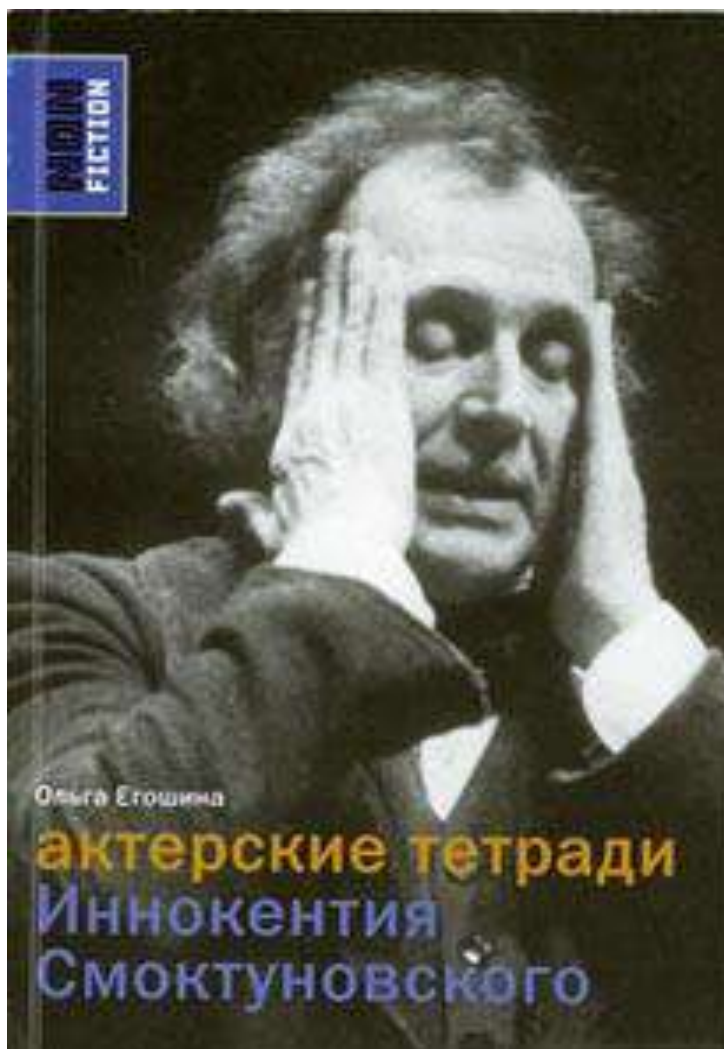


Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского



О . Г . И
МОСКВА 2004

Работа выполнена в научно-исследовательском секторе Школы-студии (ВУЗ) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова.

Исследовательская часть проекта была поддержана грантом РГНФ 1999-2001 г.

Издание осуществлено при финансовой поддержке Школы-студии (ВУЗ) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова.

Приношу глубокую благодарность всем тем, без кого эта книга не могла бы состояться: директору ГЦТМ им. А. А. Бахрушина В. В. Губину; всем сотрудникам архивно-рукописного фонда ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и особенно заведующей фондом И. С. Преображенской; всем сотрудникам Музея МХАТ; своим коллегам по научно-исследовательскому сектору. Особая признательность за советы и помощь в работе - И. Н. Соловьевой

В книге использованы фотографии из Музея МХАТ (автор И. А. Александров).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Анатолий Смелянский. Счастливым случаем	2
Предисловие	4
Как Смоктунович стал Смоктуновским	5
Фарбер	12
Князь Мышкин	13
Царь Федор Иоаннович	28
Мхатовский период	39
Иванов	40
Дорн	53
Часовщик	59
Иудушка Головлева	61
Человеко-роль	83

Счастливым случаем

Предлагать еще одну книгу о знаменитом актере — риск.

Многие из тех, кто прославлен, успевают поведать миру секреты своего искусства и своей карьеры (Борис Равенских на каком-то узком режиссерском сборище в ВТО в середине 70-х обрисовал трудности репетиций в Малом театре, труппа которого представляла тогда коллекцию звезд: «В сцене заняты человек пять и все пятеро уже успели издать книги про свою „жизнь в искусстве"»). Актеров можно понять. Они спешат сотворить и утвердить свою легенду без посредников. Они знают, что на критиков-современников, а тем более потомков трудно положиться в таком скоротечном деле, как актерская слава. Они пишут сами (если могут) или надиктовывают текст какому-нибудь пролетарию пера, который готов за небольшое вознаграждение воплотить в нехитрых словах взлелеянную актерам версию собственной жизни. Спешат донести до города и мира благую весть, которую часто можно исчерпать одной фразой: «Если бы вы знали, как меня принимали в Харькове».

Артист Иннокентий Михайлович Смоктуновский успел при жизни издать несколько книг. У него бит что поведать миру не только про Харьков. Его голос, его интонация и судьба стали важной частью нашего самосознания в послесталинские времена. Смоктуновский многое успел рассказать сам, немало вспомнили о нем его товарищи по сцене и экрану. Несколько превосходных книг сочинили театроведы и критики. Все это в совокупности, казалось бы, освобождает от необходимости еще одной книги об актере. Та» не менее такую - то есть действительно необходимую - книгу вы держите сейчас в руках, и она займет свое особое место в огромной 'Смоктуновской литературе».

Новизна связана со счастливым случаем. Автор книги Ольга Егорушина изучит и впервые представила театральному сообществу актерские тетради Смоктуновского. Это не мемуары или письма, рассчитанные на восприятие современника или потомка. Эти записи Иннокентий Михайлович делал исключительно для самого себя, готовясь, репетируя или даже играя некоторые свои крупнейшие роли. Он вел эти записи несколько десятилетий, фиксируя, подобно тончайшей мембране, все колебания чувств и мыслей, связанных с чудом» зарождения, закрепления и самостоятельного бытия того или иного сценического характера. Каждый актер в той или иной мере этот процесс проходит, редкие артисты способны зафиксировать его на бумаге, и уж совсем счастливым случаем, когда открывается возможность подгляда в святая святых крупнейшего национального актера. Книга «Игра с движущимися зеркалами. (Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского)» дает возможность заглянуть в душевно-психологическую лабораторию художника, который не озабочен ни своей посмертной легендой, ни тем, как он будет выглядеть в глазах

потенциального читателя. Тут нет и следа актерской рисовки, позы, дешевки или кокетливого заглядывания в историческое зеркало. Не знаю, сознавал ли Иннокентий Михайлович огромную ценность своих писательско-актерских опытов, — скорее это сознавши сотрудники Бахрушинки, когда уговорили его загодя, еще при жизни, передать свои тетради в Музей.

Он это сделал, — и теперь исследователь, в свой час побывавший молодым зрителем его ролей, смог провести нас по следам того, как сочинялась роль царя Федора Иоанновича, как Смоктуновский понимал и чувствовал чеховского Иванова или ткал паутину душевного подполья Пудушки Головлева. За каждым из этих этапных для отечественной сцены созданий стоят годы труда и творчества с режиссерами разной квалификации. Перед нами раскрывается (или остается занимательным вопросам), что в размышлениях актера идет от Равенских, Ефремова или Додина, а что является его собственным изобретением, продуктам его, Смоктуновского, творческого воображения и вали, способными вступить в глубочайший диалог с вымышленным литературным образам и в конце концов сотворить небывалое сценическое существо, которое Станиславский называл "человеко-ролью".

Анализ актерских тетрадей открывает «строительные леса», при помощи которых творится «человеко-роль».

Ольга Егошина разгадывает особенности этой творческой природы, — при парадоксальности внутренних ходов в подготовке их Смоктуновский

бесконечно подробен, для него нет мелочей и пустяков. Он доверяет своей интуиции, неожиданно сопрягая далековатые понятия, — так в триумфальный момент мерзкой жизни его Пудушки возникает ассоциация с салютам Победы 9 мая 45 года. Он пишет так, как дышит, — при том, что дыхание его ни на чье не похоже. Метод, каким сочиняются актерские записи, заодно открывает характер творческой личности, способ ее самостроения. В сотворении сценического образа — насколько это видно по «строительным лесам» — Смоктуновский редко идет ют себя». Тут он, скорее, следует не за авторам системы, а за Михаилом Чеховым, который идею своего учителя всячески оспаривал. Подобно Чехову, Смоктуновский про «себя», конечно, помнит, но стремится проникнуть в иной, гораздо более мощный творческий источник, который покоится в творческом воображении актера. Этот источник актеры зорко охраняют, никого туда не пускают и в мемуарах своих обходят его стороной. В ту заповедную страну, какую открывают тетради Смоктуновского, театроведы и критики редко умеют войти. Ольга Егошина туда проникла и постаралась прочесть записи актера тем же способом, каким они сочинялись. Не торопясь, не задыхаясь от восторга. С чувствам исторической дистанции и с ясным пониманием того, что записи эти придется читать, перечитывать и осмысливать еще много лет, постепенно проникая в «замысел упрямый».

Анатолий Смелянский

Вместо мысли, которая и так всем ясна, поставить загадку, которую не решить вовеки, ибо только тайна является не просто сутью профессии, но и сутью самой земной жизни.

Томас Манн

Предисловие

СВОИ АКТЕРСКИЕ ТЕТРАДИ Иннокентий Смоктуновский отдал в рукописный отдел Музея Бахрушина в конце 80-х годов. В Описях архива Смоктуновского его тетради числятся вместе с другими архивными документами: рукописями книг «Время добрых надежд» и «Быть», письмами, канцелярскими справками, статьями, самодельными альбомами, подаренными почитателями к юбилеям, программками, фотографиями, телеграммами... Князь Мышкин в спектакле «Идиот» БДТ в постановке Г. Товстоногова. Царь Федор в спектакле «Царь Федор Иоаннович» в Малом театре в постановке Б. Равенских. Иванов в спектакле «Иванов» в МХАТ в постановке О. Ефремова... Дорн, Иудушка Головлев, Часовщик из «Кремлевских курантов», 4-й член ЦК РКП(б) из «Так победим!»... В картонных манках пожелтевшие листки с текстами ролей, исписанные на полях торопливым знакомым почерком, и каждая папка — как запечатанный сосуд, хранящий своего джина.

Иннокентий Смоктуновский не оставил теоретических работ, осмысляющих собственный актерский опыт, исследующих собственную технику. Его воззрения на природу актерского творчества, на принципы и методы работы с режиссерами, партнерами, на процесс создания роли рассеяны по страницам сто книг, статей, интервью, писем. Работавшие с ним режиссеры и актеры сохранили воспоминания о его поведении во время репетиций, о ходе этих репетиций, о «десяти тысячах вопросов», которые он обрушивал на постановщика, о «приемах» и «манках», используемых Смоктуновским во время поиска образа.

Оставив за скобками этого исследования собственно художественные результаты труда актера, многократно описанные в статьях и монографиях театроведов, занимающихся Иннокентием Смоктуновским, в этой книге автору хотелось бы сосредоточиться на разборе техники актера, реконструировать его методы работы.

Искусствоведы рассматривают и изучают эскизы и наброски художников. Литературоведы расшифровывают черновики. Методы и способы изучения театральных «черновиков» еще только формируются и складываются. Важной вехой стали труды и публикации режиссерских экземпляров К. С. Станиславского исследователей и историков — С.Д.Балухатого, И.Н. Виноградской. Событием стала продолжающаяся публикация наследия Мейерхольда группой ученых во главе с О. М. Фельдманом. Особое место занимают труды И. Н. Соловьевой, впервые предложившей рассматривать режиссерские экземпляры как отдельную художественную субстанцию, открыв новый этап в изучении режиссерской профессии, возможность по-новому увидеть и реконструировать путь создания спектакля. Актерские тетрадки ролей пока остаются на периферии научных интересов, и обращение к ним должно стать следующим шагом на пути изучения процесса работы актера над ролью.

В своих интервью актеры дают ретроспекцию своих поисков. В сделанных театроведами записях репетиций мы имеем дело со свидетельствами стороннего наблюдателя, видящего только внешние результаты работы, скрытой от посторонних глаз. Исписанные на полях рабочими пометками Иннокентия Смоктуновского тетрадки артиста дают уникальный шанс заглянуть в творческое «нутро». Увидеть никому не показываемую работу «разминки» авторского текста, понята круг ассоциаций, внутренние ходы, задачи и цели в той или иной сцене, отбор и отсеб приспособлений, посмотреть, как рождаются находки. Исследовать взаимодействие «я» актера с

образом, понять законы и механизмы этого взаимодействия; выявить методы и способы работы актера, «присваивающего» себе «чужой восторг, чужую грусть»; посмотреть, как из «сора» догадок, ассоциаций, подсказок, воспоминаний вырастает образ. Наконец, сопоставить получившийся готовый сценический образ с образом, который вымечтал для себя артист.

Записи Смоктуновского стали своего рода «черным ящиком», сохранившим данные о процессе создания роли. Прошли репетиции, уже сняты с репертуара спектакли, а папки с тетрадками хранят дух и ход работы над ролью, хранят слоистую структуру роли, в живом исполнении предстающей цельной и монолитной. Возможно, актерам,

играющим сейчас роли, которые играл Смоктуновский, его пометки напомнят, скорее, дневники путешествий — по Мышкину, по Федору, по Иванову. Смоктуновский оставил подробные «карты» своих маршрутов с указаниями нехоженых тропок, поворотов, опасных ловушек и вершин. Для ученых, занимающихся психологией актерского творчества, эти записи представляют своего рода «историю болезни», в которой описано, где учащалось дыхание, где был вяловатый пульс, где начинались галлюцинации. «Я всегда безропотно иду на повод!» у драматургии образа. Стараюсь погрузиться, целиком уйти в нес. Позволяю ей себя гнуть, мять, терзать., - определял Иннокентий Смоктуновский свой способ работы с ролью. Его актерские тетрадки сохранили этот путь «на поводу у драматургии образа», зафиксировали, как именно «гнет, мнет; терзает» репетирующаяся роль.

Отдавая по собственному почину в музей записи ролей, снятых с репертуара, Смоктуновский уперся, когда заговорили о тетрадке роли Иудушки Головлева: спектакль идет; я еще играю эту роль, мои записи мне необходимы. Сотрудники музея сняли ксерокс и вернули артисту его «рабочий инструмент». Готовясь к спектаклю, он пользовался тетрадками, как лектор пользуется конспектами, воскрешая по кратким тезисам всю лекцию. Заглядывая в свои тетрадки, Смоктуновский еще раз заново проходил и проживал все повороты внутренней логики души персонажа. Повторял путь, которым шел, создавая своего Мышкина, своего Головлева, своего Иванова. Попробуем пройти ему в след.

