введением метода репетиционный процесс упростится, сократятся сроки выпуска спектаклей, но и эта иллюзия рухнула: сроки остались теми же, и репетиционный процесс при новом порядке работы не упростился, а, пожалуй, усложнился. Когда-то она была уверена, что метод — самый легкий путь к образу, но потом сказала себе: я ошиблась, он самый надежный, но не самый легкий.

Нет, нет, разочарования в главном, в причинах, побудивших Станиславского изменить прежний порядок репетиций, не было — Кнебель покинула этот мир в убеждении, что метод действенного анализа роли и пьесы есть на сегодня последнее слово в науке об актерском творчестве. Но именно на сегодня, на то сегодня, к которому она принадлежала сама. Человек широкий и непредвзятый, она, право же, способна была бы отказаться от «предрассудка любимой мысли», если бы убедилась, что наступает следующий виток развития. Бесконечность процесса познания не вызывала у нее сомнений.

И все-таки она не могла скрыть от себя, что идеи своей жизни так до конца и не выполнила: метод не приобрел универсальности, не был признан повсеместно. Противников у него оказалось не меньше, чем сторонников, а его действительные и мнимые несовершенства порой отталкивали от него даже тех, кто поначалу принял его с открытой душой. Кроме того, далеко не все из числа интересующихся теорией театрального дела убеждены, что ее толкование последнего открытия Станиславского является единственно верным,— есть ведь и другие версии, и еще не известно, на чьей стороне истина. Вероятно, в поздние годы жизни она терзалась этим сознанием, корила себя за то, что не оправдала надежд, возлагавшихся на нее Станиславским.

Справедливы ли эти упреки самой себе, что прои-

зошло с методом накануне и после ее ухода из жизни, в каких отношениях состоит он сейчас с бытующей сценической практикой?

Несомненно одно: Мария Осиповна сделала все от нее зависящее, чтобы метод жил, об этом мы говорили на протяжении всей книги. И те достоинства, которые она в нем видела, не выдуманы ею, это можно считать доказанным. Но охлаждение, и вправду, произошло, позатихли споры вокруг действенного анализа — отчасти еще и потому, что нет того интереса к теории, который наблюдался в пятидесятые и шестидесятые годы. И все же в чем-то метод сам дискредитировал себя. Кроме тех его изъянов, которые Кнебель осознала на склоне дней, постепенно выявились и другие, образовавшиеся в ходе его эксплуатации.

В наибольшей степени его репутация пошатнулась из-за того, что, такой безотказный при квалифицированном употреблении, он теряет всю свою силу, попадая в распоряжение людей нетворческих, в том числе и коекого из тех, кто учился у самой Марии Осиповны, и уж тем более — узнал о нем из книг или попросту понаслышке. Произошла девальвация на стадии распространения, чего Кнебель откорректировать не могла. Поиск глубинной правды о человеке подменялся в этих случаях всего лишь правдоподобием, бедность фантазии постановщика и исполнителей порождала скуку на репетициях, да и спектакль получался такой, что заставлял усомниться в эффективности приема, который А. Эфрос однажды назвал «сверхпрактической вещью»¹. Но известно, и Кнебель это твердо знала, что никакая методика как таковая еще не обеспечивает успеха художественного.

Второе, в чем отчасти повинна она сама: неустанно разъясняя в трудах своих, на уроках и на репетициях, в чем заключается технология метода, каковы его составляющие, что и как называется, она невольно перегружала этими сведениями своих актеров, рождая в них ощущение, что охватить разом все, чего требует этюдный анализ, трудно, почти невозможно. И в самом деле, нужно ли, чтобы актер понимал механизм собственного поведения в сцене, в спектакле, не уходит ли самораскрытие таланта, составляющее всю прелесть этого рода творчества, не облетает ли пыльца с цветка?

¹ См.: Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975, с. 34.

В свое время артисты предреволюционного Художественного театра с такой же настороженностью отнеслись к первым разработкам системы, что не с одной только косностью связано: при всем уважении к Станиславскому они охраняли в себе нечто трепетное, что можно спугнуть при неосторожном прикосновении. Понадобились годы, чтобы этот страх прошел, а положения, способные, как могло показаться, в чем-то сковать актера, обнаружили всю свою пользу для непредвзято мыслящего художника.

Должно быть, потому, скажу, забегаю вперед, многие из тех, кому Кнебель лично открывала секреты метода, избегают, применяя его, терминологии, почти не оперируют словарем системы, а в иных случаях подводят актеров к этюду так, что они даже не замечают этого. То есть стараются «не наваливаться» на репетирующих пьесу всем своим аппаратом, как заметил Эфрос в ранней, начала шестидесятых годов статье «Штамп мой — враг мой»¹, создавая более свободную, не обусловленную каноном обстановку на репетициях.

Но не только страх фетишизации приема, размена каких-то духовных ценностей, порожденного слишком уж жестким регламентом, побуждает учившихся у Попова и Кнебель или ими «сагитированных» в пользу метода в дальнейшем употреблять его с осторожностью и даже не употреблять вообще, хотя в обиходе каждого этюд в том или ином виде есть, и мы еще поговорим об этом. Тут более сложный комплекс, и стоит разобраться в нем.

На первых порах совершенно зеленые первокурсники, приходя в ГИТИС «с улицы» и имея весьма смутное понятие о системе, не говоря уж о методе действенного анализа, с головой погружались в эту новую для них и увлекательнейшую область, замороженные тем, что с помощью Станиславского можно легче всего оседлать и заставить служить себе непокорное подсознание, а также стройностью и красотой аргументации, разработанной первооткрывателями. Через пять лет они выходили из института горячими приверженцами школы, в превосходство которой над всеми другими неколебимо уверовали. Потому что их подводили к этому не формально, как бывает, ибо без ссылок на Станиславского не обходится ни один педагог, а с той степенью убежден-

¹ См.: Режиссерское искусство сегодня, М., 1962, с. 286.

ности и знания предмета, которая целиком подчиняет себе разум и сердце того, кто впервые прикоснулся к искусству.

«Самое главное, они внесли в мою жизнь Вас живого»¹, — написал о своих учителях В. Пансо в статье «Письмо Станиславскому». Свидетельство тем более ценное, что он учился в ГИТИСе в плохую пору — первую половину пятидесятых годов, когда наследие Станиславского едва не превратили в догму, в свод скучных правил, годных в представлении студентов других курсов лишь для заучивания перед экзаменами. Ученики Попова и Кнебель не испытали этого. Станиславский, Немирович-Данченко и Чехов пришли на их уроки во всей подлинности, впечатываясь в душу навсегда. И это тот обязательный минимум, превратить который в неотъемлемую часть их творческой вооруженности Кнебель считала задачей номер один своей педагогики.

Есть принципы, которым, выйдя из стен института, большинство из них не изменит никогда, каким бы ни стало будущее этих художников. «Жизнь человеческого духа» — как конечная цель поиска. Путь к творческим свершениям через актера при самой властной и изобретательной режиссуре. Обязательность перевоплощения. Ненависть к театральной фальши, отказ от пользования готовыми блоками. Если это усвоено, художник сформирован, считала Кнебель; дальше он выберет свою дорогу. И еще не скоро станет тем, о ком можно будет сказать: это режиссер такого-то профиля, манеры, склада, не вдруг обозначится как ни на кого не похожая индивидуальность. «За пять лет, — говорила Мария Осиповна, — можно только полюбить искусство, а обучаться ему нужно в течение всей жизни»².

Но, вырастая и становясь самостоятельными, ее бывшие студенты многое переосмысляют в увлечениях своей юности, в том багаже, с которым шагнули в театр. Школа, основы пересмотру не подвергаются, уверенность, что Станиславский еще далеко не исчерпан, ими владеет, никто из учеников Попова и Кнебель под иные знамена не встанет. «Другого театра, чем тот, каким видел и делал его Станиславский, мне не нужно. Другого театра и не может быть и не бывает. Другой

¹ «Театр», 1963, № 1, с. 40.

² Приведено у того же В. Пансо в дискуссионной статье «Обсуждаем проблемы режиссуры». — «Театр», 1973, № 1, с. 45.

театр — это чаще всего совсем не театр»¹, — можно не сомневаться, что под этим, опубликованным уже после его смерти заявлением Эфроса подпишутся все до единого воспитанники этих педагогов. Но расширяется кругозор, но пульсирует мысль, возникает желание вникнуть в еще чьи-то творческие предположения, происходит в свой черед «открытие давно известных истин», наводит на размышления общего порядка каждый поставленный спектакль. «Добавки» меняют качество сплава, режиссер тот же — и уже не тот, он ушел вперед, оттолкнувшись от своих первоначальных представлений, но оттолкнувшись именно от них, а не от чего-либо иного.

Никакой измены своим педагогам здесь нет, такое движение естественно и плодотворно. «Он ученик, он верен, он предан, но при этом сохраняет полную независимость»², — сказала Н. Крымова о Вольдемаре Пансо. Сам Пансо думал то же: у каждого режиссера, если он способен к поиску, должна сложиться «собственная система Млечного пути»³. Аналогичные высказывания можно найти у Эфроса, который утверждал, не боясь, что его обвинят в оригинальничании, что Станиславского надо изучить и об этом забыть, потому что он уже у тебя в крови и нужно двигаться дальше, если ты не хочешь стать буквоедом⁴. Да и от Хейфеца я услышала, что если раньше он был фанатиком и маниакально следовал тому, чему его учили в институте, то теперь в его распоряжении «чуть больше средств», как скромно выразился он, и они могут быть даже в чем-то противоположными тем, которые он усвоил в студенчестве.

Оттого они такие разные, эти наиболее преуспевшие воспитанники Попова и Кнебель; каждый, выражаясь по-старинному, довлел или довлеет себе, но, пристально следя за их продвижением (а она понимала и считала в порядке вещей, что некоторые из них давно превзошли ее в творческом отношении), Кнебель редко когда могла заподозрить, что их спектакли — это не спектакли школы; напротив, они были чаще всего такими, от которых сам Станиславский не отказался бы. Она видела, из каких его догадок, советов, заповедей выросло кажу-

¹ Эфрос А. Из записных книжек. — «Театральная жизнь», 1987, № 18, с. 7.

² Крымова Н. Имена. М., 1971, с. 83.

³ Пансо В. Магический театр. — «Театр», 1977, № 8, с. 115—117.

⁴ См.: Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М., 1985, с. 81.

щееся столь еретическим сценическое построение. Ибо, скажем еще раз, воспринимала систему не догматически, но во всей ее широте и богатстве, обеспечивающих изобилие форм отражения действительности во всеохватном зеркале театра.

Поговорим об акцентах, о вариантах, которые получает система в творчестве тех, на кого особенно надеялась Кнебель, благословляя их на путь каждодневного, истового служения искусству. Они не обманули ее ожиданий: спустя годы мы числим их, здравствующих и ушедших, в числе пролагателей новых путей, таких, которым театр будущего уже сегодня обязан многим.

Вот Ефремов, не прямой ученик, но вспомним, что именно Кнебель выводила его в жизнь, когда после окончания Школы-студии МХАТ он стал актером Центрального детского театра. Не будет ошибкой считать Ефремова самым ревностным и одержимым продолжателем социальной линии Художественного театра, которую Константин Сергеевич выделял как ведущую в его, этого театра, репертуаре. Как раз спектаклями на современную тему Ефремов всегда был силен.

Всяк по-своему называют критики это его качество: безошибочным чувством момента, политической зоркостью, выраженной социальностью, даже документальностью своего рода. Можно по-разному судить о его спектаклях, да они и заслуживают разной оценки, но уж информацию-то, причем самую свежую, еще не овладевшую сознанием общества, они в себе несут. Он испытывает неутолимую потребность будоражить, выбивать из «кайфа», из состояния покоя зрителей, идти «поперек умиротворенности», как он выразился в одном интервью. Горячая, жаркая, неприкрытая правда врывается на сцену, когда он чувствует проблему как свою. Гражданское начало преобладает в его существе художника.

Говорят, что публицистика все больше и больше оттесняет на сцене все прочие жанры сценического творчества. Ефремова публицистика привлекала и была в его обиходе всегда, он не стеснялся ее наготы, прямоты, ориентации на факт, но как режиссер следовал уже упоминавшемуся в другой связи совету Станиславского рассматривать крутые переломы истории через душу человека. Его «публицистические» спектакли обычно не состоят в разладе с художественностью, его актеры живут в них по правде и вере, находя возможность и в

этом жанре идти по тропе перевоплощения. Хотя самого Ефремова мера правды, ими достигнутая, чаще всего не удовлетворяет. Он постоянно сетует на то, как неуклюже, топорно, грубо мы изображаем на сцене человека, как не разработан, не гибок творческий аппарат актера; в этом отношении, говорит он, мы по-прежнему позади Станиславского. Ради того, чтобы ликвидировать этот разрыв, он создавал «Современник», да и в Художественном театре уже много лет бьется над тем же — может быть, не до конца последовательно. И это его «направление ума» с устремлениями всей жизни Кнебель совпадает.

Что касается Пансо, этого удивительного, ни на кого не похожего мастера, о котором Кнебель сказала однажды «мой фантастический ученик»¹, то, будучи учеником правоверным, он дальше других ушел в сторону театра надбытового, парящего над действительностью и являющего собой метафорический ее эквивалент. Пристально вглядываясь в труды Станиславского, он заметил относительно «Работы актера над собой», что эта книга «всем своим аналитическим духом не ведет к умствованию, а учит летать»². Такие частые в его устах применительно к сцене выражения, как «чудо», «магия», «таинство», «волшебство», как искусство внезапного, шокового вторжения в мир смотрящего, как «электричество», испускаемое сверхчувственным, логически не объяснимым приемом, питали не только его размышления о театральном искусстве, но сами свершения режиссера, его подход к строительству сценического здания. Пьесы Брехта, Шоу, Шекспира, Смуула, Таммсааре прозвучали на небывало высокой ноте благодаря его постановкам в Эстонии, откуда кругами пошла его слава не только у нас в Союзе, но и в мире. Однако и он, подобно другим апологетам системы, в ее духе воспитанным, к ней приверженным, ничего не делал без опоры на актера, понимая, что в противном случае спектакль, как бы интересно он ни был задуман, станет созданием худосочным и схоластическим. Вот только от своих исполнителей он требовал, чтобы при всей проработанности роли по внутренней линии они умели в какой-то момент «сделать сальто»³. Ему нужны были

¹ Кнебель М. Вольдемар Пансо, или Мой фантастический ученик. — «Театр», 1981, № 12.

² Труд и талант в творчестве актера, с. 181.

³ Там же, с 114.

актеры «фосфорически светящиеся»¹, у которых крылья за спиной.

Это — путь Пансо, его вариант школы, законно вместивший в себя и такое вот, крайнее ее претворение. Аргумент в споре с теми, кто сводит систему к каким-то рамкам, полагает, что поле, на котором трудятся такие, как Пансо, не вспашешь мхатовскими методами. Сама Кнебель так никогда не думала. И опытом Пансо весьма и весьма дорожила уже из-за одного того, что он укреплял веру людей во всеохватность системы, несводимой ни к какому отдельно взятому, имеющему предпочтение перед всеми другими жанру. Так же как с пониманием и надеждой относилась к исканиям более позднего своего ученика Гедрюса Мацкявичуса, создавшего на базе системы целиком в нее укладывающийся Театр пластической драмы, тяготеющий к мировым сюжетам (теперь, к сожалению, его не существует более).

Мифы Древней Греции, живопись начала двадцатого века, скульптура Микеланджело, стихотворная драма Неруды, сонеты Шекспира стали основой спектаклей, говорящих на языке, представляющем собой сплав мимики, пантомимы, акробатического этюда и танца, но ни к одному из этих видов искусства не сводящихся, что потребовало от актеров особой техники, — но только техникой они не покорили бы зрителя. «Держать форму», быть в постоянном контакте с музыкой и при этом ощущать своего героя как живого человека, того самого, которого так жаждал видеть на сцене Немирович-Данченко, — вот чего добивался от них, в большинстве дилетантов, любителей, их режиссер. А пришел он — оттуда же, из отведенной студентам Кнебель аудитории, где его ничему этому не учили, но дали в руки компас, позволивший не потерять направление, осваивая целину им самим придуманной образной системы.

Труднее определить в двух словах, какую метаморфозу претерпел с годами театр Анатолия Эфроса, ученика косвенного, потому что он учился на другом курсе, но был предан Попову и Кнебель как главным наставникам своей юности: то была не одна, а много метаморфоз, почти столько же, сколько он поставил спектаклей. Постоянным в нем было, пожалуй, лишь отвержение постоянства, непрерывный поиск новых

¹ Труд и талант в творчестве актера, с. 135.