Как Смоктунович стал Смоктуновским

Меня заставил изменить фамилию директор Норильского театра, где я работал. Предложил взять псевдоним Славянин. Я не согласился, он угрожал уволить, тогда с обоюдного согласия поменяли окончание.

И.М. Смоктуновский

Станиславский ввел в употребление термин «человеко-роль». Неуклюжее слово-кентавр состоит из двух несопоставимых и разнопластных составляющих: «человек» и «роль». Проводя анализ работы актера, исследователи так или иначе занимаются описанием двух этих составляющих — личности актера (его внешности, психофизиологических данных, его биографии) и собственно текста роли. Биография Смоктуновского интересовала меня в той мере, в какой проясняла моменты становления Смоктуновского-актера, формирования из деревенского парня Смоктуновича актера Иннокентия Смоктуновского, этапы этого пути.

В Музее Художественного театра хранится анкета, заполненная Смоктуновским: «Я, Смоктуновский Иннокентий Михайлович, родился 28 марта 1925 года в деревне Татьянавка Шегарского района Томской области в семье крестьянина Смоктуновича Михаила Петровича. По национальности — русский. В 1942 году окончил 8 классов средней школы в г. Красноярске и до января 1943 года работал киномехаником на курсах усовершенствования политсостава запаса.

С января 1943 года по август 1943 года — курсант Киевского пехотного училища в г. Ачинске. С августа 1943 года — фронт. 3 декабря 1943 г. попадаю в плен и по 7 января 1944 года нахожусь в лагерях для военнопленных в городах: Житомир, Шепетовка, Бердичев, Славута, Заслав. Побег из

лагеря. С февраля 1944 года — партизан партизанского отряда им. В. И. Ленина Каменец-Подольского соединения. В мае 1944 года -соединение отряда с частями Советской Армии: ст. сержант, командир отделения автоматчиков, младший топограф 641-го гвардейского стрелкового полка 75-й гвардейской дивизии.

В октябре 1945 года демобилизовался, поступил в театральную студию при Красноярском городском театре, с 1946 по 1976 год работал актером в городах: Норильск, Махачкала, Волгоград, Москва, Ленинград и опять Москва.

В Московском Художественном театре СССР им. М. Горького работаю с 1976 года. С 1960 г. активно работаю в кинематографе и на телевидении. В 1955 году вступил в брак с гражданкой Шламитой Хаймовной Кушнир (после брака Смоктуновская). Имею двух детей: сын Филипп, рожд. 1957 года, дочь - Мария, рожд. 1965 года. Жена - домохозяйка.

Награжден: шестью медалями Отечественной войны, двумя орденами Ленина, орденом Дружбы народов, орденом Отечественной войны II степени, двумя медалями «За отвагу», лауреат Ленинской премии, Государственной премии РСФСР им. бр. Васильевых.

Звания: Засл. деятель культуры Словакии — 69, Нар. артист СССР.

Отец: Смоктунович Михаил Петрович погиб в 1942 году на фронте, мать — Смоктунович Анна Акимовна умерла в 1985 году в г. Красноярске».

Отдельно приложена анкета, заполненная для выезда за границу, где перечислены анкетные данные, места работы и жительства близких родственников:

Жена Смоктуновская Шламита Хаймовна (девичья фамилия — Кушнир), 1925, Иерусалим, д. хозяйка, Москва.

Мать Смоктунович Анна Акимовна, 1902, село Киреевское Томской обл., пенсионерка, Одесса.

Сестра Смоктунович Валентина Михайловна, 1923, село Татьянавка Томской обл., Одесса.

Брат Смоктунович Аркадий Михайлович, 1927, село Татьянавка Томской обл., шофер скорой помощи, Одесса

Брат Смоктунович Владимир Михайлович, 1930, Красноярск", старший преподаватель техникума, Абакан.

Сестра Смоктунович Галина Михайловна, 1933, Красноярск, продавец продуктового магазина, Красноярск.

Сестра Смоктунович Зоя Михайловна, 1936, Красноярск, буфетчица в гостинице, Одесса.

Из его биографии могло бы получиться несколько романов. Тяжелое детство во вкусе Диккенса: многодетная семья, которая едва сводит концы с концами, абсолютно далекая от мира музеев, книг, театров... В семье было девять детей. Когда Иннокентию исполнилось пять лет, их с братом от деревенской голодухи отдали «на житье» в город к тете Наде, сестре отца, и ее мужу дяде Васе. В одном из интервью обмолвится: «...в детстве, помню, почти не было карманных денег. Получить на мороженое — редкая радость». В своей книге «Быть» Смоктуновский опишет, какое горе было, когда у него украли подаренный дядей Васей старый двухколесный велосипед, на котором и ездить-то приходилось «стоя на педалях, скособочившись и просунув одну ногу с доброй половиной торса под раму».

В самом начале войны призовут отца, «человека, — по словам Смоктуновского, — добрых шалостей и игры, человека залихватского характера, ухарства и лихачества», двухметрового, рыжеволосого, смешливого гиганта, которого товарищи-грузчики звали Крулем (Королем)— его карточку носил в медальоне Гамлет Смоктуновского в фильме Козинцева («он человек были»),

Через пару лет на войну уйдет и он сам. Военная биография никак не войдет в легенда) актера, хотя в любой статье о нем критики и журналисты непременно упомянут фронтовое прошлое. Ни на сцене, ни в жизни он не будет щеголять ни военной выправкой, ни повадками бывалого человека. Но в минуты репетиций, когда актеры говорят о самом главном, самом лично затрагивающем, о переломных моментах судьбы, — Смоктуновский вспоминал войну. В написанных им книгах значительную часть отдал фронтовому опыту. Голод, холод, выматывающий душу страх, вид убитых, раненых, искалеченных, близость безумия и ощущение «края бездны», невозможную радость

оставшегося в живых, опыт существования на пределе человеческих возможностей и люди, раскрывавшиеся с невероятной в иной, мирной, жизни полнотой...

Смоктуновский сполна выполнил завет Станиславского об обогащении личного опыта и аффективной памяти актера. Он прошел все круги военного ада: фронт, плен, концлагерь, побег, партизанский отряд, регулярные воинские части... Он был на Курской дуге, форсировал Днепр, участвовал в освобождении Киева, дошел до Берлина. В интервью 80-х годов засвидетельствовал: «До сих пор помню, что чувствовал, когда шел в атаку: ноги ватные, не разгибаются. Очень страшно, но надо идти. Ужасны минуты перед сигналом атаки — ожидание конца, я никому не желаю это испытать. Но самое страшное — это плен, ощущение, что твоя жизнь не принадлежит тебе. Может подойти любой фашист, приставить пистолет к затылку, и все...». В интервью 80-90-х годов часто вспоминал ту или иную подробность войны: баланду, которой кормили в плену, где среди кишок болтался кал животных; немца, который поскользнулся на льду и не заметил спрятавшегося под мостом военнопленного; баб из деревни Дмитровка, которые отмывали его после многодневного похода по лесам — как они терли тощие ребра дистрофика и забавлялись той частью тела, которая была не способна реагировать ни на какие возбудители; как перевязывал раненого, у которого сорваны все ребра с правой стороны груди, и как шел в атаку под артобстрелом... Осмысля пройденный фронтовой путь, подытожил: «Я не знаю, как сложилась бы моя жизнь, если бы не было войны, моей военной биографии, я не хочу, чтобы каждый прошел тот же путь, потому что это был очень трудный путь. (...) Я не знаю, что было причиной того, что у меня сложилась столь насыщенная творческая жизнь, но, очевидно, тяжелые события войны внесли в нее свои коррективы». Вернувшись с войны, он понял, что страх не исчез: жил в ощущении, что в любой момент могут посадить как «бывшего в немецком плену». Страх имел вполне реальные основания.

В архиве Смоктуновского хранится письмо жены его однополчанина, где она пишет, что ее муж много рассказывал о своем друге по партизанскому отряду Кеше Смоктуновиче, был убежден, что тот погиб, и они никогда не соотносили его со знаменитым артистом Смоктуновским. Только телевизионная передача о военном прошлом артиста открыла глаза. В письме было приглашение в гости и многозначительная фраза: «Судьба мужа была трудной, наверное, как и Вапша»⁸. В архиве Смоктуновского хранится еще одно показательное письмо от Светланы Журбы, девочки, с семейством которой дружил в Норильске: "Я, Светлана, та маленькая девочка, которая все время пропадала за сценой, а потом ты к нам ходил домой и фотографировал нашу семью, кошку, собаку. (...) Мой папа получил реабилитацию и ему вернули звание генерал-майора, и если выхлопочет, то нам вернут наш дом в Сочи...».

К счастью, для Смоктуновича немецкий плен не продолжился сталинскими лагерями (как, видимо, произошло с его фронтовым товарищем Александром Грековым и тысячами других). Демобилизовавшись, старший сержант поступает учиться в театральную студию в Красноярске, одну из пятидесяти трех студий страны, воспитывающих актеров... Надо сказать, что решение стать актером никак Смоктуновским не откомментировано. Мог поступить в лесотехнический, попал в театральный. Пошел за компанию с товарищем. Товарищ не поступил. Смоктуновского приняли. Что стояло за выбором профессии, казалось бы, предельно далекой от мира, где он вырос? Первый раз попал в театр в 14 лет: «Подделывал билеты и ходил в театр. А там другой воздух, погашенные огни. Атмосфера взволнованного уюта». Выступление в школьной самодеятельности закончилось провалом: истерически захохотал, выйдя в первый раз на сцену, заразил смехом зрительный зал, из кружка выгнали. Систематически с артистическим миром Смоктуновский соприкасался, работая киномехаником. Ежедневное соприкосновение с инореальностью экрана могло запомниться. В начале войны по экранам страны широко шли зарубежные фильмы, среди них «Леди Гамильтон» с Лоренсом Оливье и Вивьен Ли... Тут бедные, тусклые, серые будни, там заманчивое цветение любви и битвы; красивые мужчины и женщины переживают невероятные страсти. Кстати, это была и своего рода хорошая профессиональная школа: по многу раз смотреть одни и те же картины, запоминая их наизусть по кадрам,

по репликам, по жестам. Любовь к иностранным фильмам останется на всю жизнь. Объясняя свои актерские метания, в качестве стимулов Смоктуновский назовет «трофейные фильмы». Из поразивших актеров выделит Эмиля Яннинга, потрясшего его «мощью простоты» в фильме

«Президент буров» (тут Смоктуновский в выборе совпал с Николаем Хмелевым, для которого Яннингс был кумиром).

Наконец, кровавый и грязный военный быт мог стимулировать тягу к яркому, легкому существованию, с которым ассоциировались актерская профессия, сам мир театра. Театр и война причудливо сойдутся уже в конце жизни, когда много лет искавшая адресата медаль «За отвагу» была вручена Смоктуновскому прямо на мхатовской сцене после спектакля. Военская награда была повешена на театральный камзол. Людовик XIV в гриме и обсыпанном пудрой парике принимал благодарности за подвиг сержанта Смоктуновича.

Бывшие военные в мирной профессии часто становятся садоводами, учителями, врачами, строителями. Профессия выбирается «от противоположного», от стремления уйти от себя-военного. Как представляется, выбор Смоктуновского можно рассматривать как своего рода бегство от военного опыта, от воспоминаний о себе, калеченном, умирающем, униженном, избитом, голодном; стремление в пестрой смене личин, масок, судеб — изжить себя, вчерашнего. Забыться и забыть.

Вообще, мотив бегства необыкновенно важен в биографии Смоктуновского. Смена городов, театров, постоянное желание рвать связи, когда они становятся слишком прочными. Проучившись полгода в театральной студии, он вербует на Крайний Север, где меньше свирепствуют органы, где платят относительно приличную зарплату. Убегая в край, откуда «не берут» органы, он одновременно освободил комнату для женившегося брата. «Квартирный вопрос» еще не раз возникнет в его судьбе бродяги. Отсутствие жилплощади будет провоцировать те или иные повороты судьбы. Характерно, что первую отдельную квартиру в своей жизни, до этого протекавшей в общежитиях, гостиницах и коммуналках, он получает за роль Ленина.

Смоктуновский вошел в театр отнюдь не через парадный вход. Условия работы и жизни в Норильском Заполярном театре драмы и музыкальной комедии на Таймыре довольно резко отличались от столичных. Тут и авитаминоз, который пришлось долго и упорно лечить, и знакомство не понаслышке с землей, не принимающей покойников — всплывали по весне. Но главное отличие — в самой идеологии существования провинциальных актеров в богом забытых театрах на окраинах империи. Перефразируя Чехова, Илья Эренбург скажет о провинциальной актрисе, ровеснице Смоктуновского: «Она узнала интриги, склоки, халтурные концерты, маленькие комнаты в грязных гостиницах, легкие связи и тяжелую жизнь».

Норильск стал тяжелой профессиональной школой. «Когда я статистом пришел в театр, первым моим чувством был страх перед публикой. В озноб бросало. И без того тихий голос становится едва слышным. Не знал, куда себя деть, что делать с руками и ногами. Ощущение ужасающее». Десять премьер в год помогли жесткой и быстрой адаптации к условиям сцены. Пошли главные роли. Через четыре года он перебирается в Махачкалу. «За год работы в этом театре я успел „испечь“ пять основных ролей, не принесших мне, однако, ни радости, ни истинного профессионального опыта, ни даже обычного умения проанализировать мысли и действия образа», — позднее писал он о своем пребывании в махачкалинском театре.

На фотографиях тех лет его трудно узнать под толстым слоем макияжа. Это была общая слабость актеров 50-х, не только провинциальных, но и столичных, — поразить затейливостью своего грима. Но за стремлением изменить лицо можно прочесть и стремление спрятаться за этой характерностью, за театральной броскостью маски.

За десять лет провинциальной работы он сыграл около пятидесяти ролей. Он играл испанцев, американцев, немцев, сказочных принцев, купцов Островского, офицеров гестапо, Моцарта, Хлестакова... С определенного момента его работу стали отмечать в местной прессе, а одна из ролей в Сталинграде была отмечена рецензией во всесоюзном журнале «Театр».