путей. В книге «Профессия: режиссер», будучи уже одним из признанных лидеров текущего театрального процесса, он признавался, что ежедневно встает с мыслью: надо все время меняться¹. И там же отметил в качестве правила для себя: «К вчерашней уверенности я делаю попытку отнестись с сомнением»². В идеале, по его мнению, каждая пьеса требует своего образного ключа, непригодного для любого другого произведения: ее надо ставить так, как будто ты вступаешь в неведомую зону и нет никакого опыта за спиной.

Больше того, возвращаясь к пьесе, им уже однажды поставленной (а Эфрос любил делать это), он воспринимал ее как впервые прочитанную: все виделось в другом свете, привлекали к себе внимание пласты, в прошлой постановке оставшиеся нетронутыми. Оттого так поражали его спектакли новизной решения, умением извлечь из игранной пьесы то, чего никто еще в ней не увидел. Притом что во всех своих превращениях он оставался Эфросом художником раз навсегда избранного направления, и его безупречный по завершенности и изяществу почерк узнавался с первого взгляда.

Но разве это вечное стремление к неповторимости, охлаждение ко всему однажды понятому, познанному, чувство, что там, за горизонтом, таятся новые миры и нужно опять отправляться в поход за синей птицей, дразнящей воображение своей обманчивой близостью,— разве все это не составляло глубинной сути натуры Станиславского, благодаря чему к нам и пришла его система, видоизменявшаяся и уточнявшаяся до последнего дня жизни Константина Сергеевича. Подобно Немировичу, Эфрос прежде всего ставил пьесу, а не решал с ее помощью задачи методологические, но в его попутных размышлениях о сути профессии содержатся такие зерна истины, мимо которых мы пройти уже не сможем.

Как и Ефремова, а может быть, еще сильнее, его беспокоила огрубленность бытующих средств выражения, их приблизительность, немотивированный отбор. Он видел множество белых пятен, пропусков существенного в спектаклях, в том числе — своих собственных, которые «прошли» у театральной общественности и их несовершенство никому не бросилось в глаза. Ему —

¹ См.: Эфрос А. Профессия: режиссер. М., 1979, с. 5.

² Там же, с. 171.

бросалось, он зорко видел, чего не хватало в каждом отдельном случае, чтобы спектакль задышал и пошли от него живые токи в зал. А так как не хватало разного, то к разному и устремлялась мысль режиссер-искателя, ставящего себе цель преодолеть негармоничность нашего мышления, найти противостояние возникающим сдвигам, «флюсам», одностороннему, суженному представлению о том, что входит в прямую обязанность постановщика.

То его охватывала тоска по воздушности, разреженности ткани спектаклей, слишком уж крепко сколоченных, лишенных обертонов, то, наоборот, хотелось большей плотности, резкости, напряженности, чтобы возник необходимый объем. То он добивался действенного каркаса, крепящего «тело» спектакля, то сетовал, что мы теряем за действием смысл и спектакль летит на всех парах к финалу, проскакивая мимо того, ради чего, собственно, его и стоило ставить. То видел корень зла в архаике, которую вносят в свою игру актеры, ужасался их толстокожести, невосприимчивости к режиссерским заданиям, то, вглядываясь в процессы, претерпеваемые нашим искусством, констатировал, что «сугубо театрального актера, которого бы следовало возвращать к жизни, раскрепощать, учить естественности, теперь почти и нет, но есть актер, ничем не закрепощенный, совершенно свободный и совершенно ничем не загруженный... Ему скажешь — он сделает, не скажешь — не сделает»¹, что представляло, как он думал, опасность не меньшую. Почти каждую из этих тревог, только другими словами выраженную, можно найти и у Станиславского, от которого Эфрос не уходил никуда, оставаясь сугубо самостоятельным в смысле выбора формы, жанра и стиля и ставя спектакли, иногда оглушительные по неожиданности языка. И это, понятное дело, только радовало Марию Осиповну.

Наконец, приведу заголовок сравнительно недавно, незадолго до смерти Кнебель опубликованной статьи Анатолия Васильева, поскольку заголовок этот сам говорит за себя: «Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею»².

По чистой ли совести это сказано, отказался ли Васильев от тех основ, которые были заложены в него

¹ Эфрос А. Репетиция — любовь моя, с. 309—310.

² «Театр», 1983, № 4.

еще в институте той же Кнебель, у которой он кончал? Вряд ли так: тут диалектика, вмещающая в себя и «уйти», и «остаться», двинуться к еще неизвестным берегам и взять с собой в это путешествие все нетленное, что отложилось в сознании. Потому что Васильев-то, как я полагаю, правовернее, несмотря на яркое своеобразие его сценических работ, многих других режиссеров школы, и его новаторство, а оно, несомненно, состоит в небывало глубоком проникновении (с помощью актеров, естественно) во внутренний мир героя, в том, что, работая над спектаклем, он заставляет вибрировать такие струны души человеческой, к которым редко прикасается наше искусство. Это реализм беспощадный, безутайный, мера правды, какой, может быть, еще не было, обнаженность чувств, заставляющая иногда содрогнуться, испытать даже некоторую неловкость от собственного здесь присутствия, словно ты подсмотрел что-то, не для твоих глаз предназначенное. Но это все тот же психологический театр, как бы взятый в еще не встречавшемся срезе.

А начиналось все (вернемся к теме нашего разговора, потребовавшей столь долгого отступления) с действительного анализа пьесы и роли, ставшего отправным пунктом для дальнейшего развития этих и еще немало числа режиссеров, так далеко отошедших впоследствии друг от друга. Все они двигались от этюда к остальным откровениям системы, опытным путем постигая разницу между первоначальным разбором того, что еще предстоит воплотить, и самим воплощением задуманного. Все практически на себе ощутили, как развязывает такой способ работы исполнителя, делая его восприимчивым, инициативным, смелым, не боящимся ничего. Импровизационное самочувствие на репетиции — вот что в первую очередь дает актеру этюд, а оно, раз возникнув, способно проявить себя и в дальнейшем, в том числе — при иначе построенном репетиционном процессе.

Добиваться такого импровизационного самочувствия от участников своих спектаклей, пусть вне канонического пользования методом действительного анализа, умеют все учившиеся у Кнебель. Умеют они, что достаточно важно, и пробиваться к действию сквозь текст. Да и этюд в том или ином виде, подчеркнем это снова, в ходу у всех, даже если он так не называется.

Мне говорил об этом Ефремов, использующий этюд от случая к случаю, когда не дается какая-то сцена и

нужно понять, что же в ней все-таки происходит. Говорил Хейфец, сумевший внедрить этюд в репетиционную практику самого консервативного в отношении всяких методологических новшеств Малого театра, что требовало от него, режиссера, сугубой осторожности и такта. Говорил Мацкявичус, у которого в Театре пластической драмы этюд вопреки установленному порядку возникал не в начале работы, а после того, как путем многодневной тренировки изучен почерк, манера, способ типизации, «лексика», присущие избранному автору, произошло погружение занятых в спектакле в эпоху, когда происходит действие, потому что иначе им не выразить всего этого в пластике, не воспитать в себе нужный стиль; но как только эта фаза бывала завершена, и уже репетировался сам спектакль, имевший сюжет, драматическую борьбу и характеры, приходил черед этюдному анализу — законы органической жизни в образе были обязательны актерам этого театра. И даже Эфрос в своей последней книге пожалел, что давно уж так не работает, хотя знает по опыту, что разработанная в этюде сцена приобретает ни с чем не сравнимую жизненность, предохраняет от фальши, от предвзятых решений¹. Но достигать непринужденной, развязывающей актеров атмосферы на репетициях превосходно умел и он, и произошло это, надо думать, не без оглядки на то, что вложила в них всех Мария Осиповна.

Словом, даже если иметь в виду только этих, далеко ушедших от того, какими они были на старте творчества, художников, нет оснований пессимистически смотреть на судьбу метода. Так или иначе он ассимилирован современным театром, внес в его развитие свою лепту. И не исключено, что на базе всего накопленного за эти годы искусством возникнет новая методология, которая вберет в себя лучшее из того, что предшествовало ее появлению, и от этого станет еще могущественнее. Не говоря о том, что и сегодня хватает режиссеров, которые успешно пользуются этюдным анализом, берут его в неизменном виде, в том виде, как его разработала Кнебель, следуя прямым указаниям Станиславского.

Сошлюсь хотя бы на такое авторитетное свидетельство, как признание Г. Товстоногова, отметившего незадолго до смерти: «Я не был непосредственным учеником Станиславского, но был учеником его учеников, а

¹ См.: Эфрос А. Продолжение театрального рассказа, с. 236.

однажды мне посчастливилось быть на его уроке в студии, но — метод действенного анализа считаю для себя единственной основой сценического искусства...»¹.

А в ГИТИСе на бывшем курсе Кнебель, последнем, который она набирала, и уже следующем по-прежнему убежденно внедряют метод ее ученики, давно уже сами педагоги, руководимые Л. Хейфецем, принявшим этот курс после нее. Эстафета, таким образом, не обрывается, палочка передана в надежные руки. Ничего не случилось, идет нормальный процесс. А что там отомрет, что останется, покажет время, барометр безошибочный. «Станиславский продолжается» — так, наверное, сказала бы Мария Осиповна, имей она возможность и дальше всматриваться в завтрашний день театра, которому без остатка отдала себя.

¹ Товстоногов Г. Монолог об учениках. — «Театральная жизнь», 1987, № 23, с. 8.

КАК ВОСПИТАТЬ ХУДОЖНИКА

Легко понять, почему, приступая к рассказу о Кнебель-педагоге, я испытываю некоторое смущение. Отделить одно ее творческое проявление от другого вообще не просто — то были переливающиеся сосуды: все она делала как Кнебель, была узнаваема в каждом своем шаге, и, зная о ней то, что он уже знает, читатель легко представит ее себе на уроке, где на нее устремлены десятки молодых глаз, замороженных светом искусства, ею излучаемым. В данном же случае отделить не просто вдвойне. И не только потому, что о многих ее педагогических принципах пришлось упоминать в другой связи, но потому в особенности, что нельзя было разобраться хотя бы предположительно в том, каковы перспективы выпестованного ею метода действенного анализа, не проследив его взаимоотношений с теми из режиссеров следующих за ней поколений, которых Кнебель считала своими единомышленниками и продолжателями. А это потребовало предварительного обращения к кое-каким элементам ее педагогики.

Я уже начала было сомневаться, нужна ли вообще отдельная глава о том, каким она была педагогом. И все же нужна она — хотя бы беря в соображение то, что Мария Осиповна считала педагогику своим главным делом. И, конечно, вопрос не сводился только к понятию школы, к тому, что каждый свой выпуск она готовила в сознании ответственности за его будущее. В какой вере она воспитывала своих студентов — понятно, как воспитывала — об этом сказано еще далеко не все.

Кнебель пришла в ГИТИС, когда там работали крупнейшие мастера режиссуры, такие, как А. Попов, Ю. Завадский, Б. Захава, А. Лобанов, Н. Горчаков, В. Сахновский, Н. Петров. Никто из них не получил режиссерского образования, поскольку его еще не было в их время, но именно они заложили фундамент режиссерского факультета, выработали его структуру, определили формы профессиональной ориентации и подготовки режиссеров советского театра. Сегодня разве только самые старшие из режиссеров ныне действующих не имеют дипломов ГИТИСа или другого те-

трального вуза, где есть соответствующее отделение. В этой громадной работе по созданию советской школы режиссуры приняла посильное участие и Кнебель, с которой как знатоком системы считались ее товарищи по кафедре, раньше нее вышедшие на режиссерское поприще и, как правило, более нее известные.

Что обеспечило ей с первых же дней прочное положение в институте, даром что руководителем курса она стала спустя много лет? Вероятно, как раз паритет (правильнее всего назвать это так) ее самовыражения и в режиссуре, и в педагогике, то обстоятельство, что она приходила в институт из живого театра, принося с собой его проблемы и его дыхание, и урок становился продолжением репетиции, а репетиция несла на себе отпечаток вчерашнего, затянувшегося до ночи урока. Мало кто из «вторых педагогов» мог тогда этим похвастаться, да и теперь немногие могут. Выгоды подобного совмещения Кнебель постоянно ощущала на себе и считала его близким к норме для тех, кто хочет преуспеть хотя бы в одной режиссуре или в одной педагогике.

«Я жалею режиссеров, которые не занимаются педагогикой. Они не знают, что это за удивительное чувство — наблюдать, как распускаются почки, как у тебя на глазах рождается то, что ты только предполагал, предчувствовал. Ты помог этому, твое терпение и твоя любовь сделали свое дело. Ты помог родиться чему-то новому, живому.

Но я жалею тех педагогов, которые замкнули круг своей деятельности только педагогикой. Они перестают ощущать дистанцию, отделяющую первые шаги молодого художника от подлинно художественных свершений. У таких педагогов пропадает ощущение профессионального театра, в который наши ученики обязательно попадут и начнут там самостоятельную бурную жизнь...

Нет, нужно, пока только хватает сил, заниматься и педагогикой, и режиссурой. Надо ставить спектакли в театре и воспитывать молодых в институте, брать и давать там и тут, самой учиться и у старых, и у молодых»¹.

Прибавим к этому еще и актерский опыт Кнебель, бывший полезным не только тогда, когда она работала на актерском факультете, но и тогда, когда перешла

¹ Поэзия педагогики, с. 519.

на режиссерский, помогая своим студентам обрести столь необходимое в будущем им чувство актера, научиться применять к актеру все представления и навыки, полученные в институте. А ведь она еще и педагог по сценической речи, ухвативший на старте своего приобщения к педагогике природу и сущность «словесного действия», как оно понималось Станиславским: ради этого он привлек ее к работе в своей последней студии наряду с М. Лилиной, Л. Леонидовым, М. Кедровым, А. Грибовым и В. Орловым,— ее, актрису «переменного состава» Художественного театра, чье положение не шло ни в какое сравнение с положением названных здесь художников. Между тем как раз Кнебель да еще В. Орлов стали в дальнейшем профессиональными педагогами, педагогами до конца дней своих, остальные по тем или иным причинам постепенно от педагогики отошли или занимались ею спорадически, от случая к случаю. Словом, ее вооруженность для педагогической деятельности была всесторонней.

Но и в педагогике она прошла тот же путь, что и в режиссуре,— сперва походила в «пристяжных» у маститых, у людей старше себя и опытнее, набираясь педагогического ума-разума и ничуть не чувствуя себя ущемленной от этого, хотя к тому времени, когда она появилась в ГИТИСе, была уже режиссером известным. Среди тех, кто наставлял ее на новом поприще, первое имя, конечно, Попов, на курс которого она пришла скромным преподавателем по мастерству актера (на режиссерском факультете эти дисциплины раздельны), но, постепенно вырастая и перенимая у своего прославленного друга все наиболее важное в деле воспитания будущих режиссеров, сумела встать рядом с ним, так что студенты уже почитали себя в равной мере учениками Попова и Кнебель. А когда после смерти Попова она сама возглавила курс, производя в дальнейшем набор за набором, и свои «пристяжные» появились уже у нее, она немедленно заговорила о единстве «педагогического штаба» и действительно добилась всей полноты взаимопонимания с теми, кто ей помогал, никому из них никогда ничего не навязывая, не предписывая в приказном порядке. Авторитет рождался произвольно, естественно, плодотворность ее педагогических навыков ни у студентов, ни у остальных педагогов сомнений не вызывала.

Не забудем и того, что параллельно с ГИТИСом

долгие годы функционировала лаборатория главных режиссеров тюзов, где Кнебель с не меньшим успехом осуществляла свою «педагогику для взрослых», и бородатые, седые, нередко увенчанные званиями «студенты» так на те дни студентами и становились, увлеченно осваивая технику действенного анализа, не гнушаясь этюдами и первокурсными упражнениями, а порой и радикально пересматривая свой прежний опыт. И, уж во всяком случае, сдирая с себя в ходе этих занятий и их последующего обдумывания корку штампов, преодолевая незаметную глазу повторность приемов и излишнюю размеренность жизни, грозящую остановкой в пути. Ради одной этой встряски, способной вернуть к искусству с большой буквы тех, кто начал от него отдаляться, стоило тратить силы на эту лабораторию, считала Мария Осиповна, и без того всегда загруженная сверх меры.

Обучение на режиссерском факультете ГИТИСа до сего дня ведется по программе, принятой тогда, когда положение Кнебель как педагога, а главное, человека, сведущего в теории, уже основательно упрочилось. Читая этот документ, трудно избавиться от ощущения, что в его написании она принимала живейшее участие, — преподавать режиссуру там предложено так (или примерно так), как преподавали ее они с Поповым, хотя и убеждения других педагогов там были, естественно, учтены.