Привычка быстро и много работать останется на всю жизнь. Крайне редко он отказывался от ролей, от чтецких программ, от дубляжа иностранных фильмов, от «халтур». В нем жила эта актерская жадность: еще один характер, еще один вариант судьбы, еще одно «я»... «Дружочек, я не могу отказываться!» — объяснял он негодующей жене. На всю жизнь в Смоктуновском сохранится радость от занятости, от востребованности. Но сохранится и легкость в отношении с теат-

ром: легко мог уйти, пожертвовав любимой вешалкой и знакомой гримеркой, сложившимся коллективом... Опять же неистребимо провинциально-гастролерское: не театр-дом, но театр-станция — на длинном и дальнем пути.

Начав работу в норильском театре, он меняет свою фамилию, еще раз обозначив начало новой судьбы, новой биографии — уже не Смоктуновича, но Смоктуновского, актера. Рядом с актером Смоктуновским, перемещающимся из Красноярска в Норильск, оттуда в Махачкалу, потом в Сталинград, домоседом покажется герой Островского с его традиционным накатанным маршрутом: из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь. В нем, достигшем вершины славы, провинциальные коллеги всегда видели «своего», знающего об актерской жизни нечто неведомое благополучным небожителям из академических театров. Десятилетия скитаний по провинциальным театрам от Крайнего Севера до Кавказского хребта; причудливая гремучая смесь из подвижников и пьяниц, халтурщиков и честных тружеников, смесь одежда и лиц.

Собирая в фильме «Москва слезам не верит» приметы лета 1957 года, Владимир Меньшов после выступления Андрея Вознесенского в Политехническом отправит своих героинь посмотреть на звезда Московского кинофестиваля, впервые возобновленного после 1935 г. Рядом с ними будет стоять невидный молодой человек, которому забыли вынести пропуск, после настойчивых просьб назвать фамилию предуведомит: «Моя фамилия вам ни о чем не скажет. Смоктуновский».

В архиве Смоктуновского хранятся письма «Аркашек Счастливых»: письма бывших сослуживцев, совсем незнакомых людей, драматургов, актеров. От начинающих свой путь в профессии: «Мне 24 года. Я хочу стать человеком. Вы можете мне помочь в этом, больше никто...». Лежат письма актеров, профессией сломанных. Письма-просьбы, письма-жалобы, письма-исповеди, письма-надрывы, по которым можно представить актерский пласт, остающийся вне традиционных интересов театроведов-исследователей и историков театра.

«Иннокентий Михайлович! Ну, напишите мне хоть два слова. Ведь нет у меня никого, кроме Вас, Евтушенко и Жана Вальжана. Нет. И еще — Чехова. Я по образованию и профессии актер. Крымский театр, Харьковский, Сумский. Потом тюрьма. Будучи боксером — защитил честь одного слабого человека. Наверное — больно. Потом бродил по Руси — как М. Горький. Был в девяти театрах. И везде эти главчиновники смотрели не в душу, а в бумаги. Везде отказ. Не берут даже рабочим. Ну, и Бог с ними. И все-таки сложно. Мне 40 лет. Как трудно меж адом и раем крутиться для тех, кого мы презираем. У меня один ас спросил: ну а что бы я хотел сыграть, вместо того, чтобы спросить, что я играл. Я ему ответил: «Все, что играл Смоктуновский» И вы знаете, что он мне ответил: „Он, кроме Гамлета, ничего не играл". Мне стало страшно и пусто. Но ведь театр не виноват, что им руководят такие... Не может быть режиссером выпускник института. Не сможет. Не сумеет. Простите за детский писк на лужайке. Напишите мне два слова, и я еще проживу с десяток годов. Я изменил искусству. Измены никто не прощает. Оно мне мстит. Но я ему не изменил!». И приписка: «Простите за беспокойство. Душа не выдерживает».

Или другое на выбор: «Многоуважаемый Иннокентий Михайлович! Вы, конечно, не ответите на мое „письмо незнакомца", потому что мы оба с Вами шизофреники (которые „вяжут веники"), и разница между нами лишь в несопоставимостях. Да и рангом я пониже — простой служащий советский с верхним образованием. Но могучий талант Ваш я признаю, хотя и не способен преклоняться перед кем-либо (стишком уважаю себя). Но себя все-таки нашел. Хоть и учился в Щепкинском, но „завистники"... Но вот поспорить с Вами кой о чем хочется со времен „Гамлета"...».

Еще одно: «Мне тридцать два года. Моравин. Я актер без специального образования. Общий театральный стаж пять лет. До театра работал по разным специальностям. Полюбил театр в 27 лет, и приняли на испытательный срок. И вот работаю... Ваше имя для меня всегда было поддержкой в трудные моменты» (далее в письме рассказывает как, не выдержав в театре, разуверившись в себе, ушел ходить с аккордеоном по поездкам, заболел, долго лежал в больницах, вернулся в театр)...

Счастливая судьба Иванушки, которому «подфартило», давала надежду сотням Иванушек, которым счастье не далось.

В письмах провинциальных Аркашек можно разглядеть вполне вероятный поворот судьбы самого Смоктуновского. От природы был легко возбудим, вспыльчив, кидался с кулаками, лез в драку, «больно» защитить чью-то честь — мог. В сталинградском театре ходила легенда, как в гневе изрезал на кусочки все платья любимой женщины. Татьяна Доронина, приехавшая на работу в сталинградский театр, где «очень сильна была память о Смоктуновском», размышляла о том, что могло бы (и должно было бы) случиться: «...остался бы в Сталинграде в областном театре этот актер,

играл бы умно, тонко и талантливо среди нетонких, и неумных, и неталантливых, и считался бы плохим актером, и спился бы, если бы смог, и удавился бы от ярости, бессилия и боли».

Письма сослуживцев-норильчан рисуют и другой возможный поворот судьбы: не только тюрьму, или петлю, или скитания по поездам. Товарищ по «банде» рассказывает в письме, как дела у друзей: «Коля — начальник базы пром.-продовольственной в г. Каменск-Уральском, его Дуня — биолух (так в оригинале. — О. Е.) на молокозаводе, Таня — лаборант предснаба и столовых города». Сам автор письма, Игорь Горидько «делает кирпич». Напишет письмо Смоктуновскому и начальник промышленно-продовольственной базы Николай Гиллельс, подробно рассказав о нескладывающейся литературной судьбе и благополучном домашнем быте.

Но и в искусстве пути не были заказаны: сверстник и сослуживец по красноярскому театру Иван Лапиков, оставаясь провинциальным актером, начал сниматься в кино и завоевал известность.

Бывший коллега по учебе в красноярской студии в своем письме недоумевал: почему из стольких выпускников повезло именно Смоктуновскому? Вроде ничем особым не выделялся. Целеустремленностью? Равнодушием к алкоголю — традиционному губителю актерской братии? Ни честолюбия, ни особой требовательности к себе, ни какой-то особой работы над собой: над голосом, над пластикой, над актерской техникой коллега в нем не замечали. Жил как все. Сам Смоктуновский позднее вспомнит время провинциальной жизни как период «долгого завораживающего сна». Очарованным странником шел, куда вела судьба, как губка, впитывая впечатления, не зная, где и когда они отзовутся.

Толчком к пробуждению стали похвалы отдыхающих в Махачкале актеров Риммы и Леонида Марковых. Вернувшись в Москву в свой Театр Ленинского комсомола, они рассказали об открытом в Махачкале таланте Софье Гиацинтовой. Между Смоктуновским и Театром Ленинского комсомола завязалась переписка о возможном приглашении в труппу. В архиве лежат две телеграммы от Гиацинтовой. Октябрь 1954 года: «Ждем вас дебют тчк случае вашего согласия телеграфьте в чем будете дебютировать Гиацинтова». 24 октября 1954: «Предлагаем дождаться января не сорьтесь театром посмотрим вас позже (...) Гиацинтова».

Ждать нетерпеливый актер не стал.

Похвалил его манеру исполнения за самобытность и Андрей Гончаров. В воспоминаниях Смоктуновского беседа с Гончаровым на волнах Каспия похожа на эстрадную репризу.

« — Вы на удивление живой артист, Кеша. Где вы учились? Что кончали?

— По актерскому ничего... Ничего не кончал.

— Ах, вот откуда эта самобытность. Ну, что ж, бывает и так».

Смоктуновский воспринял беседы с Марковыми и с Гончаровым как толчок к действию. «Если за пять лет я не смогу сделать ничего такого, ради чего следует оставаться на сцене, - я бросаю театр». Уволившись из волгоградского Драматического театра, может быть, не слишком привлекательного, но за два года, безусловно, насиженного места (поручкой сыгранные тут роли, среди которых Хлестаков), он уезжает в Москву.

Скитания по Москве в год, когда он выходил «на разовых» в Театре Ленинского комсомола, Смоктуновский описывал неоднократно. В его легенду входит и чердак, где он ночует, и лыжный костюм, в котором он бродит по летним жарким московским улицам, и голодный обморок. Но вне легенды остается главное: чувство необыкновенной эйфории, которую испытывает этот голодный и нигде не принятый человек, чью веру в себя мало кто поддерживает и разделяет:

В театральной литературе принято писать о «недогадливости» режиссеров и администрации московских театров, проглядевших гения. Но будем справедливы к руководителям театров. Администраторы видели перед собой вовсе не Гамлета и не Мышкина, а тридцатилетнего человека сомнительной внешности (ни комсомольца, ни парторга, ни колхозника, ни рабочего сыграть бы не смог) и скользкой биографии, приехавшего «покорять Москву». Театральное образование исчерпывалось полугодом учебы в Красноярской студии. Трудовая книжка свидетельствовала, что ее обладатель ни на одном месте не задерживался больше трех лет. Фронтное прошлое, безусловно, внушало уважение, однако пребывание в плену настораживало. Отсутствие московской прописки усугубляло ситуацию. Перед администраторами было неясное обещание в облике туманного молодого человека.

В повести «Оттепель», давшей название целому историческому периоду, Илья Эренбург напишет: «Все меняется, то есть все такое же, - город, люди, вещи — и все другое». Из лагерей возвращались призраки давно исчезнувших людей. Еще ничего не было определено и сформулировано, но воздух был полон предчувствием перемен. В Центральном детском Анатолий Эфрос уже выпустил «В добрый час!» Виктора Розова. В Ленинграде ставил спектакли Георгий Товстоногов. Олег Ефремов преподавал на курсе, выпускники которого через год создадут Студию молодых актеров, в дальнейшем выросшую в театр «Современник». Люди, которые будут определять театр второй половины XX века, режиссеры, с которыми в разное время будет работать Иннокентий Смоктуновский, выработывают почерк, ищут свою интонацию.

Смоктуновский пробует стучаться в двери всех московских театров, за исключением МХАТ, Малого и Вахтанговского: к этим боялся подступиться. Столичные академические театры, действительно, были наименее доступными для актеров из провинции. При каждом из них действовала собственная школа, и, по негласному правилу, труппы театров пополнялись своими выпускниками. Так, с середины 50-х в труппу Художественного театра приняты выпускники: Михаил Горюнов, Леонид Губанов, Нина Гуляева, Евгений Евстигнеев, Игорь Кваша, Раиса Максимова и другие (выпускникам Басилашвили и Дорониной в приеме в МХАТ было отказано). Характерно, что вступивший в труппу МХАТ в 1956 году погодок Смоктуновского, бывший провинциальный актер и недавний выпускник Школы-студии, Евгений Евстигнеев уйдет через год в «Современник», туда же перейдет и Игорь Кваша. И «своим» молодым актерам нелегко прижиться в труппе Художественного театра середины 50-х.

Андрей Гончаров ему советует попытать счастья в провинции. После показа в Театре Ленинского комсомола Софья Гиацинтова пытается организовать его вступление в труппу — не удается, но это не останавливает Смоктуновского. Силы, ранее рассеянные, явно собраны и направлены к конкретной цели, и это ощущение концентрации сил создает эйфорическую легкость существования. Все будет, все сложится. Вот та девушка, встреченная в пошивочном цехе Ленкома, станет женой на всю жизнь. А этот надменный директор, наотрез отказавший в приеме, все-таки вынужден будет зачислить настырного актера с некиногеничной внешностью в труппу Театра-студии киноактера.

Любопытно, что именно в московские дни пришло чувство «тайной свободы» и легкости существования, ощущение хозяина собственной судьбы. Не на фронте, не в плену, не в партизанском отряде, но, завоевывая место в столичных театрах, Смоктуновский понял и сформулировал закон человеческого существования: «В самых важных, ответственных моментах жизни человека — все от него бегут, и он остается один как перст, и не на кого ему положиться». Этим ощущением «невыносимой легкости бытия» и столь же невыносимого одиночества Смоктуновский поделится со своим Мышкиным. Приехавший из швейцарского захолустья, князь не очень отчетливо представляет себе, что его ждет: то ли большое наследство, то ли полунищая жизнь переписчика, но он лучится радостью человека, услышавшего зов судьбы.

Фарбер

Как актер я мыслю более широко и более верно, чем как человек. В работе присутствует профессия, а она умнее меня. Это она делает за меня селекцию выразительных средств и вкуса. Как человек я подвластен профессии.

А скажите, Иннокентий Михайлович

Дорогу в профессии часто представляют родом пути (недаром стало штампом: «путь актера»), где каждый шаг — продвижение к цели. На самом деле, в профессии человек движется рывками, прорывами, поднимаясь или опускаясь, спотыкаясь, падая и взлетая на новый уровень. Таким взлетом для Иннокентия Смоктуновского стала роль Фарбера в фильме «Солдаты» (режиссер — Александр Гаврилович Иванов). Сутулый, нескладный, интеллигентный математик, ушедший на войну лейтенантом, Фарбер из повести «В окопах Сталинграда» писателя-фронтовика Виктора Некрасова был Смоктуновскому хорошо знаком: «Это, пожалуй, первая роль, которая дала возможность воплотить многое из тех наблюдений и того багажа, которые я приобрел и в армии, и в театре. Фарбер удался мне сравнительно легко, вероятно, потому что я встречал таких людей, да и моя судьба, и я сам в какой-то мере похож на Фарбера...». Тот образ или «фантом», который возникает перед мысленным взором артиста на первом этапе подготовки роли, потребовал от Смоктуновского работы не столько фантазии и воображения, сколько памяти. Как носить пилотку, сапога, как прятаться от бомбежек и обстрела, как вытянуть ноги в минуты затишья...