Но и программа, сколь она ни подробна, не охватывает всех ответвлений учебного процесса, всех непредвиденностей, перед которыми ставит преподающего жизнь. Не говоря о том, что каждый из них все-таки строит работу по-своему. Сознывая это, Кнебель в какой-то момент почувствовала необходимость зафиксировать хотя бы собственный опыт и в еще большей степени — опыт А. Д. Попова, из чего, как она справедливо полагала, смогут почерпнуть пользу и будущие студенты, а также те, кто отважится создать научную методологию предмета, подвести под эмпирические пробы и поиски теоретическую базу.

Так явилась на свет «Поэзия педагогики», плод семилетнего вынашивания, раздумий и труда, лучшее из того, что написано Кнебель с точки зрения формы и языка, сочинение уникального жанра, не имеющее аналогов ни в педагогике, ни в собственно литературе. Это не учебник, не методическое пособие, не записки учителя, не серия очерков, не эссе, но живой рассказ,

в котором все названное как-то присутствует, не доминируя и не получая самостоятельного значения. Это книга, меньше всего претендующая на рецептуру, на то, чтобы выставить ее, Кнебель, практику и практику тех, кто с ней работал, в качестве примера и образца. Имеющие уши да слышат, кто заинтересуется чем-то, пусть испробует на себе. Кнебель в ней откровенно субъективна, лирична; она так прямо и говорит: «Я могу учить только тому, во что сама верю»¹. Это свойство книги подметили и писавшие о ней критики, в частности, А. Смелянский, отнесший к числу ее главных достоинств «антиканоничность мышления»².

Книга полна не только позитивных примеров, педагогических открытий, истин, ставших непреложными для автора, но догадок, предположений, нерешенных вопросов, тупиков, из которых на момент, когда книга писалась, еще не было найдено выхода. Кнебель в ней сомневается, ищет, чему-то искренне удивляется, кается в том, что многого не сумела, недоучла, пошла не тем путем. Живая мысль трепещет и бьется на ее страницах, рассказ о стадиях учебного процесса перемежается россыпью мимолетных портретов прошедших через ее руки юных, мечтающих об искусстве людей, каждый из которых ей был чем-то дорог, и о судьбе каждого, как она сложится за порогом вуза, тревожилась эта полная любви и добросердечия женщина, начавшая свою книгу знаменательной фразой: «Педагогика требует от человека качеств, близких материнским»³.

Но, разумеется, «Поэзия педагогики» выходит за пределы чисто педагогических наблюдений и отстоявшихся за годы навыков. Являя пример органического сочетания науки и живого искусства, она вбирает в себя и размышления о корнях и природе профессии, ею и ее студентами избранной, и примеры из практики больших мастеров, и широкий спектр художественных и общекультурных ассоциаций, и постоянное обращение к общим законам творчества. Кроме того, эта книга, по замечанию Г. Товстоногова, написавшего к ней предисловие, как бы позволяет читателям просмотреть «киноленту с живым А. Д. Поповым»⁴. Памятником

¹ Поэзия педагогики, с. 436.

² Смелянский А. Школа воспитания.— «Театр», 1977, № 7, с. 93.

³ Поэзия педагогики, с. 11.

⁴ Там же, с. 8.

Попову — педагогу, художнику, человеку — стала в значительной степени «Поэзия педагогики».

Это название, так удачно найденное, не только метко определяет книгу, автор которой, по мысли того же Товстоногова, «видит поэзию педагогики в сложном переплетении мук и радостей, провалов и удач, поисков и открытий»¹, но раскрывает характер взаимоотношений Кнебель с этим родом деятельности, говорит о том, что сам труд педагога забирает у человека, посвятившего ему себя, бездну сил, энергии, нервов, времени, но это и счастье, ни с чем не сравнимое, рождающее сладостное чувство удовлетворения от сознания, что твой труд был затрачен не зря. Не раз цитировала она Немировича-Данченко, сказавшего по поводу педагогики слова, под которыми могла бы подписаться обеими руками.

«Это дело необычайно засасывающее. Всякий, кто когда-нибудь брался за преподавание искусств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию, расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с каботинством, с мелким самолюбием... непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими твоими идеями; с радостью и заботой следить за малейшими ростками...

Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его...»².

Но чтобы педагогика действительно давала радость, курс должен состоять из людей, чей талант и нравственные качества несомненны, которых сюда привело призвание, а не «престижность» профессии режиссера, для которых учиться на этом факультете так же важно, как дышать и жить. Распознать их, выделить из тьмы поступающих, догадаться, из кого выйдет толк, очень трудно, ошибки в наборе почти неизбежны, но у Попова и Кнебель они сводились до минимума.

В «Поэзии педагогики» красочно рассказано о том, каким острым зрением обладал в этом смысле Попов, каким точным, часто основанным на ему одному только ведомых признаках, был его выбор. Но Попова не стало, а процент «брака» на курсе Кнебель не возрос: сама она видела, кто перед ней, так же зорко. И уж если

¹ Поэзия педагогики, с. 9.

² Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого, с. 56.

ей ясно было, что человек идет не туда, где может проявиться сполна, заставить ее взять такого не могли ни звонки, ни письма влиятельных людей, ни нажим ректората, убеждающего, что имярек «надо принять», ни слезы отвергнутого. Если же, наоборот, абитуриент имел право учиться режиссуре, но не проходил по другим, в том числе анкетным данным, она, как уже отмечалось, робеющая перед «инстанциями», сражалась за несправедливо отвергнутого до конца и не раз побеждала в этой борьбе, противопоставляя всем аргументам противной стороны один-единственный довод: талант — редкость, его надо беречь.

Для того чтобы сделать своих студентов убежденными сторонниками школы, к которой она принадлежала сама и в будущее которой свято верила, Кнебель ставила себе задачу с самого начала разрушить всяческие о ней кривотолки, сведения, полученные по «испорченному телефону», чего немало в нынешней театральной повседневности и о чем даже новички, неопиты могли быть наслышаны. Тем более что для студентов, особенно позднейшего призыва, то, что для Кнебель было полно конкретности, стало уже далекой историей: фигуры Станиславского и Немировича-Данченко резко отодвинулись в прошлое, разместились в сознании нынешних молодых где-то рядом со Щепкиным и Мочаловым.

Естественно, что она стремилась как можно скорее поставить все на свои места, вернуть смысл стершимся от долгого употребления понятиям, которыми в театральном обиходе сплошь да рядом пользуются механически, их пробалтывают, не вникая в суть. Стремилась внушить своим подопечным, что система Станиславского эффективна лишь при условии, что ею пользуются целостно, не упуская ни одного из ее компонентов.

«Я, не жалея времени, рассказываю (студентам-первокурсникам.— З. В.) о том, какими режиссерами были Станиславский и Немирович-Данченко. О том, почему в их постановках все — глубина философской концепции, мизансцены, общее решение спектакля,— все было связано и вызывало восхищение; о том, что постановочная культура их была на недостижимой высоте; что разнообразие выразительных средств, чуткость к актерской интонации, жизненность, достоверность и вместе с тем театральность всех их работ остаются до сих пор не превзойденными...

Это то, с чего я обычно начинаю работу по теории режиссуры. Мне важно увлечь студентов мыслью о том, что мы владеем громадным богатством, откристаллизовавшим опыт многих поколений деятелей театра. Мыслью о том, что им, студентам, нужно развивать в себе любопытство, жажду познания, интерес к тому, как формулировались гениями режиссуры законы творчества»¹.

Иначе сказать, влюбить их в то, чему сама она была убежденно преданна, заставить поверить, что ничего более продуктивного в деле создания спектакля нет.

На склоне лет Кнебель, по ее словам, все больше занимало то положение системы, что существует искусство первичное и вторичное, то есть идущее не от жизни, а от всякого рода сценических реминисценций. Тоже трюизм, о котором вроде бы и говорить-то неловко. Но студенты должны усвоить, что от признания до выполнения — дистанция огромная: далеко не всем, не всегда удастся докопаться до самой сердцевины того, как тот или иной процесс протекает в жизни, а потом жизненно же его воспроизвести, потрясая зрителя правдой, даруя ему радость узнавания в двойном смысле слова: узнавания чего-то известного ранее, что встречаешь как давнего знакомого, и нового, о чем мы до сих пор не догадывались и что нам открыл театр.

Усилия Кнебель и были направлены прежде всего на то, чтобы, пусть поначалу эскизно, в первом приближении, ее студенты научились проделывать эту работу: в любом упражнении, этюде или отрывке отправляться от реальной основы, представлять себе, как то, что в них происходит, произошло бы на самом деле. Поминутно обращать студента к действительности, приучать его от нее отталкиваться, ею поверять каждый свой шаг в искусстве — краеугольный камень кнебелевской педагогики, сквозной прием на все пять лет обучения. Изведенность такого подхода ее не смущала — еще никто не придумал иного, более эффективного средства убеждения от фальши, которая, если этим, то есть придирчивым соотносением творимой тобой модели с тем, что моделируется, не заниматься, неминуемо ползет из всех щелей.

Вот почему она требовала от своих студентов постоянной тренировки внимания ко всему, что нас

¹ Поэзия педагогики, с. 45—46.

окружает, отзывчивости «на всякий звук», приходящий извне; все органы чувств должны быть приведены в движение у того, кто хочет преуспеть в своем будущем деле. Предлагала учащимся параллельно с занятиями в ГИТИСе проходить как бы еще один курс — курс изучения человека, каков он на улице, на стадионе, в магазине, в поезде, везде. При анализе любого произведения искусства искать его жизненный источник. Например, рассматривая полотно художника, обращаться к объекту его вдохновения, уметь этот объект воспроизвести пластически, как бы прощупать собой сюжет, запечатленный кистью мастера, чтобы потом органично войти в мизансцену картины. Или расположить в пространстве тот или иной «описательный» отрывок из прозы, чтобы проследить путь, которым шел в изображении места действия автор произведения, увидеть вслед за ним ту картину, которая стояла у него перед глазами. Словом, «наладить свой психофизический аппарат так, чтобы он непрерывно наблюдал, воспринимал, перерабатывал, отбирал, вновь обогащался впечатлениями,— и так всю жизнь, до конца, до последнего дыхания»¹.

Когда это будет накрепко усвоено, станет законом для студентов, они легко, легче, чем опытные, но по-другому воспитанные актеры, придут к пониманию преимуществ метода действенного анализа: так она считала, и так было со всеми ее выпускниками — ведь этюдный способ изучения пьесы, повторим это снова, есть не что иное, как изучение действительности, охваченной пьесой.

Стало быть, упражнения, построенные на реконструкции жизни, были первым прикосновением будущих режиссеров к реализму как самому мощному из художественных направлений. Но тут же, параллельно с задачей усовершенствования и развития своего «воспринимающего устройства», им предстояло охватить понятие субъекта, в эстетике Кнебель первостепенно важное. Безличностным выполнением заданного она и на первых порах не удовлетворялась, «объективность», не пронизанная взглядом на действительность того, кто ее воспроизводит, не реализмом ей виделась, но мертвой копией, передразниванием натуры, если и требующим таланта, то специфического, обезьяньего. Такие «специа-

¹ Поэзия педагогики, с. 61.

листы» всегда на курсе находятся, но это не гарантирует, что из них вырастет владеющий профессией режиссер.

Зато всякий проблеск индивидуального видения, какого-то своего поворота, внесенного в нехитрое задание, неожиданность красок, вдруг проглянувшая в исполнении, радовали ее чрезвычайно. Она такие выходы за пределы близлежащего, банального осторожно, чтобы не закружилась голова у студента, чтобы он не начал эксплуатировать найденное, фиксировала, нацеливая курс на поиск своего освещения той или иной жизненной ситуации, которая разрабатывается в учебном плане. «Сила и красота сценического искусства строится на пересечении нашей личности, действительности и пьесы»¹ — вот простейшая формула, которую она вывела из всего своего творческого и зрительского опыта. Отметим, что личности в этой формуле отводится первое место.

В «Поэзии педагогики» немало страниц посвящено воспитанию в студентах «чувства будущего целого» (М. Чехов), точного знания того, что они хотят сказать в той или иной своей работе. На многих примерах показывала она им, насколько зависит звучание спектакля, его значительность и масштабность от того, какая сверхзадача правит сознанием постановщика и ведет ли к ней без изгибов и отклонений проложенное им сквозное действие. С первых же этюдов она этим занималась: ради чего этюд задуман и насколько точно воплощено задуманное. А уж на уровне отрывков и вовсе строго требовала от каждого, кто был на этот раз их «режиссером», точного определения смысла, ведущей идеи того еще не родившегося спектакля, отрывок из которого играет, охвата, хотя бы предположительного, упомянутого Чеховым целого, без чего не может быть верно понята часть.

Но вопрос о личности творящего, когда речь идет о Кнебель, пожалуй, встает над проповедуемой ею гражданской и производственной необходимостью для режиссера подчинить весь процесс создания спектакля ясной, четкой, подсказанной современностью сверхзадаче, хотя, конечно, взаимосвязь тут теснейшая. Нельзя переоценить значения того, что хотел сказать художник, но кто он, что собой представляет и что испове-

¹ Поэзия педагогики, с. 266.

дует, еще более существенно, как ей думалось: первое с неизбежностью вытекает из второго.

«Анализ сегодняшних режиссерских неудач приводит не к провалам техники, а к проблеме личности художника, к внутренней его бедности, бессодержательности. Режиссер может считать, что у него хватит технического опыта и сноровки на любую пьесу. Но его внутренний мир беден, его сверх-сверхзадача не одухотворена, он потерял вкус к глубокому содержанию. Он слеп в искусстве, реагирует на близлежащее в пьесе, на поверхностные внешние проявления характеров, упуская то, что действительно нуждается и во внимании, и в развитии»¹.

Сказано исчерпывающе, но Кнебель не была бы Кнебель, если бы не склонялась к тому, чтобы рассматривать ту же проблему прежде всего в этическом ракурсе. Ее не покидало убеждение (и на практике она с этим сталкивалась), что произведение искусства находится в жесткой зависимости от того, вышло ли оно из чистых рук или из рук чем-то замаранных. Вспомним приведенную в начале этой книги цитату из «Поэзии педагогики»², где Мария Осиповна признавалась, что не так переживает творческую неудачу своего ученика, как случай его непорядочного поведения, нравственной нечистоплотности, конформизма по отношению к тем высоким понятиям, которые его педагоги старались, насколько это было в их силах, привить ему в институте.

Но, даже сознавая, что многое из того, в чем она так настойчиво убеждала своих студентов, уйдет, растворится в сутолоке жизни, будет распродано на ярмарке тщеславия, которая чаще всего сопровождает сферу искусства, пока что не удается, Кнебель продолжала заниматься этим снова и снова, воодушевляясь с каждым следующим набором, говоря себе, что уж это не подведут. Вырастить художника, наделить его тягой к постоянному самоусовершенствованию, вызвать в нем отвращение к пошлости, способность испытывать стыд от дурного поступка, если он все-таки вкрался в биографию, — такова была одна из главных задач ее педагогики. Профессиональный навык, как ни важен он сам по себе, ничто, если им пользуется человек

¹ Поэзия педагогики, с. 238.

² См. там же., с. 525—526.

недобросовестный,— так ей казалось, и в этом тоже была изрядная доля ее «идеализма».

«Мария Осиповна Кнебель. Ее педагогическое кредо таково: она воспитывает не режиссера, а человека, еще точнее — человека театра и еще точнее,— человека искусства, развивает его эмоцию, его вкус, его образованность, его понимание жизни»,— сформулировал это ее свойство Анатолий Васильев в уже цитированной мною статье¹.

Все так, но было бы несправедливым не отметить, что это кредо было в той же степени и кредо Попова, прямого наставника Кнебель на поприще педагогики режиссерской. В «киноленте с живым Поповым» немало кадров, убеждающих в том, что этот давно уж увенчанный славой, оставивший глубокий след в искусстве и лишь в поздние годы полностью переключившийся на педагогику человек относился к своим только еще прикоснувшимся к искусству студентам как художник к художникам. Кнебель была придирчива к их моральному облику, к их стараниям и сосредоточенности, он — придирчивее если не во сто крат, то намного, не прощая того, что она по доброте души порой прощала. Любой инцидент с Поповым превращался в ЧП на курсе: все знали, что уж если он, разгневанный, ушел с урока, то может и не вернуться, так ранили его безответственность, разгильдяйство, леность мысли, развязность и цинизм, притворное прилежание, за которым стоит нежелание студента затрачиваться. Но уж если талант проявлялся, а творческий поиск, пусть на малой, «учебной» дистанции, шел со всей интенсивностью, Попов загорался как юноша и включался в работу с таким азартом и с такой поразительной вдохновенностью, как будто дело касалось режиссуры с большой буквы и готовился не учебный отрывок, а профессиональный спектакль.