Неуверенная, нескладная походка, ноги, «плавающие» в кирзовых сапогах, пилотка, которую удобнее было держать в руках, чем на голове, железный ободок треснувших очков, тихий, совсем некомандирский голос, пистолет, который он держал как гранату... Этот Фарбер вылезал из окопов, подымая в атаку солдат, не оборачиваясь, не пригибаясь, бежал вперед, загребая руками воздух

Когда фильм вышел на экраны, в ряду писем-откликов сохранилось одно неожиданное письмо Любови Яковлевны Дрыновой из города Щигры: «В девичестве моя фамилия Фарбер, у меня был единственный брат. В 1941 г. он служил в Каменск-Подольске, с первых дней войны от него не пришло никакой весточки. Он погиб, при каких обстоятельствах не знаю, да и вы не можете знать. Я прошу только ответить, кто явился образом солдата Фарбера, был ли он в самом деле взят с настоящего солдата. Удивительно — мой брат также носил очки, небольшого роста и не только по характеру, но и внешне образ, созданный вами, так похож на брата...».

Как восклицал небезызвестный Мастер в легендарном романе по схожему поводу: «О, как я все угадал!» Правда, актеру ничего не надо было угадывать. Что-то освободилось в артисте: лирическое, личное соприкосновение с ролью, возможность привнести в образ себя, свои переживания, наблюдения, открывала иные горизонты. Живая жизнь подсказывала решения неожиданные и убедительные.

Через несколько лет Олег Ефремов сыграет в Борисе Бороздине («Вечно живые») свой вариант молодого человека из этого, почти выбитого войной поколения. Ефремов сыграет в интеллигентном чистом московском юноше Борисе Бороздине свой идеал. Он знал своего героя, как знают старшего брата, предмет восхищения и обожания. Смоктуновский знал Фарбера, как знают собственную руку. Он знал, как поведет себя Фарбер в тех или иных обстоятельствах, среагирует на те или иные слова, он знал, как тот спит, ест, слушает музыку, как разговаривает со своими подчиненными и с военным начальством... Тихий еврей-очкарик, имеющий звание лейтенанта и мужество встать на партсобрании и сказать в лицо старшему по званию: «Вы — трус», — был новым лицом на киноэкране.

Автор повести Виктор Некрасов позднее скажет об актере: «Смоктуновский еще не был Гамлетом. Но он был Фарбером. Моим Фарберовским. Правдивым до предела».

«Ключом к профессии» назовет Смоктуновский эту роль позднее, и не случайно именно Фарбер станет пропуском к Мышкину.

Князь Мышкин

— И. М., вы кого-нибудь из актеров ставите вровень с собой?

-Нет.

— Когда это чувство появилось?

— С момента рождения Мышкина. Такой тишины в зрительном зале, такой власти над зрителем, какую я испытал в Мышкине, и в Париже, и в Ленинграде, и в Лондоне, — я не знаю ни у одного актера.

А скажите, Иннокентий Михайлович

Выбрав для постановки роман Достоевского и получив пятнадцать заявок из театра на роль Мышкина, Георгий Товстоногов назначил на роль замечательного артиста Пантелеймона Крымова... и продолжал искать. Товстоногов прекрасно знал и неоднократно использовал эффект появления нового лица, за которым не тянется шлейф предыдущих ролей, от которого никто не знает, чего ждать и на что рассчитывать. Мышкин, по режиссерскому замыслу, должен был именно *явиться*, возникнуть из ниоткуда.

«О постановке „Идиота“ я думал давно, — вспоминал впоследствии Товстоногов. — Задолго до того, как пришел в Большой драматический театр. Естественно, что в моем воображении поселился свой Мышкин. Он занял прочное место в моих планах. Но он еще не был реальностью. Первое, что показалось мне знакомым в никогда не виденном раньше артисте Смоктуновском, — это его глаза. У своего Мышкина я видел такие глаза — открытые, с чистым взглядом, проникающим вглубь».

Любители мистических соответствий, конечно, вспомнят аналогичную сцену из «Идиота» Достоевского, где Мышкин говорит по поводу преследующих его глаз. И другую сцену, где Мышкин говорит Настасье Филипповне, что он видел ее глаза раньше, наверное, во сне. Один коллега напутствовал: «Вам ничего не надо играть, верьте своим глазам, глядите — и все пойдет».

Но Смоктуновский рано понял, что только «собственной органики» для создания образа князя, каким его замыслил автор, будет недостаточно. Достоевский писал, что в своем герое он хотел изобразить «положительно прекрасного человека». Однако парадокс заключался в том, что этот положительно прекрасный человек ни в ком не вызывал желания подражать ему, быть таким же, как он. Мышкин, как это часто бывает с героями Достоевского, был одновременно Христом и чудищем, восхищавшим и вызывавшим чуть ли не отвращение. Самым невинным образом он растревлял раны окружающих и держал их в постоянной тревоге, так как никто не мог предугадать его реакцию на происходящее. Сдвоенные краски Достоевского ставили перед актером задачу почти невыполнимую. Мессия, человек, в присутствии которого люди становятся лучше, светлее. Но и другое: провокатор, встреча с которым — роковая встреча, не остающаяся ни для кого безнаказанной.

На первых страницах актерского экземпляра роли Мышкина первые предложения-пристрелки к роли:

«НЕ ВПАДАТЬ В БЛАГОСТНОСТЬ».

И рядом:

«ХЕРУВИМЧИКА НЕ НУЖНО».

На приклеенных листах карандашом и разноцветными ручками Смоктуновский выписывает «предлагаемые обстоятельства» роли:

«В ЭТОМ МИРЕ НЕВОЗМОЖНО ЖИТЬ ЧИСТОМУ ЧЕЛОВЕКУ. ЕГО ЛОМАЮТ. ОН ПОГИБАЕТ.

— КУПЛЯ И ПРОДАЖА Н. Ф. (АТМОСФЕРА).

— Ритмы должны быть острыми.

— ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО ВСЕГДА НАЧИНАЮТСЯ С 5-ГО АКТА ПО НАКАЛУ».

И здесь же артист дает определение собственной актерской задачи, которая сольется со сверхзадачей его героя:

«ВСЬ В ПАРТНЕРАХ».

Играть человека, погруженного в других, мгновенно откликающегося на малейшие изменения в собеседнике, постоянно существующего в режиме активного восприятия:

«ЖАЛОСТЬ — ЛЮБОВЬ МЫШКИНА. ЛЮБИТ ЖАЛЕЮЧИ. ХРИСТОС!»

Каждый собеседник для него:

«ЗАНЯТНЫЙ ЧЕЛОВЕК. ЧТО-ТО ЕГО ТРЕВОЖИТ. ТОГДА ПОНЯТЬ ЕГО. ПОМОЧЬ ЕМУ.

ПОСТИЧЬ МИР!!! УВИДЕТЬ ЛИЦА».

И определение своего героя. Воспользовавшись терминами Михаила Чехова, можно сказать, что именно глаза — воображаемый центр тела Мышкина. У кого-то этот «воображаемый центр» — плечо, у кого-то — живот, у кого-то — лоб. Мышкин, конечно, — его прозрачные, глубокие глаза. И дальше артист не раз будет фиксировать именно взгляд героя, направления взгляда, жизнь глаз:

«РЕБЕНОК С БОЛЬШИМИ ПЕЧАЛЬНЫМИ И УМНЫМИ ГЛАЗАМИ».

В чьем восприятии мира живет

«НЕОБЫЧАЙНАЯ ЯСНОСТЬ».

КАРТИНА ПЕРВАЯ

На тех же вклеенных листах Смоктуновский определяет атмосферу первой картины: сцена в вагоне.

«— РАДОСТНЫЙ ЕДЕТ КНЯЗЬ, С РАДОСТНЫМИ НАДЕЖДАМИ. БЕЗУМНО ВОЛНУЕТСЯ: СТОЛЬКО ЛЕТ НЕ БЫЛ В РОССИИ. РАДОСТЬ ВОЗВРАЩЕНИЯ.

- ДОСТОЕВСКИЙ — ЦЕПЬ КАТАСТРОФ.

- К КОНЦУ УЖЕ ВОЙТИ В ИСТЕРЗАННОМ СМЯТЕНИИ. НИЧЕГО НЕ ИМЕЕТ И НИ НА ЧТО НЕ ПРЕТЕНДУЕТ. ВОТ-ВОТ РАЗГОВОРИТСЯ».

Артист находит неожиданный оттенок готовности Мышкина к разговору с незнакомыми попутчиками:

«— АКТИВНО ИДЕТ НА РАЗГОВОР. ТЕМ БОЛЕЕ ПО-РУССКИ. ОН ПОНИМАЕТ, ЧТО С НИМ ГОВОРЯТ НЕОХОТНО. НО ПРОДОЛЖАЕТ ГОВОРИТЬ. НЕ ГОВОРИТЬ НЕ МОЖЕТ».

Возбужденный, счастливый самими звуками родного языка, его Мышкин охотно рассказывал о своей болезни, о родстве с генеральшей Епанчиной. Рассказывал как своим. Смоктуновский пометил на полях:

«РАССКАЗЫВАЕТ ТАК, СЛОВНО ОНИ УЖЕ ВСЕ ЗНАЮТ».

И продолжал оставаться открытым и доступным, даже когда замечал насмешки в свой адрес:

«Понял, что они из НЕГО ПЕТРУШКУ СДЕЛАЛИ».

И только нападки на лечившего его доктора-иностранца заставили заступиться. К словам: «О, как вы в моем случае ошибаетесь» — комментарий:

«ОЧЕНЬ СЕРЬЕЗНО.

НЕ ГОВОРИТЕ ТАК. ЭТО МОЙ ДРУГ. ВЫ ПОЙМИТЕ, КАКОЙ ЭТО ЧЕЛОВЕК. ЧТО-ДЕ ВЫ В ЛЮДЯХ НЕ ВИДИТЕ ДОБРА».

И внутренний крик его Мышкина, столкнувшегося с людской злобой:

«БОЖЕ МОЙ! БОЖЕ МОЙ! ЧТО ЖЕ ЭТО С ВАМИ ТВОРИТСЯ?»

В начале третьей картины (в прихожей Епанчина) артист дает определение самоочувствию Мышкина в прихожей богатого дома в беседе с лакеем:

«ГОТОВ К ТОМУ, ЧТО ЕМУ НЕ ПОВЕРЯТ.

Покой».

И на волнение слуги, не заругают ли его, что впустил ненужного посетителя:

«Я ВАС НЕ ПОДВЕДУ, НЕ ВОЛНУЙТЕСЬ».

Мышкин понимает волнение слуги, входит в его тревоги. Но, как кажется, для понимания существа Мышкина—Смоктуновского крайне существенно это обращение Мышкина к лакею на «Вы».

К сцене с самим генералом Епанчиным, поначалу недоверчиво встретившим своего визитера, артист выписывает на полях вопрос:

«БОРЬБА ИДЕТ ЗА ТО, ЧТОБЫ ОСТАТЬСЯ ЗДЕСЬ?»

Смоктуновскому необходимо найти внутреннее действие Мышкина в этой сцене. Но борьба за что-то выгодное ему самому — абсолютно не в характере его героя. Поэтому, кажется, предложение сквозного действия этой сцены дано в форме вопроса.

И потом артист подчеркивает строку из реплики Мышкина: «Вы с удивлением смотрите, что я смеюсь. Я так и думал, что у нас непременно так и выйдет». И приписал комментарий:

«ИТОГ ВСЕЙ СЦЕНЫ».

В продолжение сцены в кабинете, где Мышкин впервые видит портрет Настасьи Филипповны, актер дает короткую пометку:

«ПОДОШЕЛ ВНИМАТЕЛЬНО И ЛЮБОПЫТНО».

И внутреннее самочувствие его Мышкина:

«ПРОСТИТЕ, ЧТО ВЛЕЗ В РАЗГОВОР».

Дина Морисовна Шварц в своих воспоминаниях выделила момент работы именно над этой сценой, как ключевой и переломный: «Решили дать роль другому артисту, который так никогда об этом и не узнал, так как вечером того же дня Георгий Александрович пришел на репетицию все-таки попробовать Смоктуновского. Эта репетиция совершила решающий перелом, это был один из тех редких моментов, когда определяется судьба большого успеха, казалось бы, в безнадежной ситуации. Репетиция длилась очень долго, часа четыре, но Г. А. целый вечер репетировал только один эпизод — первое появление Мышкина в доме Епанчиных, сцену, когда князь увидел портрет Настасьи Филипповны. Тут на практике был применен метод действенного анализа, очень подробно и конкретно. В репетиционном зале поставили два стула, на одном из них стояла фотография Нины Ольхиной, исполнительницы роли Настасьи Филипповны, на другом сидел Смоктуновский. Г. А. просил артиста неотрывно смотреть на портрет, вглядываться в него и произносить один итог же текст: «В этом лице страдания много. Особенно вот эти точки возле глаз». «Мы не уйдем отсюда, Иннокентий Михайлович, пока вы не заплачете. Ни в коем случае не в голос, а внутренне, это будет значить, что вы все поняли и увидели наперед трагический финал», — примерно это говорил Г. А. И вдруг произошло чудо: артист как-то странно поднял руку, откинувшись на спинку стула, — возникла та знаменитая пластика Смоктуновского, которая отличала его от других артистов».

Переломная репетиция в тетрадке роли осталась неотраженной. В дальнейшем Смоктуновский будет значительно более подробен. К реплике, сцене он будет выписывать длинные внутренние монологи своего героя, ища разнообразные, в том числе контрастные, составляющие душевного самочувствия в данный момент, будет пытаться словами воссоздать «объем» переживаемого момента. В тетради Мышкина обычно одна-две фразы дают скорее пунктир внутренней жизни Мышкина «здесь и сейчас».

Так, на полях беседы с Ганей о Рогожине артист отметит тревогу, нарастающую в его герое за незнакомую ему женщину:

«Что-то ТУТ НЕ ладно!!! ЗДЕСЬ ЧТО-ТО НЕ ЯСНО!!!»

Его герой еще не понимает, что затевается, но уже внутренне напрягся:

«КАК БЫ ОТРАЗИТЬ ЕГО ПЛАН К Н. Ф.»

И эта внутренняя тревога станет постоянным фоном существования его Мышкина.

В картине четвертой у генеральши Епанчиной актер отметит в самочувствии своего героя:

«ПОЛНЕЙШИЙ ПОКОЙ И СЕРДЕЧНОСТЬ»,

сопряженные с желанием

«ВСЕ ПОНЯТЬ, ВСЕ ОЦЕНИТЬ. КАК ЖИВУТ ЗДЕСЬ ЛЮДИ».

Он рассказывал о Швейцарии, об осле. И на мгновение воспоминание сжимало болью сердце: «МАРИ! ВСПОМНИЛ...»

Это мгновение готовило другую — более долгую остановку беседы. На требование дать характеристику Аглае его Мышкин

«ЗАПНУЛСЯ. ТАЦАТ ИЗ НЕГО ЩИПЦАМИ».

И Смоктуновский предлагает неожиданное объяснение этой запинке:

«НЕ ХОЧЕТСЯ АНАЛИЗИРОВАТЬ, ТАК КАК РАЗРУШАЕТСЯ ИЛЛЮЗИЯ».

В своих следующих работах Смоктуновский практически откажется от записей, фиксирующих тот или иной жест героя или интонационную окраску фразы. В «Мышкине» такого рода служебных пометок не очень много, но они встречаются. Артист точно пробует разные способы работы, чтобы в дальнейшем найти оптимально подходящий себе.

Так, на ответ Мышкина, чем поразила его красота Настасьи Филипповны («В этом лице... страдания много»), артист помечает: «КАК БЫ СЕБЕ». То есть фиксирует, как именно Мышкин произносит эту реплику: не в диалоге, а отвечая на внутренние вопросы.

И далее артист обозначит подтекст мышкинских слов о Настасье Филипповне, адресованных недружелюбно настроенному к ней дамскому кружку, и в частности к генеральше Епанчиной:

«ЗАЩИТИТЬ ЕЕ. ОНА НИ В ЧЕМ НЕ ВИНОВАТА. БУДЬТЕ СПРАВЕДЛИВОЙ».

Далее в тетрадке Смоктуновский обозначит сквозную тему роли:

«ВСЮ РОЛЬ ПОСАДИТЬ НА СТРАШНУЮ ЛЮБОВЬ К Н. Ф.».

Но для артиста также важно, что в системе координат Достоевского Мышкин и Настасья Филипповна — главные антагонисты и центральные персонажи:

«У МЫШКИНА МИР ПРЕКРАСЕН. ОН НАЧИНАЕТ ЖИЗНЬ С ВЕРОЙ В ЛЮДЕЙ. НО ПРИХОДИТ К ФИНАЛУ — СХОДИТ С УМА.

У НАСТАСЬИ ФИЛИППОВНЫ — МИР УЖАСЕН. Н. Ф. - ИЗВЕРИВШИЙСЯ ЧЕЛОВЕК».

КАРТИНА ПЯТАЯ

Выписав на обложке роли: «ХЕРУВИМЧИКА НЕ НУЖНО», — Смоктуновский подчеркивает в своем герое отсутствие детской наивности, безличной доброты и благости. Так, в сцене в доме у Иволгиных он помечает:

«ВСЕ ПРЕДЫДУЩИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА С ГАНЕЙ ЕГО НАСТРОИЛИ ПРОТИВ НЕГО.

УЖЕ ЧТО-ТО ЕГО НАЧИНАЕТ РАЗДРАЖАТЬ.

ДАЖЕ ВОЗДУХ В ЭТОЙ КОМНАТЕ КАКОЙ-ТО ОСОБЕННЫЙ, НЕОБЫЧНЫЙ, — зловонный что ли...

ПОПАЛ В ВЕРТЕП».

Этот Мышкин моментально понимал Фердыщенко и отстранялся от него:

«ОЧЕНЬ СТРАННЫЕ ВОПРОСЫ ЗАДАЕТ, НЕ ОТКРЫВАТЬСЯ ПЕРЕД НИМ».

«Наивности» Мышкина, долго не понимающего «болезни» генерала Иволгина, Смоктуновский дает вполне рациональное объяснение:

«ОЧЕНЬ ХОЧЕТ УЗНАТЬ ОБ ОТЦЕ. САМАЯ БОЛЬШАЯ ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТЬ».

Его Мышкин был настолько увлечен предметом разговора, что не сразу обращал внимание на собеседника. И эта его внутренняя отрешенность, сосредоточенность не на объекте, а на предмете разговора находилась в противоречии с задачей: «весь в партнерах». Общение Мышкина было двойственным: телепатически чуткий собеседник и человек, отрешенный от окружающих, живущий своей тяжелой внутренней жизнью. Он то распахивался навстречу собеседнику, то уходил от него в свой недоступный мир. И эта внутренняя жизнь была — любовь к Н. Ф. Для Смоктуновского было важно в дробном, рассыпанном на картины и эпизоды спектакле постоянно держать «сквозную линию роли». Перед сценой встречи с Настасьей Филипповной Смоктуновский выписывает на полях как бы этапы пути Мышкина к Н. Ф.:

«РАЗГОВОР О Н. Ф. ЕЕ ПОРТРЕТ У ГЕНЕРАЛА ЦЕЛОВАЛ. ЕЕ ЛИЦО».

Появление Н. Ф. в прихожей Иволгиных для этого Мышкина:

«ВСТРЕЧА СУДЬБЫ

ПОРАЖЕН ВСТРЕЧЕЙ. ОБАЛДЕЛ.

ОСТОЛБЕНЕЛ, УВИДЕВ ЕЕ.

СТОЛБНЯК».

Смокуновский здесь описывает внутреннее состояние героя, но и внешнее действие. Партитура жестов и действий, иногда с тонкими психологическими мотивировками, в этой тетради расписана весьма подробно. Так, после приезда Настасьи Филипповны:

«ВЫШЕЛ МОЛЧА, ЧТОБЫ НЕ ГОВОРИТЬ С МАТЕРЬЮ ГАНИ О Н. Ф. ».

Или, начав разговор с Н. Ф., рассмеялся, а потом

«РЕЗКО ПРОШЕЛ СМЕХ».

Встреча с Н. Ф. для Мышкина — своеобразная точка зенита, момент высшего напряжения, но и высшей ясности, когда все накопленные душевные силы обрели цель, момент становления человека:

«Ясность — УСПОКОЕННОСТЬ ПОЛНАЯ — я НЕ ОБМАНУЛСЯ.

ЗНАКОМСТВО — МИР ВОКРУГ УШЕЛ.

ФАНТАСМАГОРИЯ КАКАЯ-ТО.

ВЫ ДАЖЕ ПРЕДСТАВИТЬ СЕБЕ НЕ МОЖЕТЕ!»

Потом, много лет спустя, на встрече со зрителями Смокуновский откомментировал свою работу над Мышкиным: «Я понял, чего мне не хватает; мне не хватает полного, абсолютного, божественного покоя. И на основе этого покоя могли рождаться огромные периметры эмоциональных захватов...».

И момент встречи с Настасьей Филипповной был для его князя Мышкина как раз той точкой ясности и божественного спокойствия. Мышкин встречал свою судьбу, и эта встреча освобождала его. На кипящие вокруг страсти этот Мышкин смотрел чуть со стороны, как человек, который вошел в очарованный круг и потому отгорожен от происходящего погружением в собственный мир:

«ЧТО ВЫ ТУТ ДЕЛАЕТЕ, ГОСПОДА???»

Он задержал руку Гани, замахнувшегося на сестру, а, получив от него пощечину, «не отпрянул назад, а собрался, как натянутая пружина, словно приготовился к ответу».

КАРТИНА ШЕСТАЯ

Мышкин появлялся у дверей Настасьи Филипповны, сжигаемый тревогой:

«ВПУСТЯТ ИЛИ НЕ ВПУСТЯТ???»

ИЩУЩИЙ НАПРЯЖЕННЫЙ ГЛАЗ.

— ТОЛЬКО ОНА. ПРЕДУПРЕДИТЬ ЕЕ».

Увидев Настасью Филипповну, этот Мышкин мгновенно все забывал, смотрел на нее:

«КАК НА ПОРТРЕТ, СОЗЕРЦАЕТ ЕЕ

И ВОТ Я СТОЮ ПЕРЕД ВАМИ».

В дальнейшем в тетрадках ролей Смокуновский часто будет пользоваться приемом «потока мыслей». В моменты, когда герой молча присутствует на сцене, артист будет подробнейшим образом расписывать его внутреннее состояние, мысли, эмоции, создавая тем самым линию внутреннего действия. В Мышкине артист только начинает осваивать эту технику:

«СЦЕНА СМУЩЕНИЯ И НЕУДОБСТВА.

А МОЖЕТ БЫТЬ, КТО-НИБУДЬ ДРУГОЙ ЕСТЬ У ВАС?»

И далее в сцене исповеди Настасьи Филипповны:

«УСПОКОИТЬ ЕЕ.

ВЫРВАТЬ ЕЕ

С ЧЕГО ВЫ НА СЕБЯ НАГОВАРИВАЕТЕ. ТЕМУ «ВЕЩЬ» СНЯТЬ. ВСТРЯХНУТЬ ЕЕ

ОПОМНИСЬ.

БОЖЕ МОЙ, ДО ЧЕГО ДОВЕЛИ ЧЕЛОВЕКА!»

Смокуновский жил в этой сцене тревогой и болью за прекрасную и несчастную женщину, абсолютно не задумываясь о себе, о своей любви, о своих надеждах. На полях сцены, где Мышкин показывает письмо об ожидающем его колоссальном наследстве, Смокуновский пометил себе:

«НИКАКОГО ЗНАЧЕНИЯ ПИСЬМУ».

Так же как выписал подтекст мышкинских фраз о Рогожине («Он пьян. Он вас очень любит»):

«Он - ХОРОШИЙ. Он НЕ ТАКОЙ».

И очень неожиданный внутренний посыл, с каким Мышкин делает Настасье Филипповне предложение:

«Я ВАС БУДУ ВСЮ ЖИЗНЬ УВАЖАТЬ, НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА».
«Я ЗНАЮ, КАК ВАС МОЖНО ВЫЛЕЧИТЬ.
А СЕЙЧАС ВЫГОНИТЕ ВСЕХ».

Во время репетиций он дважды подавал заявление об уходе, был уверен, что проваливает роль. Неоднократно цитируется рассказ Смоктуновского о том, что необходимый внутренний толчок он получил, разглядывая в толпе человека, спокойно читавшего книгу. Толпа суетилась вокруг, а тот не замечал ничего, погруженный в свою книгу и свои мысли. Редко рассказывается продолжение знаменательной встречи. Смоктуновский подошел и познакомился со стоящим человеком, филологом Сергеем Закгеймом, недавно вернувшимся из лагерей, где пробыл 17 лет. Он потом часто обедал у Смоктуновских, говорил о Достоевском. Как вспоминает Суламифь Михайловна Смоктуновская, «Иннокентий Михайлович к нему приглядывался. И потом как-то сказал: кажется, я нашел Мышкина. Какие-то жесты, манера жестикулировать что-то подсказали». И в классическом романном Мышкине вдруг угадывали «тюремную» пластику, дававшую особую подсветку самому свободному герою нашей сцены.

Так или иначе, но в декабре 1957 года к артисту пришла уверенность в своем видении образа. Жена Смоктуновского, получив радостное известие, откликается в ответном письме: «Главное, что теперь ты убежден в своем видении, а стало быть, убедил в нем других. Большое спасибо, что ты поделился со мной этой радостью».

КАРТИНА СЕДЬМАЯ

«В ДОМЕ РОГОЖИНА».

В этой сцене меняется пульс записей Смоктуновского. Редкие пунктирные пометки сменяются горячечным потоком. И самый ритм чередования фраз передает растерзанное состояние, лихорадочную работу его мозга, напряжение, с каким он пытается не давать воли своим предчувствиям, твердому тайному знанию о смертоубийственном замысле Рогожина:

«ЗНАЕТ, ЧТО ОН ХОЧЕТ УБИТЬ ЕГО.

ИДТИ К НЕМУ ИЛИ НЕ ИДТИ?

Пойти — понять».

Тональность прихода Мышкина:

«ПРИШЕЛ К СОПЕРНИКУ».

И самая тягостная обязанность — притворяться:

«ВСЕ ВИДИТ — ПОНИМАЕТ, НО ПРЯЧЕТ.

ВСЕ ХОРОШО — НИЧЕМ НЕ ВЫДАТЬ СВОЕГО ПОДОЗРЕНИЯ.

„ДАЖЕ ВОЛОСОК БРОСАЕТ ТЕНЬ". ГЕТЕ».

Мышкин, по мысли артиста, не *подозревал* Рогожина — он *знал*, что с ним творится. Обостренная чуткость позволяла ему улавливать любой волосок в чужой душе. Но эта телепатическая способность читать в других людях не приносила радости. Этот Мышкин мучился собственным знанием и пытался заслониться от страшной правды:

«НЕ ХОЧУ ВЕРИТЬ В ТО, ЧТО ГОТОВИТСЯ УБИЙСТВО.

ЛЮДИ ЛУЧШЕ, ЧЕМ Я О НИХ ДУМАЮ».

Параллельно его диалогу с Рогожиным Смоктуновский выписывает внутренний монолог Мышкина:

«ОНА ОТ НЕГО УБЕЖАЛА КО МНЕ, ПОЧТИ ВРАГИ.

ДАВАЙ ВЫЯСНИМ ОТНОШЕНИЯ: ТЫ САМ ПОНИМАЕШЬ

— Я УЙДУ С ТВОЕЙ ДОРОГИ.

— Я БОЛЬШЕ НЕ БУДУ ТЕБЕ МЕШАТЬ.

— ВИЖУ, КАК ТЫ МУЧАЕШЬСЯ.

— МИЛЫЙ, ДА ВЕДЬ ТЫ МЕНЯ ТЕПЕРЬ НЕНАВИДИШЬ. ТЫ ЖЕ НЕ ВЕРИШЬ».

И дальше важнейшее определение способа контакта Мышкина с окружающими ЛЮДЬМИ:

«ОТВЕТ НЕ НА ФРАЗУ, А НА ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ».

Его Мышкин реагировал не на сказанное вслух, а на мысли «про себя», понимал и чувствовал собеседника в его сокровенных душевных движениях. И это создавало странную двойственность его

контакта с людьми: постоянно погруженный в себя, слушающий какой-то внутренний голос, Мышкин «слышал» и воспринимал всего собеседника с абсолютной полнотой. И с этим же связана еще одна принципиальная черта актерских тетрадей Смоктуновского: он не только комментирует реплики своего героя, он выписывает его внутреннюю реакцию на слова собеседника, тем самым создавая непрерывность душевной жизни, и тот контакт с партнером, когда отвечаешь не на слова, а на то, что стоит за ними. Его Мышкин внутренне переживал горячечный рассказ Рогожина, и Смоктуновский выписывает амплитуду противоречивых душевных движений:

- «— Ой, КАК ОНА ЕГО РАСТРАВИЛА!
- Он ЖЕ ЕЕ ЗАРЕЖЕТ.
- ДО СИНЯКОВ ИЗБИЛ — НЕ ВЕРЮ.
- КАК ТЫ ЕЕ БОЛЬНУЮ, СУМАСШЕДШУЮ, НЕСЧАСТНУЮ...
- ЕЕ НАДО СПАСАТЬ.
- ЕЕ НАДО УВОЗИТЬ».