Как художник к художнику — формула двойная. Она накладывала, по убеждению этих педагогов, обязательств на обе стороны. Растя художника в студенте, педагог не может, не имеет права ни на миг утрачивать художника в себе. Одна из форм воспитания, причем весьма действенная, с точки зрения Кнебель,— это воспитание личностью педагога. Что это огромная формирующая сила, она убедилась еще во времена Чехов-

¹ «Театр», 1983, № 4, с. 106.

ской студии. Конечно, не всем дано быть личностью выдающейся, каков был Михаил Чехов, но развивать то, пусть немного, чем тебя наделила природа, причём непрерывно, без усталости, не уповая на то, что прежних запасов тебе хватит, и все, что требуется для преподавания, ты уже «проходил» когда-то, Кнебель почитала первейшей обязанностью педагога. Можно не ответить на вопрос студента, честно сказать «не знаю» — это не подрывает престижа наставника. Но выкручиваться, напускать на себя глубокомысленный вид, отделяться общими фразами было, на ее взгляд, недостойным занятием.

«Чтобы иметь право учить, я должна сама не отставать от жизни. Это трудно, требует сил, выдержки, воли.

Молодежь чутка и молниеносно ощущает, когда педагог, по тем или иным причинам, начинает отставать. Иной раз не хочется идти на какой-нибудь спектакль, но сразу же стрелой пронзает мысль: «Обязательно надо идти, студенты увидят спектакль, а ты нет!» И идешь — и в театр, и на выставки, и на концерты, читаешь все, что выходит нового...

Иначе педагог, порой незаметно для себя, сдает педагогические рубежи. Я не раз наблюдала эту трагическую для человека ситуацию. Нет, я не хочу в ней оказаться и не окажусь. В конце концов, это одна из сторон педагогической совести. Нельзя требовать, чтобы ученики изучали живопись, если ты сам не интересуешься ею. Ты должен, ты обязан быть впереди. Это нелегко, тем более, когда между тобой и учениками — полвека разницы...

Ты растешь — и курс растет вместе с тобой. Ты замер — и твой курс начинает влачить творчески жалкое существование»¹.

Остается добавить, что, по мнению Кнебель, учиться можно и у самого захудалого студента, хотя бы ища, как эту его захудалость обратить во что-то лучшее. В одной из статей² она рассказала, как Станиславский, присутствуя на занятиях своей студии, которые вел не он, сперва спрашивал у студийцев, что им удалось почерпнуть из только что окончившегося урока, и тут

¹ Поэзия педагогики, с. 210.

² Кнебель М. К вопросу о методе действенного анализа. — В кн.: Вопросы театрального искусства. М., 1978, с. 103.

же, следом, спрашивал у педагогов, что из урока вынесли они, какие горизонты им при этом открылись. Загадок, которые задает искусство, хватает и в учебном процессе. Как ни велико было единомыслие Попова и Кнебель в вопросах преподавания режиссуры, творческие споры «до хрипоты» по отдельным пунктам программы случались и между ними. Каждый новый курс — а они в ГИТИСе разновозрастны, многонациональны, международны — заставлял его изучать и к нему применяться, от чего-то в уже наработанной схеме отказываться, что-то пробовать впервые. Это требует колоссальной внутренней подвижности от преподающего, которая не удивительна в людях сравнительно еще молодых, но в восьмидесятилетней Кнебель казалась чудом.

Значит, формирование личности художника как основы основ режиссерской профессии потребовало от нее самой постоянной «подкормки» ее духовного мира. Но уже было отмечено, что между воспитанием и обучением у этих педагогов связь была прямая. Воспитание, как его понимали Попов и Кнебель, отнюдь не сводилось к душеспасительным беседам, ссылкам на убеждающие примеры из истории, строгому спросу с провинившихся. В сущности, в ходе обучения оно и осуществлялось. Сам характер этого обучения, его направленность, качество и объем проходимого, диалектичность в освоении любого элемента творчества — все было мощным воспитующим началом. «Вы дали нам «высокую марку»¹, — отметил в письме к Кнебель один из учеников ее и Попова.

Предусмотренное программой, которая на других курсах нередко служит лишь общим руководством, «шапкой», тем, от чего отправляются, в дальнейшем многое упуская, ими не только неукоснительно выполнялось, но, кажется, и перевыполнялось с лихвой. С первых же шагов Кнебель внушала своим студентам, что их будущая профессия потребует от них всей полноты отдачи, усилий неслыханных, повседневных, что научиться охватывать разом все многочисленные объекты внимания режиссера, когда он ставит спектакль, будет весьма и весьма непросто и именно к этому нужно готовить себя в институте, что сделать в ходе одних только классных занятий вообще невысказанно. На-

¹ См.: Пoesия педагогики, с. 292.

сыщенными, уплотненными до предела были ее уроки, начинавшиеся без всякой раскочки, со звонком, зато заканчивавшиеся тогда, когда у студентов (не у нее!) уже не было сил продолжать. Но если перечислить все дополнительные задания, которые им давались и непостижимым образом выполнялись, притом что были весьма трудоемкими, непонятно станет, когда ее и Попова студенты успевали посещать лекции по другим предметам, заниматься прикладными дисциплинами, а потом сдавать сессию, и, как правило, на хорошем уровне. Да еще быть в курсе всего, что творится в живом театре. Особенно если учесть, что готовить к показу на уроке этюд или отрывок, «режиссером» которого является избравший его студент, приходилось, естественно, тоже во внеучебное время.

Что предлагалось в качестве этих дополнительных заданий? Ну, скажем, вести режиссерские дневники (все пять лет), куда педантично заносится и нечто подмеченное, поразившее в жизни, и институтские печали и радости, и мысли о прочитанном, познанном, извлеченном из увиденного на сцене. Приносить своим педагогам пространные выписки из работ Станиславского, Немировича, позднее М. Чехова по тому или иному разделу теории, а стало быть, если не прочитывать, то проглядывать целые тома; причем иногда совершенно неопытные в этом деле студенты набредали на такие меткие, емкие по содержанию формулировки, которые в свое время прошли даже мимо внимания Кнебель, все эти тома основательно проштудировавшей.

Ставя отрывок, «режиссер» должен был развернуть вокруг него целую «вспомогательную школу» — школу изучения эпохи, быта, творчества данного автора, обстоятельств, толкнувших его на написание пьесы, архивов, чьих-то воспоминаний — и все это в выписках отдать педагогу. Должен был находить в художественной литературе примеры того, как писатель использует внутренний монолог, передает физическое самочувствие героев, фиксирует их второй план. Буквально по каждому пункту программы искать параллелей в живописи: о необходимости постигать ее жизненный исток мы уже говорили, но есть еще композиция, расположение фигур в пространстве, их притяжение и отталкивание, глаза и руки, как наиболее «говорящие» элементы портрета, выразительные «мизансцены тела», атмосфера, схваченная создателем картины. Музыка, архитекту-

ра, ландшафт, интерьер — все это тоже требовало изучения. Кнебель настойчиво прививала своим подопечным культуру ассоциаций, не только потому, что это признак интеллигентности художника, но и потому (о чем мы уже знаем, проследив ее режиссерское творчество), что ей была «чужда позиция режиссера, отвергающего помощь соседних искусств»¹.

Многое здесь еще не упомянуто, но и сказанного довольно, чтобы понять, чем подкреплялась у этих педагогов каноническая программа обучения. Стоит только добавить, что внеклассная работа студентов была и ее, Кнебель, внеклассной работой: приходилось часами просиживать над тетрадками дома, чтобы дать всему этому оценку и понять, что именно оно в студенте открывает. Быть готовой к тому, чтобы на следующем уроке проанализировать чей-то дневник или реферат, без чего не будет полного удовлетворения у автора, сделать достоянием курса как его промахи, так и, пусть маленькие, открытия: это тоже учит.

Но, разумеется, все внеклассное служило лишь подспорьем, дополнением к получаемому студентом-режиссером в самом институте, правда, таким подспорьем, без которого, по убеждению Кнебель, этой профессией не овладевают. Изучение на практике законов сценического творчества забирало максимум учебного времени, проходило в бесконечных пробах, репетициях, показах наработанного, выносимых на общее суждение. Ничего не упустить из наследия Станиславского и Немировича-Данченко, взять все это в комплексе, усвоить органически и научиться применять — такая задача стояла перед студентами Попова и Кнебель, задача сквозная, на все пять лет.

Взять в комплексе — это целый свод обязательств, налагаемых педагогами типа Попова и Кнебель и на студентов, и на самих себя. Это значит, делая простейшее упражнение, понимать, что тем самым ты уже прикоснулся к искусству, вносить искусство, пусть в намеке, в зародыше, в каждое учебное звено. И на младших курсах задаваться вопросом о стиле, пластической выразительности, ритме, атмосфере действия своих учебных работ. Не плестись от элемента к элементу, подчас забывая усвоенное ранее из-за поглощенности новой задачей, но нести это пройденное с

¹ Поэзия педагогики, с. 81.

собой, памятуя, что даже маленький винтик, выпавший из «механизма» спектакля, может его расшатать, если не вовсе разрушить. Добиваться всей полноты правды в выполнении этюда или отрывка, для чего требуется «только», как говорил Станиславский, не задевать соседних клавиш. Помнить, что искусство, в том числе и наше, мыслит образами и их надо доискиваться уже на студенческой скамье. Не говоря о навыке истинного, неформального владения этюдным методом, потому что лишь в этом случае эффект его будет разительным, неоспоримым.

«Он не верил в точность намеченного действия,— писала о Попове Мария Осиповна,— если оно затрагивало только интеллект человека, не раскрывая сферы эмоций... Он не верил в правду мысли, если студент не умел высказать эту мысль цельно, не дробя ее на отдельные фразы и слова. Он не верил в возможность правдиво жить психологически, если тело актера, его пластика не подчинялись ему. С воинственной неприимиримостью встречал он отрыв образного начала от логического анализа»¹. Сама она, как легко догадаться, придерживалась тех же воззрений.

Но, убежденная, что только обучение по всей программе дает результат, Кнебель не была педантична в этом: она понимала, что каждый студент требует к себе индивидуального подхода, и так их и воспитывала — в соответствии со склонностями, проявлявшимися уже на школьной скамье. Была психологом, может быть, в большей степени, чем Попов,— ключик к каждому из своих подопечных она подбирать умела. Понимала она и то, что талант не всегда прорезывается сразу, он может долго «молчать», не справляясь с природной скованностью: ведь творить в чьем-то присутствии, а в этом и состоит специфика профессии, не всякому удастся сразу. Была терпелива, не затрапливала отстающего, по опыту зная, как часто меняются местами в процессе обучения раскованные и заторможенные,— к моменту выпуска получается совсем другой итог: первые сникают, работают неинтересно, перестают обещать что-либо, вторые дают рывок, сполна реализуя на старших курсах свою творческую потенцию. Вот почему она никогда не спешила с окончательным суждением о том или ином студенте, и если

¹ Поэзия педагогики, с. 496.

уж отчисляла того, у кого вовсе не было шансов обрести себя в искусстве, то совершала это с болью душевной, виня себя за ошибку при наборе, за то, что вовремя не пресекла чьих-то неоправданных поползновений и тем заставила перестрадать человека.

Стоит отметить также, что страх отступить от правды, оказаться театральным и фальшивым преследовал ее студентов на протяжении всех пяти лет, поскольку этот страх был привит им изначально. Можно быть неуклюжим, на первых порах примитивным, можно не охватить всех мотивов, содержащихся в этюде или отрывке, — не беда, наверстаешь при следующем показе, если ты понял, что было упущено. Но наиграть, сделать вид, что чувствуешь, не чувствуя ничего, притвориться вместо того, чтобы стать хоть на миг тем человеком, которого ты избрал в качестве объекта изображения (или не пресечь той же тенденции у своих «актеров»), — это был смертный грех, и виновный в таком грехе уличался мгновенно, всем курсом. Господствовал безобманный стиль: ложь претила, за нее презирали, переставали уважать того, кто шел этим путем. «Гамбургский счет», существующий в любом человеческом сообществе, отводил такому место в последних рядах, и он с содроганием думал, что режиссера из него не получится. По счастью, приговор мог быть и не окончательным: случалось, что в «представляльщике» вдруг прорезывалось живое начало, и тогда его амнистировали — тоже всем курсом. Педагогам даже не надо было следить за этим: студенты сами давали оценку товарищу, и была она обычно неллицеприятной и суровой. Приходилось даже их удерживать от излишней категоричности. Да и сама Кнебель отличалась тем же прямодушием, облеченным, однако, в форму более мягкую, ни в чем не обидную, если даже ей что-то сильно не нравилось в работе студента.

Вот теперь имеет смысл вернуться к уже известному нам замечанию Г. Товстоногова: «Поэзия педагогики» — это в числе прочего еще и кинолента с живым Поповым. И действительно, Кнебель с ее даром портретиста удалось воссоздать там образ своего старшего друга и наставника во всей его узнаваемости, несомненности: видно, какой он, в чем обаяние этого характера, насколько его педагогика отличалась от общепринятой, что он давал студентам, которым посчастливилось у него учиться. Но сама она, по обычаю, оставалась при

этом в тени. А между тем тут безусловно было взаимопроникновение, взаимообогащение. И не только из-за того, что за ней было внедрение метода в учебный процесс, что многолетнее прямое общение с создателями школы отечественного сценического реализма составляло явное ее преимущество.

Кажется мне, что она превосходила Попова и какой-то внутренней подвижностью, быстротой реагирования на непредвиденные учебной программой обстоятельства, умением эти обстоятельства оседлать и подчинить требованиям искусства. Ее отличала большая избирательность тактики, большая вариантность в построении урока, гибкость в выборе педагогических средств, небоязнь риска в общении с классом. «Авторитет Попова был незыблем, Мария Осиповна постоянно подчеркивала дистанцию между ним и собой, но «законерщицей» все же была она, ей принадлежат многие творческие затеи, входившие потом в их общий педагогический обиход», — сказала мне Н. Крымова (тесно общавшаяся с Кнебель на протяжении многих лет), когда я уже заканчивала эту книгу.

Свободная сама, она и учебный процесс строила так, чтобы он был эластичным, мог изменяться в зависимости от лица курса, всегда разного. Не боялась на чем-то «засиживаться», а через что-то пробегать быстро, если чувствовала, что студенты схватывают материал на лету. Позволяла им заблуждаться, высказывать завиральные идеи, пробовать воплощать задуманное, даже если оно заведомо не сулило удачи, чтобы они шли к истине не только прямым путем, но и от противного. Все контролировала, но ничего не делала за своих подопечных, предоставляя им самим «доводить до ума» начатое, но пока не дающееся. Окружала заинтересованным вниманием всех поровну и со всех поровну спрашивала, не позволяя себе выделять даже самых способных.

Нечего и говорить о том, что поведение студентов на ее уроках отнюдь не сводилось к понятию «чинно»; к рабочему беспорядку в классе она относилась спокойно, и он не казался ей дисциплинарным нарушением. Дисциплина виделась ей в другом, прежде всего, в добросовестном, творческом отношении к делу. Разрешалось вскакивать со своих мест, выбегать на площадку, чтобы «поправить действием» товарища, проявлять полезную инициативу, даже поозорничать немножко;

закон разрядки ей был хорошо известен, он всегда становился преддверием новой сосредоточенности. У нее самой был лукавый глаз, юмор, с которым она делала замечания, никогда не обижал, напротив, вызывал у человека желание тут же выполнить задание уже по-новому. Студенты всех курсов Кнебель устраивали «капустники», где метко пародировали и ее, и остальных педагогов, и она смеялась больше всех.

Несмотря на эти тактически верные «ослабления», учиться у Попова и Кнебель, беря в рассуждение все сказанное, было, пожалуй, труднее, чем у других режиссеров, тоже талантливых, но не ставивших перед своими студентами такого обилия разносторонних задач. Однако и чувство удовлетворения это давало большее: гордясь своими учителями, их питомцы с некоторым превосходством, но и с сожалением взирали на ребят с соседних курсов, которым у таких педагогов учиться не привелось. Жалоб на непосильную нагрузку не было; все понимали, что затраченное окупится, что тут действует суворовское правило: чем тяжелее в учении, тем легче в бою.

Однако «в бою», то бишь на почве реально существующего театра с его отнюдь не тепличными условиями, как раз выпускникам этих педагогов на первых порах приходилось туго. Их подавляла стихия «производства» с его хаосом, спешкой, деспотией сроков, часто с потолка взятых и мешающих спектаклю созреть, невозможностью включить в репертуар облюбованную пьесу, поскольку приходится ставить то, что считает нужным руководство, саботажем актеров, оскорбленных тем, что их заставляют подчиняться «какому-то юнцу», — одним словом, всеми слагаемыми ремесла, которое есть в каждом не первый день существующем коллективе. Как совместить «высокую марку», которую им дали в институте, с буднями профессии, как прижиться в таком театре необстрелянным дебютантам, выученным так, как они выучены, то есть в неприятии творческого компромисса?

Разумеется, Кнебель обо всем этом знала. Знала: разочарования, ушибы, даже вывихи, хорошо, если легко вправляемые, на первых порах у ее воспитанников будут, поскольку театр — одно из самых высоких и в то же время наиболее зараженных суетностью художественных учреждений; даже Станиславскому не удавалось полностью с этим справляться. Но, зная, продолжала

учить по-своему: вооружала искусством, а не ремеслом. Понимала, что набить руку, приладиться отвечать так называемым деловым требованиям они сумеют, а вот стремление идти нехоженым путем в творчестве, сохранять верность школе в любых, самых неблагоприятных для этого обстоятельствах им надо привить в институте, в противном случае им с рутинной не справиться. Понимала и то, что потери тут неизбежны, что выдержать этот экзамен удастся не всем.

«Багаж, с которым мои ученики уходят в широкий мир, содержит в себе главным образом мысли об искусстве Станиславского, Немировича-Данченко и их последователей. Этот багаж не легок и не прост. Для иных он не под силу, и тогда они складывают тяжесть по пути. Другим он необходим, больше того — они по пути добавляют к своей ноше все новые и новые ценности»¹.

По этому признаку она различала среди юношей и девушек, которым вручала дипломы об окончании режиссерского факультета ГИТИСа, учеников и всего только бывших студентов. Среди последних были и такие, которые, окончив институт, с того дня вообще не попадали в поле ее зрения, о некоторых она узнавала стороной — где-то они трудятся, что-то ставят; иные появлялись изредка, чтобы как-то отчитаться за прошедшие годы, что, впрочем, еще не являлось гарантией того, что они верны духу и букве системы; но больше было верных не на словах, а на деле, и ими она гордилась, их успехам радовалась, не без оснований считая себя немножечко к этим успехам причастной.

Когда читаешь хранящиеся в ЦГАЛИ письма к ней учеников (а ее корреспонденция обширна), поражает редкое единообразие судеб этих молодых и давно уже не молодых художников, судеб, которые при всем их несходстве друг с другом являются в некоторых отношениях как бы сколком с ее собственной судьбы. «Ваши гены!» — писал ей один из них.

Начать с того, что всех их связывает чувство принадлежности к школе, они стараются ей не изменять и в письмах то и дело роняют слова «наша школа», вкладывая в них весьма определенный, и пишущему, и адресату понятный смысл. Но уподобление простира-

¹ Кнебель М. Живое наследие прошлого. — «Театр», 1973, № 10, с. 17.

ется и дальше, Почти все занимаются педагогикой (в духе Попова и Кнебель, разумеется), благодаря чему возникло уже третье, а может быть, даже четвертое поколение «посвященных», завербованных общими для всей этой группы принципами, а иные из учившихся у ее учеников, как, например, воспитанник Вольдемара Пансо Микк Микивер или учившийся у Дали Тамулявичуте В. Некрошюс, уже известны всенародно. Многие написали и издали книги, куда их студенческий опыт входит наряду с практически-творческим. Защитили диссертации, кандидатские, а в иных случаях и докторские, в которых отстаивали те же принципы. Признавались в письмах, что им, как и ей, Марии Осиповне, нравится совмещать разные роды деятельности, заниматься и собственно режиссурой, и педагогикой, и теорией своего дела. Что они не признают каникул, отпусков и перерывы в работе им только мешают. О чувстве признательности своим учителям и говорить не приходится.

«Любимая Мария Осиповна! Если я сделала что-нибудь, то благодаря только Вам, если не сделала — это потому, что не взяла от Вас всего, что можно было взять»¹.

«Я и раньше понимал — что такое учиться у Вас, а теперь понимаю вдесятеро больше... Мое запоздалое объяснение в благодарности, уважении и любви — не реплика под занавес. Ни минуты не сомневаюсь, что Вы верите: я и на расстоянии искренен»².

«Нам есть во что верить и чем объединяться. Объединяет нас то, чему нас учили и как нас учили, разъединяет ложь и полуправда»³.

Писем, подобных только что процитированным, множество, причем на некоторых стоят иностранные марки: ведь среди учеников Кнебель есть режиссеры чехи, болгары, корейцы, киприоты, американцы, вьетнамцы, исландцы, мексиканцы и прочие, несть им числа (среди них — японец Ютака Вада, режиссер международно известный, ставивший спектакли чуть ли не во всех частях света). Сам характер этих писем, их благородный тон, живущая в них увлеченность своим делом, налет идеальности в мышлении — тоже от Кнебель:

¹ ЦГАЛИ, ф. 2977, оп. 1, ед. хр. 220.

² Там же, ед. хр. 550.

³ Там же, ед. хр. 655.

проходят перед читающим эти письма интересные личности, люди с большим кругозором, культурой, всем тем, что она старалась им привить. А она — отвечала, вникала в нужды каждого, бегала хлопотать за кого-то в ВАК, в Министерство культуры, содействовала тому, чтобы ее бывшие ученики кончали аспирантуру ГИТИСа («лишние» знания никогда не лишни, с ее точки зрения), писала отзывы на их диссертации, советовала, что поставить в театре, что взять для учебной работы. Мечтала побывать у всех своих учеников, чтобы понять, что с ними случилось после вуза, и частично, невзирая на годы, эту мечту осуществила, побывав у многих из них. Словом, прав был Александр Крон, заметивший как-то в частном письме к Кнебель: «Вы не бездетны в искусстве»¹.

Конечно, это награда огромная, даровавшая ей даже в большей степени, чем свершения иного порядка, уверенность, что она не зря прожила свой век. И вот что хочется добавить напоследок: до самого дня ее смерти чуть ли не в любом уголке земного шара, где только есть театр (а о нашей стране и говорить не приходится), приезжего из Москвы могли встретить вопросом, в котором фигурирует лишь имя и отчество той, о ком спрашивают, поскольку предполагается, что фамилия эта известна всем:

— Ну как там Мария Осиповна?

¹ ЦГАЛИ, ф. 2977, оп. 1, ед. хр. 329.

ИНТЕЛЛИГЕНТНЫЙ ЧЕЛОВЕК —
ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Ответ не прост, он, строго говоря, и не найден. Я пробовала заглядывать в словари и энциклопедии, там сказано лишь, что к этой категории относятся лица умственного труда и творческих профессий. Но, к сожалению, так бывает не всегда: интеллигентность не вручается человеку вместе с дипломом об окончании вуза; можно занимать солидное положение в науке или в искусстве, а теста на интеллигентность не выдерживать или выдерживать не в полной мере. Интеллигентность — понятие столь же употребительное и вместе с тем столь же трудно определяемое, как вкус и талант. Притвориться интеллигентным нельзя, можно лишь только им быть, заметил академик Д. Лихачев в одном из своих выступлений по телевидению.

Но если не скажешь в двух словах, что есть интеллигентность подлинная, то присутствие ее угадывается легко, постигается даже не умом, а мгновенно вспыхивающим ощущением, какая личность перед тобой предстала. И проистекает это ощущение не от того, что человека так воспитали, привили ему с детства культурные навыки, что он вращался в среде образованных людей, расширив тем самым и свой кругозор, хотя все это немаловажно для его внутреннего роста и совершенствования (и в жизни Кнебель, к чему мы сейчас вернемся, сыграло свою роль). Нет, дело, по-моему, в особом душевном устройстве, в том, обладает ли человек необходимой тонкостью, природным тактом, неистребимым отвращением к пошлости, неспособностью поступать непорядочно. Или этого ему не дано.

Марии Осиповне Кнебель это было дано в высшей степени; собственно, на протяжении книги мы только об этом и толковали. Все, что она совершила, работая так, как жила, и живя, как работала, вышло из этого источника, из безобманного чувства, подсказывавшего ей, что можно себе позволить, а чего нельзя, если ты хочешь охранить от нравственных разрушений свой мир. Искусство быть собой, никогда не свершая ничего такого, после чего ты уже будешь в чем-то не ты, не всякому доступно; ей оно давалось без специальных об этом забот. Зная Кнебель, легко смоделировать любую

ситуацию с ее участием и не ошибиться насчет того, как она себя в ней выкажет, какую линию поведения изберет. Вот уж действительно человек без «подполья», без чего-либо, что нельзя было бы взять на просвет, не рискуя натолкнуться на неблагоприятность любого рода.

Задумаемся о семантике слова «добросовестность» — его смысл поблек от частого употребления, обычно так обозначается лишь то, что человек хорошо делает свое дело. А ведь его, этого слова, слагаемыми являются «добро» и «совесть», понятия для Кнебель капитальные. Нести добро людям, не поступаясь ни в чем своей совестью, — как просто и как невероятно сложно! Но она справлялась с задачей.

Отсюда все проистекает. И «идеальность» ее натуры, донкихотство своего рода. И вера, что благие начала жизни непременно восторжествуют, присутствовавшая во всех ее спектаклях. И безоглядная защита тех, кто нуждался в защите, при неумении защитить себя от всех обид, оскорблений, несправедливостей, на нее обрушивавшихся. И чувство личной ответственности перед жизнью, которая так несовершенна, заставлявшее ее часто, во всяком случае, применительно к профессии, считать себя виновной в любом конфликте, которыми так изобилует театр (это она — не сумела, не справилась, не проявила необходимой мудрости, позволила взять верх чьим-то нетворческим проявлениям, своевременно их не погасив). И абсолютное преобладание духовных интересов над материальными.

Но и в том, более частном, значении добросовестность была присуща ей абсолютно. Присущи самоотвержение, бескорыстие, взыскательность, невозможность халтуры, работы спустя рукава. Обычай, чего бы это ей ни стоило, не подводить товарищей, с которыми связана совместным поиском. Ни при каких обстоятельствах, кроме чрезвычайных, не отменять репетицию или урок. Не откладывать «на потом» чтение рукописей, студенческих работ, чьих-то книг, авторы которых ждут оценки. Не делать ничего впосилы. Отдавать искусству всю себя.

Н. Крымова в прекрасной статье «Мы все учились...»¹, посвященной тем, кто оказал на нее наибольшее влияние в пору становления (их трое таких — Мар-

¹ «Совр. драматургия», 1986, № 2.

ков, Кнебель, Попов), обратила особое внимание на то, что вкладывала в понятие долга Мария Осиповна. Когда она говорила «я должна», можно было быть уверенным, что от долга, ею осознанного, она не отступится. И это немедленно влекло за собой ряд поступков, обеспечивающих его выполнение, активность в ту сторону устремленного деяния.

Все так, но это «должна» далеко не всегда было долгом по отношению к себе, решимостью осуществить тот или иной пункт собственной программы. Куда чаще это был долг по отношению к другим, тем, без кого, по ее мнению, она не стала бы той, какой стала. Ей никто не был должен, зато она должна была всем. Большим художникам, встреченным на заре юности, которые в ней, претендентке без данных, угадали талант, да не только актерский, но позднее режиссерский и педагогический. Выдающимся актерам земли Русской, которые сперва обогатили ее душу незабываемыми художественными впечатлениями, а потом дали ей радость творческого с ними сотрудничества, из чего она всякий раз извлекала неоценимую пользу для себя. Сопоставщикам, у которых она перенимала то, чем в ту пору еще не владела. Преподавателям ее курса, которые планомерно осуществляли ее педагогические идеи, утверждая их в сознании студентов, что было реальной помощью в работе. Студентам, в которых после ее уроков проявлялось творческое начало, что по закону обратной связи обогащало и ее. О наставниках ее жизни Станиславском и Немировиче-Данченко и говорить не приходится. «Кого благодарить мне за то, что рядом всегда были прекрасные, талантливые люди, учителя, друзья, ученики? Кого благодарить за этот дар?»¹ — восклицает она во «Все́й жизни». Ответ ясен: благодарить себя — за щедрость сердца, за восприимчивость ко всем чистым, честным побуждениям, за склонность всем существом отдаваться тому, от чего исходят флюиды добра.

Но ведь это свойство интеллигентного человека: не принимать как нечто само собой разумеющееся то хорошее, чем одарили тебя те или иные спутники твоего творческого восхождения, сознавать, что за поддержку в трудную минуту, за вовремя протянутую дружескую руку надо как-то расплачиваться, вести счет не обидам,

¹ С. 418.

а всему тому, что вспоминается с теплым чувством, дает силы жить и противиться ее, этой жизни, ударам. Не так часто встречается это — такое умение ценить то хорошее, что было тебе кем-то и когда-то сделано, особенно в наше время, когда люди чувством благодарности не обременены.

Вся ее литературная деятельность ради того и возникла, чтобы запечатлеть то прекрасное, чем было богато театральное искусство ее времени, а это семьдесят пять зрительских лет, не говоря о том, что было получено ею по ту сторону рампы. Она понимала, что оно (искусство) беззащитно перед забвением: спектакли умирают, сохраняясь лишь в чьей-то потрясенной памяти, но и этому приходит конец, ибо и ее обладатель смертен. А как же важно сохранить для грядущих поколений этот бесценный опыт, эти вершинные творческие достижения, принять посильное участие в той акции, которую Д. С. Лихачев так удачно назвал «экологией культуры»¹.

Когда Марии Осиповне стало известно, что я собираюсь написать о ней книгу, она сказала: «Вам будет трудно — ведь я все сама о себе написала». На что я возразила, что написала она не столько о себе, сколько о тех, кого хотела сохранить для истории или прибавить к известному о них новые штрихи. Так возникла широчайшая панорама, почти что летопись русского театра двадцатого века, причем, размышляя не о себе, а о других, она обретала ни с чем не сравнимое красноречие. «Кинолента с живым Поповым» была не единственным ее выступлением в этом, ею самой выпестованном, жанре. Колдовская рельефность ее описаний позволяет ощутить то или иное явление как живое, поверить, что все так и было, без «приписок», которыми грешат многие менее нее щепетильные мемуаристы. Эту свою культурную миссию она осуществляла безостановочно, пока дышала: когда она ушла в свою последнюю больницу, неоконченная рукопись осталась у нее на столе.

Отличительная черта всех ее книг и статей — непредвзятость, отсутствие вкусовщины, групповых пристрастий; сводить счеты задним числом было решительно не в ее правилах. Вспомним хотя бы, что Н. Хмелев был причиной ее вынужденного, тяжело пережитого

¹ Лихачев Д. Письма о добром и прекрасном. М., 1985, с. 170.

ухода из Ермоловского театра; но сколько доброго сказано ею об этом и вправду великом художнике, как она старалась ничего не пропустить, воссоздать по возможности полно те его образы, которые особенно ее пленили. Добропамятность, в отличие от злопамятности, водила ее рукой. Хотя и «овечкой» она отнюдь не была: просто о тех, кого не уважала, в чью творческую силу не верила, она предпочитала вообще не писать.

Примем в соображение и то, нам уже известное, что ее отличала терпимость к точкам зрения, далеким от ее собственных, что чуждое ей искусство она не отвергала с порога, но старалась понять, какая правда за ним стоит. Присматриваясь к тому, как Станиславский выстраивал роль Сальери, она сделала неожиданный вывод: если она, Кнебель, чего-либо не понимает (вот как Сальери не мог понять, что за явление Моцарт), «это не значит, что явление вообще непостижимо. Или — вредно»¹, причем сочла нужным выделить всю фразу курсивом. Это придавало ее сочинениям удивительно мягкий, доброжелательный тон: допуск на инакомыслие давался большой, несмотря на всю твердость собственных убеждений. Притом что талантом полемиста она обладала безусловно и ввязывалась в полемику всякий раз, когда ее задевал предмет разговора. Но делала она это опять же интеллигентно: несокрушимость логики и ясность мысли уживались с корректностью в споре, уважением к оппоненту, как бы жестоко он ни заблуждался, с ее точки зрения. Такие статьи в обиходе Кнебель тоже имелись, не говоря о блестящих выступлениях с трибуны — оратором она была превосходным.

Наконец, нельзя не отметить присущего ей богатства и точности слова, всегда незатасканного, свежего: написано так, как и должен писать художник о художниках, добиваясь, чтобы искусство жило на отведенных ему страницах.