И здесь же Смоктуновский выписывает общий стержень роли:

«ВСЮ РОЛЬ ПОСАДИТЬ НА СТРАШНУЮ ЛЮБОВЬ К Н. Ф.».

Эпитет «страшная» передаст и огромность чувства, и его болезненную мучительную природу. Так же как и распространенное актерское словосочетание «роль посадить» рядом со «страшная» вдруг вернет ощущение напряжения насильственного акта («посадить на иглу», «посадить на кол»). Как бабочка, насаженная на иголку, его Мышкин жил, пронзенный своим чувством, ни на секунду не имея сил забыть.

Он цеплялся за каждую возможность какого-то разрешения невыносимой ситуации. Его фразу «Кто знает, может, Бог вас и устроит вместе» артист снабдил несколькими пометками:

«У ВАС ЧТО, ВСЕ СЛАДИЛОСЬ, ЧТО ЛИ?
ГОСПОДИ, ДА ВОТ ЖЕ ОН-ТО — ХОРОШИЙ КОНЕЦ».

И через мгновение качели вниз. На слова Рогожина о любви Настасьи Филипповны к князю:

«ДА, ДА ОНА МЕНЯ ЛЮБИТ».

ДА, ЭТО ТАК.

Артист обвел эти слова в рамочку, как окончательный итог раздумий героя: понял, поколебался, уверился в их истинности. И тут же понял, как меняет и затрудняет это знание его общение с Рогожиным:

«БОЖЕ, КАК ЗДЕСЬ МНОГО ВСЕГО. ДУРАК Я! ДОСАДУЕТ НА СЕБЯ».

Сцена с Рогожиным расписана Смоктуновским с большей подробностью и свободой, чем предыдущие сцены. В ней больше видения ситуации не со стороны, но изнутри. Актер точно «почувствовал» Мышкина и уже свободен в описаниях перепадов настроений, сменяющих друг друга внахлест противоречивых желаний и озарений, во вспышках провидческой чуткости и слабости

Далее Смоктуновский фиксирует еще одну составляющую самочувствия Мышкина: его тянет прочь отсюда, и одновременно здесь держит его сумятица, его любовь, его тревога. На слова «Не хотел я ехать сюда! Я хотел все это здешнее забыть, из сердца прочь вырвать. Ну, прощай» комментарий:

«НЕ МОЖЕТ УЙТИ».

Он рассказывает о крестике, который купил у солдата, рассказывает как бы мимоходом, только бы не молчать. И предложение Рогожина поменяться крестами застает врасплох. На полях:

«МЕДЛЕННО ПОНЯТЬ».

И когда Рогожин ставит точки над *i*: «Чтоб не убить тебя», внутренняя сдвоенная реакция:

«УЖЕ ДАВНО ЗНАЕТ. ДА ЧТО ТЫ!!!?»

Артист как бы видит ситуацию с нескольких точек зрения: со стороны, когда замечает, что его Мышкин «знает». И изнутри, когда идет напрямую реакция Мышкина: да что ты?! Разница точек оценки дает необходимый объем восприятия ситуации, многомерную плотность существования в образе.

КАРТИНА ВОСЬМАЯ

Шаг за шагом, не пропуская ни одного поворота, прослеживает артист постепенную утрату внутреннего спокойствия, гармонии и уверенности. Его Мышкин терзается тоской, тревогой, недоволен собой. На слова монолога князя: «Мне надо видеть ее сейчас. Но я слово дал, что не за тем приехал. Только увидеть ее! Где она? Где?» — комментарий:

«ВСЕМ СЕРДЦЕМ: БОЖЕ, КАКОЙ Я ПОДЛЕЦ».

Мышкин мучит себя угрызениями совести за естественнейшее желание увидеть женщину, которую любит, о которой тревожится. И тот же разрывающий диссонанс чувств в твердом знании, что это Рогожин его преследует, хочет убить, и в нежелании думать об этом. На реплику Мышкина: «Эти глаза, они здесь... Вот они опять! Где я? Кто это? Пар-фен, не верю!» — пометка:

«НЕ МОЖЕТ БЫТЬ!»

Этот Мышкин ломал и насиловал свою пронизательность, восприимчивость, чуткость, разум, чтобы усилием воли сохранить веру в другого человека:

«ЗАСТАВИТЬ ПОВЕРИТЬ СЕБЯ, ЧТО ЭТО НЕ ТАК, ЭТОГО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ».

Артист постепенно «пропитывался ролью», входит в то самое состояние «измененного сознания», которое с необходимостью видоизменяет психику актера в соответствии с репетируемым образом. Он уже не шел «от себя», как это было в Фарбере. Не Смоктуновский «вносил» себя в роль, но роль властно вмешивалась в физику и психику артиста. «Я не был в этой роли лишь „самим собой“, я ушел от себя к нему, к Мышкину, и этот образ помог мне найти, обрести такое понимание и образа персонажа, и самого себя, которого, может быть, не было раньше».

В своих книгах, интервью, выступлениях Смоктуновский многократно и настойчиво подчеркивал, что собственно актером стал после роли Мышкина, что Мышкин переменял его чисто человечески, что его жизнь делится на две половины: до «Идиота» и после него. В «Идиоте» он впервые ощутил ужас и восторг слияния с личностью другого, вдохновение на сцене, силу и возможности собственного актерского аппарата. Вместе с Георгием Товстоноговым и Розой Сиротой он открывал общие приемы актерской техники, вырабатывал собственные подходы и способы. День за днем, пробуя разные варианты облика, походки, оттачивая каждую деталь и каждый жест, ища мельчайшие подробности существования этого Другого, Смоктуновский создавал своего Мышкина, и создавал нового Смоктуновского.

КАРТИНА ДЕВЯТАЯ

Терраса на даче у Лебедевых.

В первой же строчке дан эмоциональный тон картины для Мышкина:

«ЦАРСТВО АГЛАИ».

И далее

«ВСЕ ПОМЫСЛЫ С АГЛАЕЙ».

Артист не делает никаких попыток «прочертить путь», пройденный героем между восьмой и девятой картинами, от «страшной любви» к Настасье Филипповне к еще неосознанной влюбленности в Аглаю. Пропасть остается незаполненной, изменения, происшедшие с его героем зафиксированы как данность:

«СОЗРЕЛ ДЛЯ СВОБОДЫ, ДЛЯ ЛЮБВИ».

Актер произвольно менял акценты Достоевского: приглушалась тема бесполой ангелоподобности героя, который мог любить женщин только любовью брата. Мышкин Смоктуновского «созрел» для любви, он влюблялся в Аглаю страстно, по-мужски, а не по-детски (и тут появился новый обертон темы: херувимчика не нужно). Влюбляясь, герой как будто становился старше, в нем освобождалась какая-то новая интонация мужественной независимости. И эта обретенная внутренняя легкость, свобода и мужество определяют тональность его отповеди Лебедеву («Почему, Лебедев, вы постоянно ходите вокруг меня на цыпочках»):

«ИНТРИГА, А ОН НЕ ИНТРИГУЕТСЯ. НУ, ЧТО ВЫ ДУРАКА ВАЛЯЕТЕ, А?»

Мышкин легко разрывал хитросплетения вокруг себя, с особой яростью отмечая наветы на Рогожина. Весь в новых мыслях и чувствах, он защищает Рогожина уже не только по чувству

справедливости, но и как возможного жениха, чья свадьба с Настасьей Филипповной была бы освобождением для самого Мышкина в его новой любви:

«ВСЯЧЕСКИ ЗАЩИТИТЬ РОГОЖИНА. ПРЕКРАТИТЬ ВСЕ ЗЛЫЕ РАЗГОВОРЫ О РОГОЖИНЕ».

И определяющая теперешнее отношение к Рогожину фраза:

«Помочь СОЕДИНИТЬ РОГОЖИНА С Н. Ф.»

Понимание-предвидение опасности союза Настасьи Филипповны с Рогожиным, знание того страшного, чем обернется этот брак, знание и понимание любви к себе Настасьи Филипповны — все это отброшено и сметено новым властным чувством. Мышкин снова насилует собственную душу во имя любви. На этот раз — к Аглае.

Когда Аглая вместе с сестрами и матерью неожиданно входит к нему в дом, он

«НЕ МОЖЕТ СКРЫТЬ СМУЩЕНИЯ».

И это смущение усугубляется начавшимся разговором. На вопрос генеральши: «Не женат?» — он отвечает односложно. Но Смоктуновский помечает, что его Мышкин понял подоплеку вопроса:

«ВСЕ ПОНЯЛ, О ЧЕМ ОНА СПРАШИВАЕТ, И ПОЧЕМУ ОНА СПРАШИВАЕТ».

А на ее требование: «Покажись, что ты не женат на этой!» — на полях пометка:

«КАК ЛИКВИДИРОВАТЬ ЭТОТ КОНФЛИКТ. ПОЙМИТЕ ЖЕ МОЕ ПОЛОЖЕНИЕ.

ДОКАЗЫВАЮ, ЧТО Я НЕ ВЕРБАЮД».

Последнее сравнение с верблюдом проясняет сложную психологическую подоплеку ответов Мышкина. Он говорит правду, но, говоря ее тут и таким образом, совершает предательство. Ради своей новой любви предает Настасью Филипповну.

И это не формулированное чувство вины рождает обостренную чувствительность, когда генеральша называет его «идиотом», нервы не выдерживают, и Мышкин заходится в беззвучном крике:

«НУ, И ХВАТИТ ОБ ЭТОМ. ДОВОЛЬНО!!! Я — ЧЕЛОВЕК! ДАЙТЕ МНЕ ПОНЯТЬ САМОМУ. Я САМ ВСЕ РЕШУ. Я ЗНАЮ, ЗНАЮ, ЗНАЮ».

Но этот рассерженный человек, желающий все решить сам, теряет и пугается обвинений Аглаи, что он хочет стать ее женихом. На слова: «Я хотел сказать... Я хотел только объяснить, что вовсе не имел намерения... иметь честь просить ее руки» — комментарий:

«НАПУГАН КАК РЕБЕНОК.

СКАЗАЛ, ОСОЗНАЛ, НАПУГАЛСЯ, СТАРАЕТСЯ ВЫВЕРНУТЬСЯ, ЗАПУТЫВАЕТСЯ ЕЩЕ БОЛЬШЕ. ВСЕ ДЛЯ НЕЕ. ТОЛЬКО НЕ ПЛАЧЬ, Я НЕ СМЕЮ ОБ ЭТОМ ДУ-У-У-У-МАТЬ».

Растянутое «у» передаст внутренние слезы. Так же как нехарактерно для Смоктуновского подробно расписанный жест:

«ВЫТИРАЕТ СЛЕЗЫ КАК РЕБЕНОК ОТ УХА К ВНЕШНЕМУ ВЕКУ ТЫЛЬНОЙ СТОРОНОЙ ЛАДОНИ».

Впоследствии он придет к уверенности, что правильно найденное душевное самочувствие само определит нужный жест, и перестанет специально помечать их в своих записях.

И последняя пометка к этой картине определит тональность состояния Мышкина в «Аглаином царстве»:

«СЛАВА БОГУ — СЧАСТЛИВ ПРЕДЕЛЬНО».

Первый и последний раз.

КАРТИНА ДЕСЯТАЯ

Роза Сирота, вспоминая процесс работы, выделяла репетиции именно этой сцены: «Смоктуновский настойчиво в последний период работы над ролью требовал: „Скажи, какой он? Дай форму!» Репетиции шли нервно, он мучительно искал пластику, а я не могла, да и не хотела форсировать рождение этого таинственного существа, уж очень необычен и многообещающ был зародыш, и вот на репетиции сцены „Скамейка" вдруг появился странный наклон головы, необычный ракурс, вывернулось колено, беспомощно повисли руки, нервно задрожал голос — родился Мышкин и стал жить по своим неведомым законам».

Первая пометка определяет эмоциональное состояние героя:

«УЖЕ НАЧИНАЕТ УХОДИТЬ ОЩУЩЕНИЕ МИРА. НЕ МОЖЕТ СПОКОЙНО ЖИТЬ, КОГДА КРУГОМ ТАК МНОГО ЗАА И ПЛОХОГО».

Еще ничего не случилось, он пришел на свидание, назначенное любимой девушкой. Но счастья и мира уже нет. Собственное счастье неизбежно окажется несчастьем для других:

«КАК ТОЛЬКО ПОЯВЛЯЮТСЯ НАДЕЖДЫ НА СЧАСТЬЕ, ТОТЧАС ПОЯВЛЯЕТСЯ ОБРАЗ Н.Ф.».

С первой ноты артист начинает эту тему «жалости», которая выше любви. Жалости, которая не позволит купить собственное счастье ценой несчастья любящей и страдающей женщины. Чем дороже Аглая, чем ближе и возможнее их любовь, тем больше тревога:

«ЗАЧЕМ ОНА ПОЗВАЛА?!»

И, проснувшись и увидев над собой Аглаю, а не ту, другую, чье присутствие ощущал во сне, почувствует мгновенное облегчение:

«ЭТО ХОРОШО, ЧТО ЭТО ВЬ».

Смоктуновский, расписывая любовную сцену с Аглаей, дает общую формулу любовной сцены:

«ЧТО ТАКОЕ ИГРАТЬ ЛЮБОВНУЮ СЦЕНУ — ЭТО ИГРАТЬ ЕГО-ЕЕ. ЧТО С НИМ, ЧТО С НЕЙ».

И дает словесные описания происходящего «с ним»: теплая волна, которая накатывает от близости любимого существа, растворение в любимой, абсолютный и полный покой, безмятежная, чисто физическая радость от ее присутствия:

«ЛЮБИТ НЕОТРЫВНО.

СМОТРИТ — покой.

НЕПРЕРЫВНОЕ ОЖИДАНИЕ СЧАСТЬЯ,

ЗА ЭТО ПРЯЧЕТ СВОЮ ЛЮБОВЬ МЫШКИН».