И все же картины, выходящие из-под ее пера, не только объективны, они и лиричны тоже. Каким-то образом ей удалось вместиться в каждый свой литературный труд, большой и малый. В сущности, это сплошной монолог, постоянное личное соучастие в повествовании, хотя вроде бы она в тени, речь не о ней, а о тех, кому она спешит воздать за творческий дар и

¹ Вся жизнь, с. 206.

заслуги перед сценой. Облик автора, глубина его понимания театральных процессов, вкус и чуткость к истинному художеству сами говорят за себя. Мы слышим голос Кнебель, узнаём свойственную ей интонацию, ощущаем, как движется ее мысль, пробиваясь к окончательному суждению. И это один из самых привлекательных портретов среди тех, которые в ее книгах содержатся.

«Экология культуры» — не единственная из удачно найденных Д. Лихачевым формул, подсказывающих образ действий, сегодня насущно необходимых обществу, тому, кто захочет их предпринять. В «Письмах о добром и прекрасном» употреблено и выражение «нравственная оседлость», тоже очень емкое и содержательное. Это значит — не быть перекаати-полям, любить свой дом, местность, где тебе привелось родиться, не рвать преемственных связей, становиться своим в том кругу, куда тебя определила судьба. К Кнебель все названное имеет прямое отношение: понятие «дом» было для нее одним из первостепенных.

Что значит дом, она хорошо осознала еще в детстве. Марии Осиповне и в самом деле повезло с семьей, где царила такая разумная атмосфера невседозволенности и вместе с тем уважения к маленькому существу, в котором с первых же его шагов старались разгадать будущего человека. Где любили друг друга нежно и преданно, а раздражительность, ссоры по пустячному поводу, повышенные голоса исключались полностью. Где все решалось на семейном совете, и отец, чье имя, как сказали бы мы теперь, вошло в отечественный фонд культуры, беспрекословно слушался мать, свою «просто жену», которую признавал главной в доме.

«Папа — это ласковые и строгие глаза. Это рука, в которую вкладываешь свою детскую руку и чувствуешь, как твоя беспомощность оборачивается силой, потому что отец взял твои страхи и сомнения на себя. Ты идешь около него, твердо веря, что теперь с тобой ничего плохого не может случиться и впереди — счастье»¹ — так мог писать только человек, боготворивший своих родителей. Не было большей радости для Марии Осиповны, причем в возрасте уже почтенном, чем сказать кому-то: «Я — дочь книгоиздателя Кнебе-ля».

¹ Вся жизнь, с. 12.

Выше утверждалось, что интеллигентность — качество, скорее, врожденное, оно не гарантируется начитанностью, знаниями, общением с людьми насыщенными духовными интересами, но может быть развито в определенных условиях. Кнебель повезло и в этом смысле. Уж что-что, а духовность среды, в которой протекало ее детство, была исключительной: писатели, художники, просвещенные русские актеры, профессура — вот окружение ее юных лет.

Из первой главы этой книги мы знаем, что Кнебель не получила систематического образования. Это не вполне точно, я вынуждена себя поправить. Театрального образования — да, не получила, но изучение языков (три европейских — как норма), но серьезные занятия музыкой, побудившие Кнебель одно время мечтать о поступлении в консерваторию, но солидная искусствоведческая подготовка (параллельно с Чеховской студией она занималась экстерном на искусствоведческом отделении университета), но путешествия, поездки за границу, куда детей отправляли чуть ли не каждое лето, — все это чего-нибудь да стоило; закладка юности многое определила в дальнейшем. Как человек интеллигентный, Кнебель своей образованности «не выказывала», ею не козыряла, но это было ее «внутренним грузом», которым не часто могут похвастаться люди ее профессии.

Это — дом в прямом смысле слова. Но и в каждом театре, где ей приходилось работать, на очередном курсе, ею набранном, в лаборатории режиссеров тюзов она непременно творила дом — сухие слова «умение строить коллектив» всего, что она в это вкладывала, не выражают.

Будучи человеком «с корнями», она легко укоренялась и в любом, как теперь говорят, социуме, с которым ей выпало так или иначе соприкоснуться. Высокая контактность, ее отличавшая, магнетизм личности, столь же простой в обращении, сколь и отмеченной метой искусства, несомненной к нему принадлежностью, мгновенно объединяли вокруг нее людей. Создавалась своя «творческая компания», как позднее сформулировал А. Эфрос, не от нее ли перенявший за годы их совместной работы это необходимейшее для режиссера качество, осознавший уже тогда его важность, по крайней мере. В самом «неатмосферном», раздираемом жестокими распрями театре что-то менялось с прихо-

дом Кнебель, и становился он, напротив, весьма и весьма «атмосферным», без видимых усилий с ее стороны объединявшимся на той задаче, которую предстояло решить. Самые злослышные замолкали, самые недоверчивые теряли ненужную «бдительность», обиды, действительные и мнимые, гасились юмором, в доброжелательности Кнебель, в том, что она заинтересована в успехе каждого, через малое время переставали сомневаться все.

Что касается режиссеров тюзов, то они настолько сдружились на этих занятиях и почувствовали такую потребность в общении, что не раз высказывали желание встречаться и без Марии Осиповны, когда она вовсе не сможет уделять им внимания (к сожалению, это заглохло, как многие другие хорошие начинания). О ее гитисовских наборах нечего и говорить: ее бывшие студенты годами вспоминали институт как дом, обжитой, теплый, где обитала семья, как бы спаянная родством крови. Да и в более частных своих проявлениях она тут же принималась возводить дом как пчела, неутомимо сооружающая жилище из воска. Домом стала для нее Третьяковка, которой в юные годы отдано было так много души, и даже посещаемый ею в тридцатые годы семинар по диамату и эстетике, руководимый философом В. Кеменовым, с первых же шагов ощущался ею как дом, как некое сообщество «по интересам», откуда она вынесла свою многолетнюю дружбу с А. Д. Поповым. У нее на квартире и проходили в ряде случаев эти занятия, на которых иногда до семи часов утра шли яростные споры, шел «разговор «взапой» об искусстве»¹.

А дом как дом, как обиталище двух интеллигентных людей, Марии Осиповны и ее старшей сестры Елены Осиповны (рано оставшиеся одинокими, они с тех пор всегда жили вместе), был продолжением родительского дома, и такая же там царил атмосфера незамкнутости, доброго расположения к каждому, кто переступал этот порог, и жизнь протекала среди книг и картин, способных украсить стены любого музея: и даже подумать нельзя было, что здесь может произойти что-то выходящее за рамки воспитанности или способное оскорбить эстетическое чувство как хозяев, так и их гостей.

¹ Вся жизнь, с. 290.

Очень разные даже внешне: Елена Осиповна — полная, крупная, с добродушным округлым лицом, копия матери, что сразу бросается в глаза, стоит только сличить портреты; Мария Осиповна — такая, как мы ее описали, они прекрасно дополняли друг друга: Мария и Марфа — так назвал их в разговоре со мной Б. Львов-Анохин.

Если сказать в самых общих чертах, то Елена Осиповна вела их нехитрое хозяйство, принимала и поила кофе всех входящих, званых и незваных, поддерживала порядок в доме и жила интересами младшей сестры; Мария Осиповна была предельно далека от быта, крайне непритязательна к тому, какие заботы ей оказывают, скромна в одежде, только бы не была она безвкусной, и, как заметила Н. Крымова¹, совершенно не знала цены деньгам. Бескорыстны, впрочем, были обе — лишь нравственные ценности представляли ценность для них. «Легкость, с которой родители отнеслись к потере всего имущества, была для меня громадным уроком»², — призналась Мария Осиповна в своих мемуарах. Та же легкость была свойственна и ей. Однажды она рассказала мне с веселыми искорками в глазах, как, продав через комиссионный машину, она пришла в сберкассу, чтобы положить деньги на книжку, и, пока заполняла требование, эти деньги у нее украли: ей было смешно, что она оказалась такой простофилей. Случай был не единственный: их обманывали и обсчитывали, извлекая всю выгоду из их непрактичности, но, даже видя это, они не давали отпора тому, кто так поступал, — не умели и не стремились. Было стыдно сказать в лицо вору, что он вор.

При такой их разности они были удивительно дружны: все, что касалось одной, и другой касалось в той же мере. С мнением Елены Осиповны о своих работах Мария Осиповна не просто считалась — они были важным критерием для нее: если Леля одобрила, значит, «момент истины» в том, что получилось, есть. И в самом деле: не имея никакого отношения к искусству, чувством искусства она была одарена безусловно — делала иногда очень тонкие замечания, пусть на своем, непрофессиональном языке. На спектаклях других режиссеров они постоянно появлялись вместе, и

¹ См.: Крымова Н. Движение. — «Сов. культура», 1978, 3 февр.

² Вся жизнь, с. 27.

тогда проступало их фамильное сходство; печать рода Кнебель лежала на обеих, как ни отличались они друг от друга конституцией и чертами лица.

А продолжением московского дома была Свистуха — поселок под Москвой, и в нем покосившаяся деревянная дачка, которая дряхлела год от года, на что они, ее владелицы, не обращали никакого внимания. Был заросший, запущенный сад, и летняя кухня, где на таганчике готовила обед Елена Осиповна, и скамья в листве, сидя на которой Мария Осиповна занималась своим единственным «хобби» — порола какие-то старые вещи, что было отдыхом и разрядкой для нее. Времени, впрочем, на это оставалось немного: ее активность как литератора там, в Свистухе, особенно возрастала. «Дача научила меня писать»¹, — отметила она в одной из своих статей.

Но, как и в Москве, уединения, отгороженности от мира не было: дача звенела молодыми голосами, кто-то все время приезжал из города, то и дело заглядывали обитатели поселка (Попов, Розов и профессор-психолог Лурия — в первую очередь), потребность в контактах с ней у людей была громадная. И она откликалась, никому не отказывая в совете и поддержке, просто беседе, всегда обогащавшей стоящего (или сидящего) перед ней.

Выше отмечалось, что она не работала только тогда, когда врачи не разрешали ей это делать. Так оно и было, хотя бы в том смысле, что девиз Юрия Олеши «ни дня без строчки», не говоря о прочих творческих занятиях, являлся и ее девизом. Но непостижимым образом времени хватало на все, должно быть потому, что оно никогда не тратилось даром. Его хватало на тех, с кем она сотрудничала в прошлом и настоящем. И на учеников самых разных призывов, иные из которых (Пансо, в частности) с годами как бы поменялись с ней ролями: они ее заботливо опекали, а не она опекала их. И на просто друзей, которыми она обростала, где бы ни появлялась, чаще, конечно, так или иначе причастных к театру, но и не имеющих прямого к нему отношения, как, например, только что упомянутый А. Р. Лурия, — с ним тоже нашлись общие темы и даже возможность обмениваться суждениями о труднопостижимой сфере подсознания, результатом чего

¹ Из воспоминаний об А. Д. Попове. — «Театр», 1982, № 3, с. 54.

явилась их совместная статья «Пути и средства кодирования смысла»¹, содержащая в себе откровения, равно важные и для науки, и для искусства. Словом, все, кого она когда-то «приручила», потом постоянно группировались возле нее.

В таком положении оказался, например, Б. Львов-Анохин, ее «приблудившийся» ученик (ибо формально он у нее никогда не учился), который, раз окунувшись в этот родник, уже ничего не предпринимал как режиссер без ее совета и начинал верить, что спектакль готов и имеет какую-то цену лишь в том случае, если она его одобряла. А она, несмотря на занятость, считала себя обязанной приходить на каждую его премьеру: однажды прикоснувшись к человеку, она уже ощущала себя ответственной за него.

Не замкнувшись до конца дней, что так редко встречается в наш век всеобщей разъединенности людей, когда не знаешь, кто живет в соседней квартире, она умела рассказывать, но и умела слушать, причем то был интерес не формальный и не из вежливости проявляемый: она действительно была открыта для восприятия нужд и забот другого, и они становились на какое-то время ее собственными заботами и нуждами. «По острейшему вниманию к собеседнику я не знаю, с кем ее сравнить», — пишет Н. Крымова в уже упомянутой статье «Мы все учились...»².

Последнее я испытала на себе, гуляя с ней в Рузе, в Переделкине, в той же Свистухе, где провела одно лето, да и дома у нее я бывала. Она вникала в мои дела, будто это дела ее, на каждый мой вопрос отвечала не сразу, а по размышлении достаточно глубоко. А я не была столь уж близким ей человеком и по работе была связана с ней недолго, но нити тянулись с 1938 года, с совместного пребывания в доме отдыха МХАТ «Пестово», где она обитала с сестрой и матерью; это неразлучное трио выделялось особой естественностью поведения — возникал привлекательный семейный портрет.

Но культура общения, ей изначально присущая, состояла не только в том, что в миг его она была «вся здесь», словно множество своих проблем ее не обременяло. Поражало полное незнание дистанции, отде-

¹ «Вопр. психологии», 1971, № 4.

² «Совр. драматургия», 1986, № 2, с. 241.

ляющей ее, человека прославленного и знаменитого, от того, кто в ту минуту в ней нуждался, будь то народный артист СССР или студент первого курса (к которым, кстати, в отличие от общепринятой в вузах искусства манеры, она обращалась только на «вы», подчеркивая тем свое уважение к будущему художнику). Взаимоотношения по «табели о рангах» были невозможны для нее, как и для всякого истинного интеллигента. Боязнь уронить себя контактами с людьми «не ее круга», так часто метящая представителей профессий, дающих известность, ее не посещала; она была естественно демократична. Ей было все равно, «что скажут люди»; но и не говорили о ней ничего такого, что могло бы бросить тень на эту фигуру,— репутация Кнебель была безупречной всегда.

Существенно и то, что встречи с ней неизменно облагораживали партнера; при ней люди стыдились обнаруживать свое дурное и поворачивались лучшей их стороной. Полное отсутствие «театра», отмеченное ею в Попове, и ее отличало в той же мере, и потому в разговоре с ней невозможными делались поза, неискренность, самоподача, все фальшивое сползало с ее собеседников. Исключались несдержанность, грубость, излишне резкие, пристрастные оценки, поскольку тот, к кому они относились, не мог ответить, а заглазной критики Кнебель не принимала. Цинизм и скепсис исключались тоже — по видимости не пресекая этого, она давала понять, что такой взгляд на вещи для нее неприемлем. Сама обстановка дома (а «дом», как мы знаем, сопровождал ее повсюду, где бы она ни находилась) не допускала ничего подобного.

И тут я подхажу к самой горестной странице ее жизни, к драме ее последних лет, вызванной именно утратой дома, значение которого для Кнебель, подчеркнем еще раз, трудно переоценить. Об этом нужно поведать со всей откровенностью, чтобы понятен стал подвиг мужества, проявленного этой старой женщиной перед лицом изменившихся в один далеко не прекрасный день условий ее обитания.

В 1979 году, в возрасте 83 лет, внезапно умерла Елена Осиповна. Оставить Марию Осиповну с ее неприиспособленностью к быту и вконец подорванным здоровьем одну в квартире на Студенческой, которую так любили они обе, было невысказано. И пришлось решение — съехаться с семьей племянника, сына ее

погибшего брата. Решение столь же роковое, сколь и неотвратимое, ибо выбора у нее не было. Что скрывать? Она была там чужая, и жить в той семье ей становилось год от года труднее.

Конечно, она молчала, безропотно снося все, что ее задевало и коробило, хотя переживания такого рода весьма неблагоприятно сказывались на ее состоянии, душевном и физическом. Но в какие-то особенно горькие минуты проскальзывало, что дома ее не понимают, что она не так питается (нужна была диета, которой не следовали), что ее многочисленные посетители и телефонные к ней звонки раздражают ее родственников. При всей скромности притязаний она чувствовала себя заброшенной. Вплоть до того, что иногда сбегала — к невестке, жене ее покойного брата, или к бывшей актрисе Ермоловского театра М. Хорошко, где ей был обеспечен надлежащий уход.

Похоже, что ее единственным другом в доме в то время была собака — красавица-борзая, взятая родителями для подростка-сына и безоговорочно признавшая своей хозяйкой Марию Осиповну. Было смешно и трогательно видеть, как она устраивалась на ее кровати, занимая, в отличие от нее, все ложе, как она подходила и клала на ее колени свою умную, узкую голову; то было выражение преданности и любви. Казалось, что они составляют законченную скульптурную группу: она — маленькая, даже на вид невесомая, с истончившимися руками, то и дело скользящими по мощному, но полному изящества телу животного, пес — стройный, поджарый, породистый; когда Мария Осиповна вставала с места, разница в росте получалась незначительная. Но и эту близость суждено было ей утратить: ее четверногий друг заболел какой-то собачьей болезнью и умер, усугубив одиночество завершающего этапа ее жизни.

Тем больше чести, что она держалась. Не раскидалась, не демобилизовывалась, отвергая давным-давно завоеванное право на «заслуженный отдых» и оставаясь в строю до последнего дня.

Сразу после того как скончалась Елена Осиповна, пока шел обмен (почти по Трифонову), она умудрилась сломать шейку бедра и по «Скорой» была доставлена в самую обыкновенную больницу, где лежала в общей, на много коек, палате, беспрекословно слушаясь врачей, тех, которые ей достались, и стесняясь лишней

раз обеспокоить какой-либо просьбой нянечку. Но, конечно, она была подавлена всем, что ее постигло, горем больше, чем болью, и, когда я в первый раз ее навестила в травматологии, она сказала мне: «Я знаю: Леля умерла, и теперь все посыплется».

То была минутная слабость, естественная даже для такого характера. Среди документов, хранящихся в ЦГАЛИ, я нашла ее неопубликованную статью о А. Р. Лурии (и о нем она считала нужным написать!), на полях которой была заметка ее рукой: «Не рву, потому что после Лелиной смерти это было первой попыткой спастись»¹. За ней последовали другие, в буквальном и в переносном смысле поставившие Марию Осиповну на ноги. Что касается ГИТИСа, то туда она ринулась, едва отложив костыли. Таков был ее способ обороняться от немилосердной судьбы, оказавшийся более чем эффективным, если учесть, как мало сил у нее к тому времени оставалось.

Еще будучи полностью в форме, она вынесла из своих поздних встреч со Станиславским и спутницей его жизни Лилиной впечатление, отлившееся в словах: «Атмосфера искусства держала их над всем мелким, что так легко вползает в старость»². Вдумываясь в них сегодня, я не могу отделаться от мысли, что этим она как бы давала зарок и себе: не позволять ничему мелкому воцариться в ее душе до тех самых пор, как пробьет ее час.

Она никогда не была сколько-нибудь здоровым человеком. Страшно перечислить даже основные ее болезни: пять полостных операций, два перелома ноги, перелом ключицы, далеко зашедшая гипертоническая болезнь, случившийся в результате ее инсульт, потом отек легких, наконец, инфаркт и последовавшая за ним острая сердечная недостаточность. Все это нарастало как снежный ком, от чего долгожительство Кнебель (она умерла в возрасте 87 лет) выглядит просто феноменальным. Но неукротимый дух обитал в иссохшем, слабеющем теле: приказав себе не умереть прежде, чем она не довершит хотя бы в главном то, что считала себя обязанной довершить, она работала вплоть до звонка и ушла тогда, когда крупных задач перед нею уже не стояло.

¹ Ф. 2977, оп. 1, ед. хр. 173.

² Вся жизнь, с. 275.

Выступая на гражданской панихиде, Л. Хейфец рассказал, чего стоило Кнебель хоть раз в неделю являться на занятия своего курса, что она делала, пока дышала. Студенты, которым это было поручено, рассчитывали время: поймать такси, привезти Марию Осиповну в институт, и еще полчаса они клали на то, чтобы она смогла преодолеть крутую лестницу старинного здания и подняться на третий этаж в свою аудиторию. Полчаса продолжался этот марш, этот хватающий за душу акт преодоления того, что преодолеть в ее возрасте почти невозможно.

Но если физических сил уже не было, то плотность духовных интересов оставалась прежней. Когда я приходила к ней в больницу, куда ее частенько укладывали в ту пору, она жадно расспрашивала меня, что интересного появилось в театрах, какие издания, посвященные искусству, вышли, какие новые имена зазвучали, оказались у всех на устах в эти дни. В палате повсюду были разбросаны книги, много книг, теоретических и художественных, она читала их во всякое время, когда не было посетителей и ею не занимались врачи.

Мало того: и юмор ее не покинул. Ни одна репетиция не обходилась без минут веселого оживления, что весьма способствовало раскованности участников: выходя на трибуну, она, пожалуй, как никто другой, умела рассмешить и тем расположить к себе аудиторию; о студентах и говорить нечего («Мы пять лет прохотали!» — призналась одна из ее бывших учениц на вечере памяти Кнебель 19 мая 1987 года в ЦДРИ). Все знали, что она готова по-доброму встретить любую шутку, была бы только она не пошлой, стать объектом пародии, розыгрыша и при случае сама выкинуть колленце.

Отмечая ее шестидесятилетие, актеры Центрального детского театра, где она тогда работала, вывезли ее из-за кулис на сцену... в детской коляске, и она им прекрасно подыгрывала при восторге всего зрительного зала. Но в обстоятельствах, когда жить ей оставалось недолго, и она, разумеется, это знала («Давно готова», — сказала она мне за год до того, как остановилось ее сердце), жизнерадостность, кажется, могла бы и поубавиться. Не поубавилась, однако. На том же вечере в ЦДРИ было рассказано, как на одно из своих занятий в ГИТИСе — она еще ездила туда сама — Мария Оси-

повна явилась сияющая, и, когда ее спросили, что ее так развеселило, ответила: «Да как же! Стою на остановке такси, подходит моя очередь, и вдруг какой-то парень поднимает меня в воздух и отставляет назад, а сам влезает в машину с репликой: «Бабуля, сиди дома!» Чьи это слова, кажется, Хикмета: «А Джиоконда все-таки смеется. Она горит смеясь?»

Это был прекрасный финал хорошо, красиво прожитой жизни. Из чувства порядочности, ей, интеллигентке, неизменно сопутствовавшего, она не могла позволить себе уйти иначе, хотя сломаться на ее месте ничего не стоило и человеку менее хрупкому физически, чем она. И никакого бунта против неизбежного: она понимала, что всему свое время,— время жить и время умирать.

...«Дорогой, умной, искренней, прямой Марии Иосифовне Кнебель. Чего сильно хочешь, во что искренно веришь, то не может не сбыться»¹, — начертал на подаренном ей портрете Станиславский 21 мая 1935 года, когда судьба ее едва завязывалась.

Эти слова оказались пророческими. Сбылось все, о чем мечталось, даром, что в ту пору о творческой потенции Кнебель, о той роли, которую ей суждено было сыграть в советском театре, еще никто не подозревал. Ясность цели, железная воля и труд без продыха, без послабления самой себе помогли ей стать тем, чем она стала.

И все же кажется мне, что ее репутация скромнее, чем она того заслуживает. Народная артистка РСФСР, лауреат Государственной премии, профессор и доктор наук, член Союза писателей СССР — это официальное признание заслуг не исчерпывает вклада Кнебель в нашу отечественную культуру. Хотя уже сказано было, что она составляет ее неотъемлемую, пусть не самую «громкую» часть.

Оглядывая пройденный ею путь, думаешь о том, что она, в общем-то, жила не в свою эпоху. Вот если бы ей удалось прожить еще два-три года, она успела бы надышаться тем воздухом свободы, от которого у всей прогрессивно настроенной интеллигенции кружилась голова. Но были люди и в ее время, которые всем, чем могли, приближали желанные перемены. Были худож-

¹ Надпись на фотографии, подаренной ей К. С. Станиславским. См.: «Вся жизнь», вклейка между с. 224—225.

ники, творчеством своим идущие вразрез с искусством догматическим, парадным, лакировочным, и самим фактом своего существования, умением жить достойно в условиях, когда все этому мешает, разрушали твердыни догматизма и приспособленчества. Кнебель безусловно принадлежала к их числу. Ныне мы с благодарностью оглядываемся на них, давших нам пример неподчинения гнету искаженных, уродливых форм бытия, оказавшихся способными противостоять ослаблению этических норм, почти тотальному падению культуры, возникшему тогда и еще не преодоленному теперь, хотя многое в этом направлении делается.

«Как жалко, что такие хорошие люди не живут *вечно*,— написал о другом своем учителе, А. Д. Попове, Эфрос,— и не вносят постоянно... в жизнь других людей необходимую ноту благородства, поистине трудовой простоты и спокойной, хотя и напряженной мысли»¹. То же самое он мог бы сказать и о М. О. Кнебель.

Но осталась память. Остался след в душе тех, на кого пал свет этой неповторимой личности. В сутолоке дней, среди своих обыденных забот они нет-нет, да и вспомнят о ней. И скажут себе: вот у кого нужно черпать критерии того, как подобает человеку искусства этому искусству служить, оберегать его чистоту и ему нравственно соответствовать.

¹ Эфрос А. Репетиция — любовь моя, с. 226.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

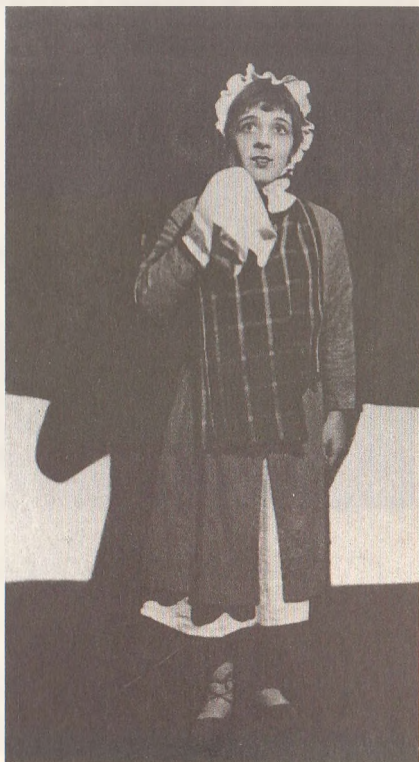


М. Кнебель с родителями —
Иосифом Николаевичем
и Софьей Марковной

М. Кнебель с братом Николаем



М. Кнебель с отцом
Иосифом Николаевичем



Полусумасшедшая барыня —
М. Кнебель (ввод).
«Гроза» А. Н. Островского.
Вторая студия МХТ

Насморк — М. Кнебель (ввод).
«Синяя птица» М. Метерлинка.
МХТ



Миссис Снитчей — М.Кнебель
(ввод). «Битва жизни»
по Ч. Диккенсу.
Инсценировка Н. Горчакова.
МХАТ, 2-я половина 20-х годов

Горбатая старушка —
М. Кнебель. «Воскресение»
по Л. Н. Толстому.
МХАТ, 1930



Старуха — М. Кнебель.
«Безумный день,
или Женитьба Фигаро»
Бомарше.
МХАТ, 1927



Карпухина — М. Кнебель.
«Дядюшкин сон»
по Ф. М. Достоевскому.
МХАТ, 1929

Карпухина — М. Кнебель

Москалева — О. Книппер,
Карпухина — М. Кнебель





М. Кнебель. Конец 30-х годов



Н. Хмелев, М. Кнебель
и В. Качалов в Театре
им. М. Н. Ермоловой
после премьеры спектакля
«Последние» М. Горького



Шарлотта — М.Кнебель (ввод).
«Вишневый сад» А.П.Чехова.
МХАТ, 1934

«Вишневый сад» А.П.Чехова.
В клетчатой накидке
Шарлотта — М.Кнебель



Мисс Уордль — М. Кнебель.
«Пиквицкий клуб»
по Ч. Диккенсу.
Инсценировка Н. Венкстерн.
МХАТ, 1934

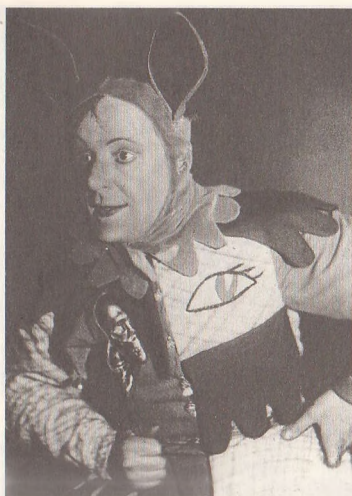
«Искусство интриги»
Э. Скриба. Сцена из спектакля.
Студия им. М. Н. Ермоловой,
1935



Генерал де Граншан — В. Якут.
«Мачеха» О. де Бальзака.
Студия им. М. Н. Ермоловой,
1936

Селия — О. Николаева,
Розалинда — Л. Орданская,
Оселок — Д. Фивейский.
«Как вам это понравится»
В. Шекспира.
Театр им. М. Н. Ермоловой,
1940

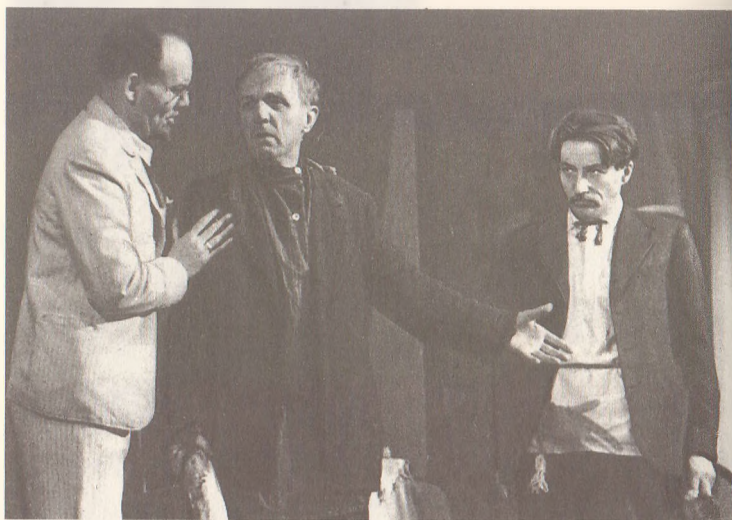




Жак — В. Якут.
«Как вам это понравится»
В. Шекспира

Оселок — Д. Фивейский.
«Как вам это понравится»
В. Шекспира

Розалинда — Л. Орданская.
«Как вам это понравится»
В. Шекспира

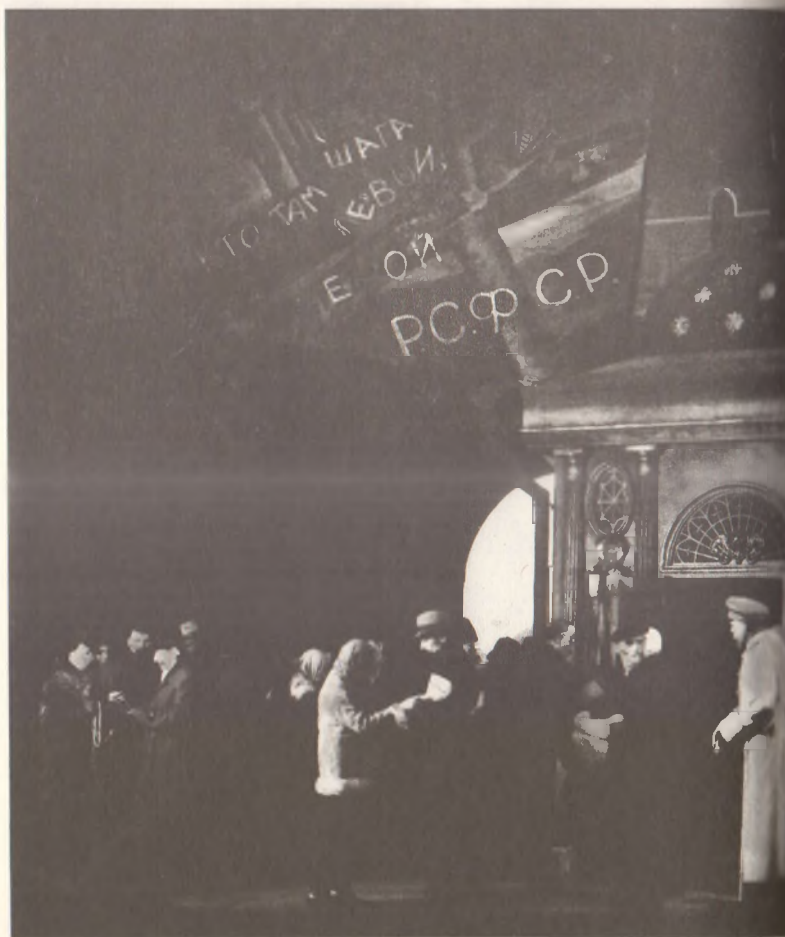


Яков — Ю. Кристи,
Любовь — А. Пирятинская,
Софья — Н. Бершадская.
«Последние» М. Горького.
Театр им. М. Н. Ермоловой,
1937