Он слушает и не слышит, воспринимает скорее не ее фразы, но тон. На ее возмущение дурными отзывами о нем: «Если про вас говорят: болен иногда умом — то это несправедливо» — Смоктуновский помечает

«ПОБЛАГОДАРИТЬ ЕЕ ВЗГЛЯДОМ».

И единственное, чего он не хочет и чего боится, — темы Настасьи Филипповны:

«ИЗБЕГАЕТ ТЕМЫ Н. Ф.

ОБХОДИТЬ ЭТОТ ВОПРОС».

Его Мышкин вполне сознательно пытался уклониться от неприятных тем, но и от тем слишком интимных, от тем, которые заставляют делать какие-то следующие шаги на пути, которого жаждет и которого боится. Когда Аглая называла его письмо — любовным, и Мышкин переспрашивал: «Мое письмо любовное?», — Смоктуновский дал неожиданный подтекст этому вопросу:

«ВОТ ВСЕ ТО, ЧТО МЕНЯ ПУГАЕТ».

Не недоумение, не возражение, но испуг перед внезапно открывающейся бездной, к которой стремительно приближаются и он и Аглая. Страшно выйти за пределы четко очерченного круга нежности, обожания, восхищения в абсолютно иной мир: любовной страсти. Ужас этого перехода, грозящего разрушить счастливое душевное равновесие. Ему жаль любящую его девушку, жаль безмерно:

«КАК ВЫ ПОБЛЕДНЕЛИ».

И внутренняя страшная догадка-предвидение:

«Я ЕЙ ПРИЧИНЮ СТРАШНУЮ БОЛЬ».

И тут Смоктуновский находит неожиданный образ отношения Мышкина к Аглае, вдруг резко переводя любовную сцену в иной план и регистр:

«АГЛАЯ — это СТРАДАНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ».

И всезатопляющая нежность к этой страдающей ревностью и гордостью девушке уже больше, чем влюбленность. Тем более что в нем живет предчувствие, что ничего не выйдет, потому что в самой глубине души:

«Н. Ф. — над ВСЕМ ЭТИМ».

На полях реплик Мышкина, объясняющего Аглае, что он уже не любит Настасью Филипповну («О, я любил ее, очень любил, но потом ... потом она все угадала. Что мне только жаль ее, что я уже не люблю ее...»), короткий комментарий Смоктуновского:

«САМОУВЕРЕНИЕ».

И дальше один из немногочисленных в тетрадах Смоктуновского общий совет по строительству роли:

«САМОЕ ГЛАВНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА — УГАДЫВАТЬ.
ВХОДИТ ОДИМ — ВЫШЕЛ ДРУГИМ: ЗАКОН КАЖДОЙ СЦЕНЫ».

Короткая конспективная форма записи двух важных правил, которыми Смоктуновский будет руководствоваться в дальнейшем, позволяет предположить, что перед нами записи советов Г. А. Товстоногова актерам, прежде всего дебютанту в его театре — исполнителю главной роли князя Мышкина. Понятно, что Смоктуновскому не было необходимости пометать на полях, является ли та или иная фраза собственной находкой или подсказкой режиссера. Он не оставил записей, позволяющих судить о том, какую роль сыграл тот или иной режиссер в его артистическом формировании. Нет сомнений, что рождение артиста Смоктуновского во многом обусловлено работой с Товстоноговым, чью роль в формировании его творческой техники трудно переоценить. И косвенным подтверждением этому служит значительное количество оставшихся в актерской тетради Мышкина советов-наблюдений по технологии актерского творчества, подсказок не только для конкретных сцен и ситуаций, но указаний общего плана, показывающих, что на репетициях «Идиота» шел процесс учебы артиста у режиссера-мастера, не просто готовилась роль — шлифовалось мастерство.

Товстоногов позднее вспоминал о репетициях: «Мы все — Смоктуновский, мой помощник по спектаклю режиссер Роза Сирота и я — пробирались к главному зерну роли постепенно. На первом этапе работы мы пережили много трудностей. И. М. после особых условий киносъемок вначале не схватывал протяженной, непрерывной жизни в образе. Но, обладая тончайшей артистической натурой — инструментом на редкость чутким и трепетным, — он преодолел грозившие ему опасности.

Мы искали вместе и радовались каждой находке. Режиссер испытывает особую радость, когда сталкивается с актером не только исполнительным, но импровизатором. Смоктуновский такой артист. Получив мысль, он подхватывает ее на ходу и возвращает обогащенной новым качеством. Тогда-то и возникает не только взаимопонимание, но и взаимотворчество.

Сколько раз за время репетиций наш будущий Мышкин открывал нам его в новых душевных поворотах! Как дороги были неожиданные интонации, детали, не предусмотренные заранее...».

КАРТИНА ОДИННАДЦАТАЯ

«ОБЕ ПОДНЯЛИСЬ И, БЛЕДНЫЕ, СМОТРЕЛИ ДРУГ НА ДРУГА».

В этой картине Мышкин был скорее не действующим лицом, а страдательным. Вообще, героям Смоктуновского часто будет выпадать эта страдательная роль: свидетеля событий. Или точнее: их катализатора. Смоктуновский сыграл в Мышкине драму человека-катализатора, который всюду, где ни появляется, ускоряет течение событий, меняя накал происходящего, заставляет окружающих раскрываться с неожиданной стороны. В этой сцене Мышкина делили самые дорогие ему женщины, все больше и больше ранив друг друга. Беспомощный, лишенный возможности вмешаться, он тем не менее был главным лицом в этой сцене — зритель-судья, к которому апеллируют обе стороны. Практически лишенный реплик, тихо стоящий в стороне, его Мышкин мог только слушать и проживать происходящее:

«ПРОСИТЬ **ГЛАЗАМИ** АГЛАЮ, ЧТОБЫ ОНА ПРЕКРАТИЛА
ТАКОЕ УЖАСНОЕ ПОВЕДЕНИЕ.
ПОТЕРЯЛ ДАР РЕЧИ — ХОТЕТЬ СКАЗАТЬ И МОЧЬ СКАЗАТЬ.
ЗА ЧТО? ПОЧЕМУ ВСЕ НА ОДНУ ЕЕ??»

Кирилл Лавров вспоминал о репетиции этой сцены: «Смоктуновский должен был просто стоять в углу и слушать, как его „делят" Аглая с Настасьей Филипповной. И все эти пятнадцать минут его молчания мы не могли оторвать от него глаз...». То есть внутренний крик Мышкина был внятен зрительному залу. Бившиеся в нем боль, страх, сострадание, не выраженные словами, жестами, мимикой, тем не менее передавались зрителям.

Кинувшись вслед за Аглаей, его Мышкин возвращался к протянувшей за ним руки Настасье Филипповне

«АГЛАЯ, ВЫ ВИДИТЕ, ЧТО Я НЕ НОГУ ИДТИ С ВАМИ.
ВЕДЬ ОНА ЖЕ УБЬЕТ СЕБЯ!»

КАРТИНА ДВЕНАДЦАТАЯ

Дина Морисовна Шварц писала о проходах Смоктуновского—Мышкина по авансцене: «Когда князь Мышкин проходил по авансцене один (такая мизансцена была установлена Г. А. Товстоноговым на протяжении всего спектакля, между картинами) и, внезапно пораженный какой-то мыслью, останавливался и смотрел в зал, как бы спрашивая у каждого из нас ответа или хотя бы совета, тут был шок, именно то „замирание“, что выше аплодисментов, смеха, плача (...) Так в последний раз он вошел в дом Парфена Рогожина — „Мрачно ты сидишь“».

Последнюю картину в доме у Рогожина Смоктуновский начинает пометками:

«ТУПИК.
БЕЗВЫХОДНОСТЬ.
КАЗНЬ ЧЕЛОВЕКА».

Татьяна Доронина потом вспоминала, что эту финальную сцену оба артиста — Иннокентий Смоктуновский и Евгений Лебедев — «играли замедленно и с той идеальной сценической простотой, которая всегда почиталась на театре, как высшее проявление драматического таланта». Он появлялся в доме Рогожина в состоянии внутренней отрешенности:

«Полный покой».

Однако это не был покой душевного равновесия, это был покой приближающегося сумасшествия, постепенного отключения от окружающего мира. Тема разлада с действительностью усиливалась

«СУМАСШЕСТВИЕ — ИСЧЕЗНОВЕНИЕ КОНКРЕТНЫХ ЛОГИЧЕСКИХ СУЖДЕНИЙ.
ПОЛНОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ С РЕАЛЬНОСТЬЮ.
УХОДИТ МЫСЛЬ».

Смоктуновский искал характерные внешние черты и приемы передачи душевной болезни Мышкина. Специально ездил в психлечебницу, посмотреть «формы поведения душевнобольных». Результат был неожиданный. Артист позднее вспоминал, как поразит его один больной: «Он говорил так разумно и доказательно, что мне стало стыдно и неловко за то, что мы (я и врачи) проводим какой-то эксперимент над здоровым и разумным человеком». Наверное, так же мог отреагировать на ситуацию и оценить ее Мышкин. Именно Мышкин мог рассказать о стыде «использовать другого человека», о превращении человека в объект. Постепенно, шаг за шагом происходило то, о чем впоследствии артист скажет: «Мышкин изменил меня чисто человечески». Его Мышкин приходил не судить, не выяснять, не требовать, но понять:

«ЖАЖДА ПОНЯТЬ: КАК ЖЕ ЭТО МОЖЕТ БЫТЬ?????»

Он спрашивал Рогожина о Настасье Филипповне, и уже знал, предчувствовал страшный ответ:

«НЕ МОЖЕТ БЫТЬ!
НЕ МОЖЕТ БЫТЬ!»

На вопрос: «Где же Настасья Филипповна?» — пометка:

«НЕ СВОДИТЬ ВОПРОШАЮЩЕГО ВЗГЛЯДА.
МЫШКИН В ЭТОЙ КАРТИНЕ ТРЕБОВАТЕЛЬНЫЙ, ВОЛЕВОЙ».

Татьяна Доронина так описывала эту сцену: «Рыдали зрители, а эти двое — Лебедев и Смоктуновский — были конкретны, точны, собраны, поэтому выразительны необыкновенно. „Опасаясь я, Лев Николаевич, что ты дрожишь-то“, — говорил Рогожин-Лебедев, глядя в застывшее, бледное лицо Мышкина-Смоктуновского. И опасался вместе с ним — весь зал, и тишина была в зале такая, словно и нет никого, дыханья не было слышно, „затаенное дыханье“ всех зрителей, одно состояние у всех. А потом шепот, но как крик, как кнут с размаху на спину каждого: „Ходит!“ — реплика Жени. Я смотрела эту сцену на всех спектаклях, и воздействовала она каждый раз, как впервые, — завораживающе».

Писавшие потом о спектакле будут широко пользоваться библейской символикой, говоря о Мышкине—Смоктуновском. Возникнет образ «весны света», души, принявшей смертные муки,

искупление греха. В пометках Смоктуновского в последней картине появляются слова: «казнь человека», «грех», «душа». На полях разговора с Рогожиным:

«РОГОЖИН — О БЫТОВЫХ ВЕЩАХ, МЫШКИН - О ДУШЕ, О ГРЕХЕ, О ДОБРЕ, О ЗЛЕ
КАКУЮ ЕЩЕ МУКУ ЧЕЛОВЕК НА СЕБЯ ПРИНЯЛ!
КАК ТЫ МОГ??
КАК ТЫ МОГ??»

И там, у тела Настасьи Филипповны, этот Мышкин

«Понял, что ПРОИЗОШЛО с Рогожиным и что ПРОИСХОДИТ».

Из разных сцен спектакля для многих важнейшей стала сцена с ножом. В тетради вопрос «Чем ты ее? Ножом? Тем самым?» — сопровождается пометкой:

«КАК ТЫ МОГ?

НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, ЧТОБЫ ТЫ С ТЕХ ПОР ГОТОВИЛ ЭТО УБИЙСТВО».

И узнав, как это произошло, Мышкин-Смоктуновский замирал. И дальше: «„Это внутреннее кровоизлияние называется, это я знаю“, — говорил князь, сползая со стула, слабея и возвращаясь в то состояние, что в Швейцарии его так мучило — в безумие, — от этого мира уходит!».

Последняя ремарка: «Рогожин начинает бормотать громко, резко и бессвязно. Князь садится с ним рядом, глядя волосы Рогожина, тихо улыбаясь».

Известно изречение, что иногда произведение мастера отделяет одну эпоху в искусстве от другой. Роль Мышкина стала переломной не только в актерской судьбе Иннокентия Смоктуновского, но в судьбе отечественного театра второй половины XX века. И эти изменения отчетливо стали ясны именно на премьере «Идиота» в БДТ 31 декабря 1957 года. Спектакль Товстоногова открывал новую страницу истории БДТ.

Кажется, совсем недавно прошла образцовая «Оптимистическая трагедия», постановка большого стиля социалистического реализма: монументальный, ясный, жесткий, прекрасный спектакль. Стройная спокойная женщина в белой блузке появлялась среди пугающей, нагло-веселой, равнодушно-циничной толпы матросов. За Комиссара, какой его играла Лебзак, было страшно: сейчас надвинется эта иррациональная, темная, безграмотная масса — и сомнет, растопчет. Вроде было понятно, как надо читать этот спектакль, как оценивать противников. Но сам спектакль был сложнее плакатного деления на «врагов» и «своих». В «Оптимистической трагедии» в БДТ жило ощущение революции как разбуженной стихии, в которой крутятся люди-щепки, но и люди-дубы, и никому не выплыть. Камертоном спектакля становились авторские слова о том, что эти люди ушли и не вернулись. Никто... На цветастом ханском ковре, развалившись, сидел Вожак (Толубеев), человек-глыба, и глушил водку из огромного трактирного самовара. Вожак и Комиссар оказывались в спектакле Товстоногова странно срифмованными: чудо и чудовище, душа и плоть, разум и стихия, Европа и Азия. Полярности, дополняющие и проясняющие друг друга, оба обреченные смерти.

Победительный, удачливый, сильный, необыкновенно рациональный человек Георгий Товстоногов, как никакой другой режиссер его поколения, был восприимчив к стихийным началам человеческого существования, выявлял радость и восторг разгула стихийных сил и трагедию разрушения и гибели от этого разгула; остро чувствовал и умел воплотить прелесть и высоту людей обреченных, особое цветение жизни «бездны на краю», то особое напряжение сил, когда душа стремится прожить в краткий отпущенный срок весь запас мыслей, сил и впечатлений, который был дан на долгую-долгую жизнь.