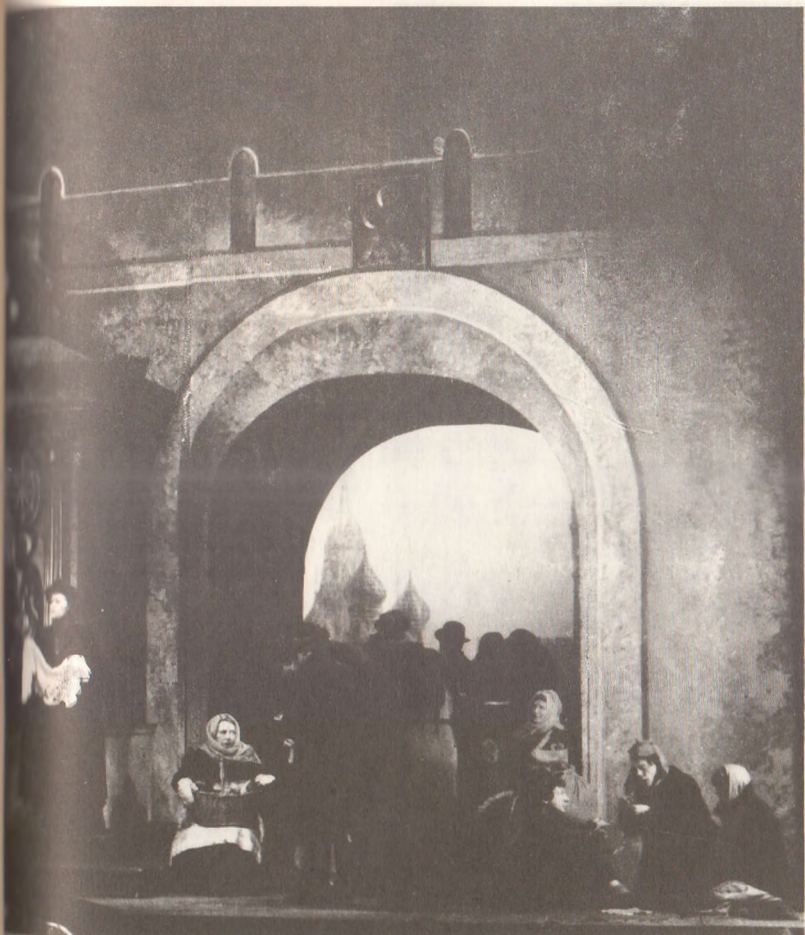
Протасов — Ф. Корчагин.
Егор — Н. Филиппов,
Чепурной — А. Васильев.
«Дети солнца» М. Горького.
Театр им. М. Н. Ермоловой,
1937

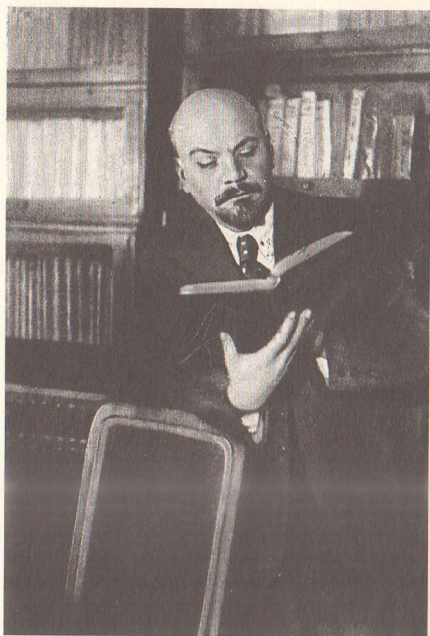


М. Кнебель. Середина 50-х годов



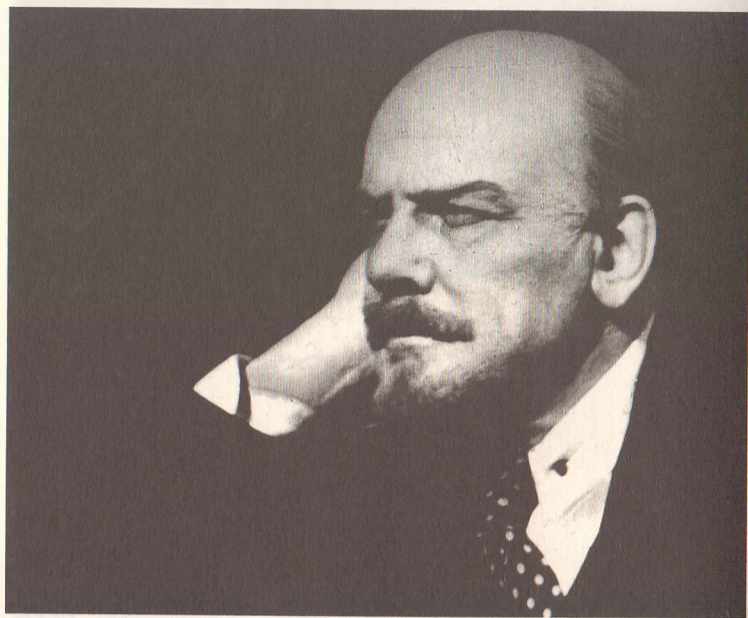
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Сцена «У Иверской».
Первая редакция.
МХАТ, 1942

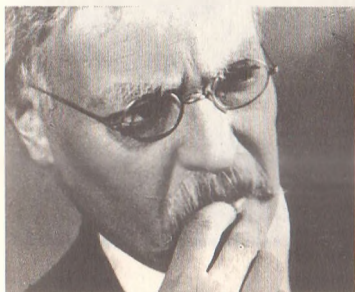




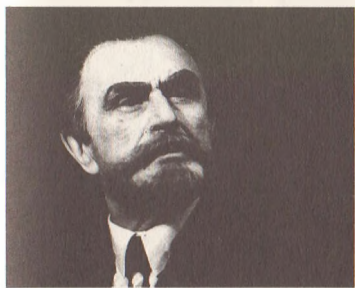
В роли В. И. Ленина —
А. Грибов.
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Первая редакция

В роли В. И. Ленина —
Б. Смирнов.
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Вторая редакция.
1956





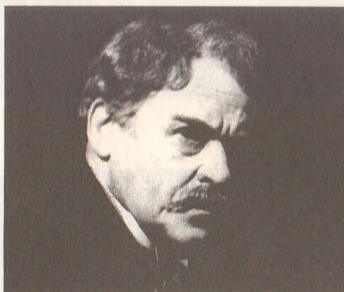
Забелин — Н. Хмелев.
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Первая редакция



Забелин — А. Кторов.
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина. Третья редакция.
1973



Забелин — М. Тарханов.
Неосуществленная работа.
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Снимок сделан до июля
1941 года



Забелин — Б. Ливанов.
«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Вторая редакция



«Кремлевские куранты»
Н. Погодина.
Сцена «На бульваре».
Вторая редакция

Иван Грозный — Н. Хмелев.
«Трудные годы» А. Н. Толстого.
МХАТ. Снимок сделан
на генеральной репетиции
спектакля 1 ноября
1945 года



«Трудные годы» А. Н. Толстого.
Сцена из спектакля.
1946





На премьерe спектакля
«Конек-Горбунок» П. Ершова в ЦДТ.
Сидят: Б. Покровский, А. Некрасова,
О. Книппер-Чехова, М. Кнебель.
Стоят: К. Шах-Азизов, В. Колесаев.

Княгиня Тугоуховская —
В. Сперантова.
«Горе от ума»
А. С. Грибоедова.
ЦДТ, 1952



«Горе от ума»
А. С. Грибоедова.
Сцена из спектакля





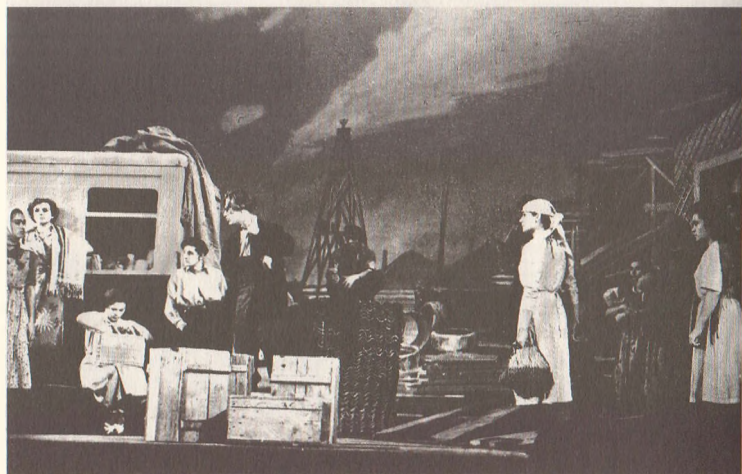
Иванушка — О. Ефремов,
Конек — Г. Иванова.
«Конек-Горбунок» П. Ершова.
Инсценировка П. Маляревского.
ЦДТ, 1952

Борис — С. Соколов,
Костя — О. Ефремов.
«Страница жизни» В. Розова.
ЦДТ, 1953



Журден — И. Воронов.
«Мещанин во дворянстве»
Ж.-Б. Мольера.
ЦДТ, 1954

«Мещанин во дворянстве»
Ж.-Б. Мольера.
Сцена из спектакля



Ракиткин — А. Шукин,
Левитин — В. Заливин,
Ира — Е. Фирсова.
«Мы втроем поехали
на целину» Н. Погодина.
ЦДТ, 1955

«Мы втроем поехали
на целину» Н. Погодина.
Сцена из спектакля

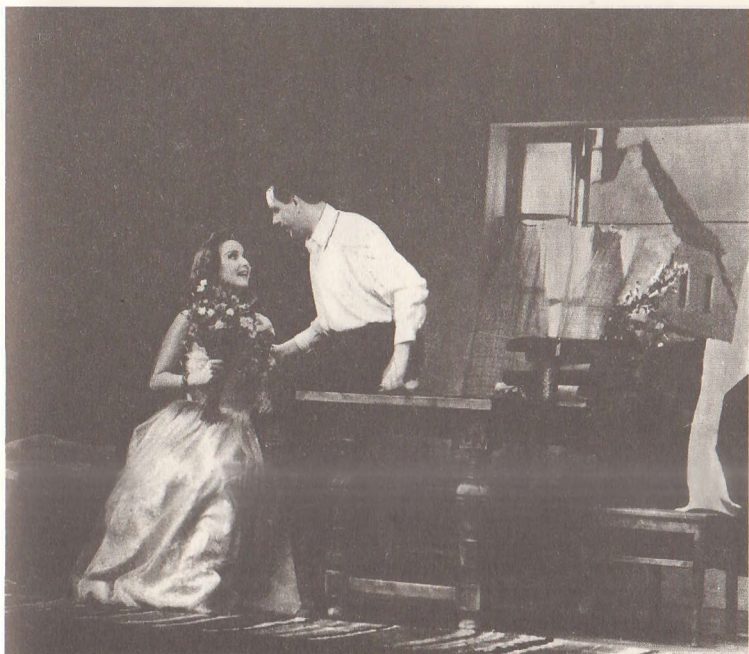


Берни — О. Анофриев,
Оуэн — Л. Дуров,
Джонни — К. Устюгов.
«На улице Уитмена» М. Вуд.
ЦДТ, 1959



Иванов — Б. Смирнов.
«Иванов» А. П. Чехова.
Театр им. А. С. Пушкина, 1954

Иванов — Б. Смирнов,
Шура — Т. Зяблова.
«Иванов» А. П. Чехова



Мона — Р. Максимова,
Мирюю — Ю. Кольцов.
«Безымянная звезда»
М. Себастьяна.
МХАТ, 1957



М. Кнебель и А. Попов
на уроке в ГИТИСе.
Конец 50-х годов



М.Кнебель. 60-е годы

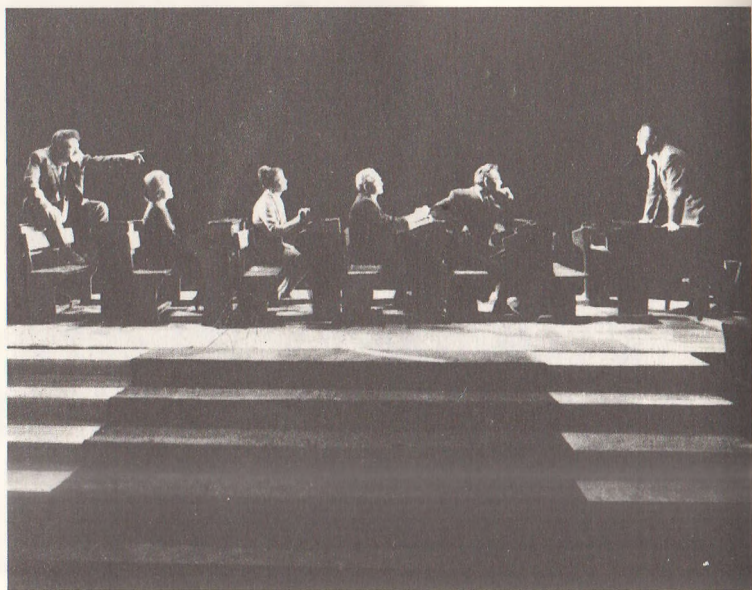


Епиходов — А. Попов.
«Вишневый сад» А. П. Чехова.
ЦАТСА, 1965

Шарлотта — В. Капустина,
Епиходов — А. Попов,
Дуняша — Н. Белобородова.



Раневская — Л. Добржанская,
Петя Трофимов — А. Белоусов.
«Вишневый сад» А. П. Чехова



«Традиционный сбор»
В. Розова.
Сцена из спектакля.
ЦДТ, 1967



Нароков — М. Штраух.
«Таланты и поклонники»
А. Н. Островского.
Театр им. В. Маяковского, 1969

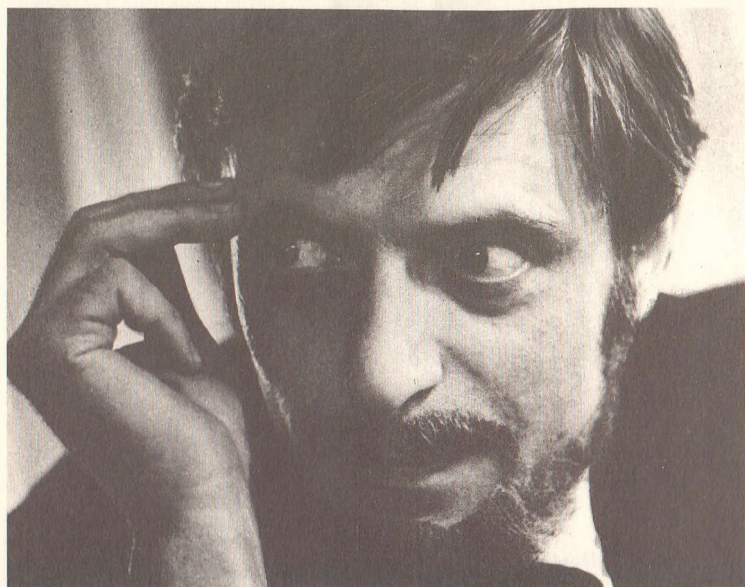


Негина — М. Яблонская.
«Таланты и поклонники»
А. Н. Островского

Великатов — В. Самойлов.
«Таланты и поклонники»
А. Н. Островского



Мелузов — А. Лазарев.
«Таланты и поклонники»
А. Н. Островского





М. Кнебель и В. Пансо.
70-е годы



Москалева — М. Бабанова,
«Дядюшкин сон»
по Ф. М. Достоевскому.
Инсценировка М. Кнебель
и П. Маркова.
Театр им. В. Маяковского,
1972



Москалева —
М. Бабанова,
Зинаида —
Н. Вилькина.
«Дядюшкин сон» по
Ф. М. Достоевскому



Зинаида — Н. Вилькина,
князь К. — А. Ромашин,
Москалева — М. Бабанова



Тот — А. Попов,
Консуэлла — Н. Селиверстова.
«Тот, кто получает пощечины»
Леонида Андреева.
ЦАТСА, 1972



Клаверов — Э. Виторган,
князь Тараканов — Б. Романов.
«Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Театр им. К. С. Станиславского, 1976

На одном из последних
занятий лаборатории
режиссеров тюзов.
Начало 80-х годов



На юбилее в ВТО по случаю
восемьдесятипятилетия

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая. ЖИЗНЬ И СУДЬБА	5
Глава вторая. АКТРИСА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА	41
Глава третья. РЕЖИССУРА — ПРОФЕССИЯ КОМПЛЕКСНАЯ	57
Глава четвертая. ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ — СРЕДСТВО, А НЕ ЦЕЛЬ ...	208
Глава пятая. КАК ВОСПИТАТЬ ХУДОЖНИКА	248
Глава шестая. ИНТЕЛЛИГЕНТНЫЙ ЧЕЛОВЕК — ЧТО ЭТО ТАКОЕ?	271

Зр. 70к.