Скитальчество и обреченность в спектаклях Товстоногова переплетались друг с другом. Крутилась спираль дороги в «Оптимистической трагедии», и по ней уходил обреченный полк. Стучал и пыл вагон, которым не то из Швейцарии, не то с края света князь Мышкин ехал навстречу своей судьбе. Притягательность «лучу света в темном царстве» (будь то Комиссар или Мышкин) придает именно его, луча, недолговечность и незащищенность. Миг — и сомкнется тьма.

В «Оптимистической трагедии», спектакле-реквиеме, Товстоногов прощался с уходящим стилем. «Идиот» открывал новый поворот его режиссерской судьбы. На подаренном Смоктуновскому экземпляре книги «О профессии режиссера» Г. А. Товстоногов написал: «Дорогому Кеше Смоктуновскому в память о нашем „Идиоте“, который сыграл столь великую роль в жизни нас обоих».

Определенность и жесткость линий сменила импрессионистическая светотень. В мерцающем, зыбком мареве возникла фигура высокого зябнувшего человека в рыжеватом плаще и мятой шляпе, неуместных в российские холода. У зрителей возникало странное чувство, что они знают и понимают этого Мышкина, как родного, как можно понимать самых близких людей: по дрожанию губ, по прищуре глаз, по малозаметному жесту.

В появившихся почти одновременно с премьерой БДТ «Идиотах» в Театре Вахтангова и на киноэкране Н. Гриценко и Ю. Яковлев создали свои варианты образа князя Мышкина. При очевидном несхождении обеих трактовок, Гриценко и Яковлев совпадали в главном: оба играли Мышкина добрым, слабым человеком. Гриценко больше подчеркивал болезненность князя, Яковлев — его доброту и благость. Но в обоих вариантах князь Мышкин был реальным земным человеком, одним из тех, кого можно встретить на улице или в зрительном зале. Иннокентий Смоктуновский играл человека небывалого, невозможного. На сцене БДТ жил и действовал свободный человек. Он поступал, как подсказывал внутренний голос, не заботясь, как это соотносится с нормами и правилами существования. Он жил, не подчиняясь жизненному укладу, но и не борясь с ним. Он жил вне и помимо. Шел по жизни, не касаясь земли. Пришелец из неведомых миров, существо абсолютно иноприродное, с другой группой крови, с иным составом генов.

Актерскую технику Смоктуновского в князе Мышкине можно было бы назвать импрессионизмом: роль как бы не имела единого выписанного контура, а строилась на отдельных мазках, впускала в себя воздух, была свободна от жесткой закрепленности, и, казалось, каждую минуту жила в трепетном изменении. Недаром тот же Н. Я. Берковский нашел поразительные слова для ее определения: «„весна света“, та самая ранняя весна, что начинается в воздухе, в освещении и предшествует весне воды, весне зверей и леса, а потом и человека». Критик уловил эту дымку неопределенности, невыписанности: все только угадывается. Каждый зритель угадывает своего Мышкина, наполняет его своими мыслями и настроениями, содержанием.

В рецензиях на спектакль возникли имена великих неврастеников Моисси, Орленева, Михаила Чехова. Герой трагической судьбы, но без трагического характера снова возник на театральных подмостках. Иррациональный, иступленный, сумрачный мир Достоевского, где любовь сплетена с ненавистью, святость с пороком, гордость с юродством, — возник на сцене. Герой, лишенный привычной ясности, победительности, силы, — слабый, обреченный становился «весной обетованной».

По замечанию автора одной из лучших работ о Смоктуновском Елены Горфункель: «Во впечатлениях зрителей фигура Мышкина как бы разбивалась на составляющие ее: удлиненные руки с крупными ладонями и тонкими пальцами, которыми он, „точно благословляя“, открывал двери; неприбранная голова, соединенная с туловищем напряженной, словно неверно устроенной шеей; тяжелые ноги, делающие осторожные и мягкие шаги, примериваясь к собственному ходу...» К этому добавлялся «голос неуправляемый, без нажимов, курсивов, повелительности или дидактики, — интонации вырывались сами собой, „от сердца“, лишенные всякой предумышленности. В этом тоненьком, не совсем установившемся теноре есть призыв детскости».

Запоминались не слова и речи, а интонация и тембр, ломкость фраз и дыхание между словами. Годы спустя Анатолий Эфрос скажет о его роли Иванова, что самые сильные моменты роли — молчаливые, «иногда в зале и сам начинаешь почти физически ощущать, что на сцене чувствует этот Иванов». Это можно было сказать и о Мышкине. В памяти оставались мизансцены: Мышкин у печки греет длинные руки; Мышкин загораживает собой от Гани его сестру и, получив удар по лицу, остается стоять с раскинутыми руками...

Много писалось об импровизационности его манеры игры. Высказывались предположения, что артист сам безвольно отдавался течению роли. Однако сыгравшая Аглаю Наталья Тенякова рассказывала мне о высочайшей технике артиста и полном контроле над собой, позволявшем ему делать на сцене труднейшие вещи: «Довольно скоро после моего поступления в БДТ возобновляли „Идиота“. Меня ввели на роль Аглаи. Причем на ввод дали буквально одни сутки. Мы прошли мизансцены, но не было ни одной репетиции... Вечером спектакль, и состояние у меня было полуобморочное (после спектакля меня-таки пришлось откачивать). Идет сцена с Мышкиным, и я чувствую, что в глазах темнеет, и я буквально не знаю, что говорить и что делать. Единственное желание — немедленно уйти со сцены. Это понимает Смоктуновский... И тогда в пол-оборота к

зрителям он начинает шептать одной частью губ: „Все хорошо, ты молодец. А теперь резко встань, теперь повернись и т. д.“ А по щеке, обращенной к зрителям, у него льются слезы... А другой половиной лица, обращенной ко мне, он мне суфлирует... И благодаря его помощи я провела весь спектакль... Никто ничего не заметил...».

Зрительские отклики на «Идиота» могут составить большую книгу: письма, телеграммы, открытки, вырванные страницы дневников. Писали интеллектуалы, театралы, писали люди от искусства далекие. Писали домохозяйки и школьники, инженеры и шоферы. Писали люди разных возрастов и жизненного опыта. Писали те, для кого встреча с Мышкиным стала событием личным. Писали те, кто о Мышкине знал только понаслышке. Писали студентки, оклеивающие стены общежития портретами актера («На обложке театрального справочника была напечатана Ваша фотография. Наиболее экспансивные из студенток опустошили газетные киоски, и теперь в комнатах общежития, на стенах, на тумбочках всюду одинаковое Ваше изображение») (из письма преподавательницы педагогического института)).

Письмо Смоктуновскому после просмотра «Идиота» отправила вдова Михаила Булгакова: «Милый Иннокентий Михайлович, благодарю Вас, благодарю. Все слова кажутся мне жалкими, чтобы выразить то наслаждение, которое я испытала вчера, глядя на князя Мышкина. Любимого князя Мышкина, о котором я думала, что никто никогда не сумеет быть им. А Вы сумели. И за это я благодарю Вас, как ни глупо это звучит. Елена Булгакова».

Мышкин стал для актера чем-то большим, чем роль, даже чем любимая роль. Когда Донатас Банионис пришлет письмо о том, что ему хочется посмотреть Мышкина, Смоктуновский ответит, что приезжать не стоит, в роли появились штампы, и теперь это только тень прежнего образа.

Интонации Мышкина, его манеры прочно вошли в бытовое поведение Смоктуновского, одних умиляя, других раздражая. Мышкинская интонация, мышкинская пластика, мышкинская манера общения с людьми будут возникать в самые разные моменты житейского поведения Смоктуновского, но он никогда не будет эксплуатировать найденный рисунок в своих следующих работах. При том, что память о Мышкине будет определять отношение к любым ролям: иногда по сходству, иногда от противоположного. В одном из интервью он обмолвился: «Другие роли, как бы хороши или дурны они ни были, всегда находились под влиянием этого удивительного образа. И если дело совсем не шло, то, значит, я на какое-то время терял связь с ним...». Наконец в своей последней книге «Быть» Смоктуновский подведет итоги своего профессионального пути: «Если говорить откровенно, ни одна моя работа, ни до, ни после, не подошла даже близко к этому уровню. К сожалению, это правда!!!»

Царь Федор Иоаннович

— В Малом театре вы сыграли царя Федора Иоанновича. Что вас привело к этому образу?

— Незнание. Мне казалось, что он душевными качествами близок к Мышкину. Я ошибся. В нем все другое. Он иной. Не раскаиваюсь, что взялся за этот материал, но не мог предположить, что будет столь трудно с ним, иначе не притронулся бы, так как его сложность во многом превосходит интерес работы над ним.

Из интервью П. Смоктуновского

Роль царя Федора актер сыграл через семь лет после второй редакции Мышкина, почти пятнадцать отделяло его от премьеры «Идиота». Уйдя из БДТ, Смоктуновский сосредоточился на работе в кино, сыграв Гамлета, Куликова, Дегочкина, Чайковского и еще десятки ролей. Собственно приглашение сыграть Гамлета и было непосредственным поводом ухода от Товстоногова. Разобраться же во внутренних мотивах разрыва столь счастливо начатого творческого союза, боюсь, уже никому не удастся. Говоря о Смоктуновском, многие его коллеги до сих пор убеждены: не надо было уходить от Товстоногова. Остался бы — и еще не такие роли, как Мышкин, сыграл бы! Действительно, главный режиссер Советского Союза и первый актер — сочетание импонирующее. Хотя Смоктуновского никогда не называли «актером Товстоногова», скорее уж, отмечали отличия его актерской манеры от стиля БДТ. Да и как бы вписался в этот жесткий режиссерский театр (при всей крупности индивидуальностей, составляющих актерский ансамбль БДТ) актер-самоучка, актер, который годами не выходил на театральные подмостки, предпочитая им кино, актер, воевавший с режиссерами и считавший их губителями актерских дарований, актер-премьер, всегда тянувший «одеяло на себя», актер-солист, всегда и везде выделявшийся из любого ансамбля?..

Ситуация ухода Смоктуновского из БДТ прекрасно дешифруется в традиционных романтических ключах: возник ниоткуда, сыграл великую роль, и варианты: умер, исчез, ушел. И уход из БДТ тогда прочитывается как замена ухода окончательного и бесповоротного. Ее вписывали и в бессмертную летопись театральные интриги, отметив черным крестом булгаковского Регистра: зависть, ревность, конкуренция. «В БДТ по его поводу был целый консилиум, что таких актеров без образования мы не должны держать в рядах нашего театра. Там же на Мышкина было подано пятнадцать заявок. Все считали, что они могут, а тут какой-то незнакомец. Какой-то чужой элемент. Они говорили, что в Мышкине он играет самого себя, и ничего другого сыграть не сможет. А тут начались разговоры о Чацком (Товстоногов хотел попробовать его на эту роль). Козинцев пригласил его на роль Гамлета без всяких проб. И тут же пошло возмущение: нельзя играть в кино и БДТ одновременно (при том, что многие актеры БДТ успешно работали в кино). Ну, Иннокентий Михайлович тут же ушел. Он был очень независимым человеком. „Неужели я буду что-то доказывать на их худсоветах, да я лучше фотографом буду или плакаты рисовать пойду!“». И Смоктуновский сделал очередной нелогичный и неотразимый «ход судьбы» — совсем ушел из Большого драматического.

Тогда казалось, что он окончательно распростился с театром. Царь Федор стал возвращением Смоктуновского на сцену. Поставленная перед собой задача была и сложнее и легче, чем когда-то в «Идиоте». Смоктуновский вступал в возраст, когда от него уже уходили роли молодых героев, появился и стал расти список ролей, за которые «поздно братья». Накопленный опыт, мастерство, зрительское признание были и союзниками и врагами. К сложностям возврата в театр после долгого перерыва добавлялись трудности адаптации к новому театру, новым партнерам, новому городу (Смоктуновский незадолго перед тем переехал в Москву), новой публике, добавлялись и трудности самой роли.

О роли мечтал; именно Федора как условие выдвигал в переговорах с Ефремовым о поступлении в труппу Художественного театра. Как вспоминал сам Ефремов: «Пока я раздумывал по поводу „Царя Федора“ в Художественном театре, Равенских подсуетился, — и Кеша пошел в Малый театр». Пошел именно за ролью Федора, которую считал одной из интереснейших в мировом

репертуаре: «Только страшная, невероятная психофизическая трудность в исполнении этого образа не позволяют ему стать в ряд с мировыми эталонами драматических героев, таких, как Гамлет, Фауст, князь Мышкин. Царь Федор — трагедия обманутой доверчивости, попорченной доброты. Эта работа ближе всех поднялась, подошла к уровню, который так легко был преподан зрителю в образе кн. Льва Николаевича Мышкина». Любопытен ряд, в который Смоктуновский ставит Федора Иоанновича: Гамлет — Фауст — Мышкин; поразительно свидетельствует, что царь Федор — образ более психофизически сложный, чем Мышкин и Гамлет (тут Смоктуновский мог сравнивать по собственному опыту).

Казалось, было бы логичнее сопоставить Федора с благородным жуликом Деточкиным из «Берегись автомобиля». Впервые попробовав свои силы в комедии, Смоктуновский получает всесоюзное признание, равное только его же Гамлету. Деточкина роднят с Федором: простодушие, доверчивость, непосредственность, детскость, в которой есть что-то ангельское... Элементы комизма, на которых настаивал А. К. Толстой: «Трагический элемент и оттенок комизма переливаются один в другой, как радужные цвета на раковине. С этим комизмом сценический художник должен обращаться чрезвычайно осторожно и никак не доводить его до яркости».

Но образ Деточкина в размышлениях о Федоре не возникнет, опыт смешения комических и драматических элементов не будет использован, актер, вопреки автору, решительно откажется от комической подсветки своего Федора. Как, впрочем, не раз отказывались до него другие исполнители этой роли. Пожалуй, только в описаниях Федора, каким он виделся А. П. Ленскому, можно угадать ласковую усмешку, добрую иронию, близкую Алексею Толстому. А. П. Ленский, за два года до спектакля МХТ хлопоча об отмене цензурного запрета, писал: «Он является перед зрителем не в торжественной обстановке приема послов и царской думы, не в полном царском облачении, а именно в своей простой домашней обстановке, со своей Аринушкой, тут же вышивающей на пяльцах; в этом знакомом каждому москвичу тесном, жарко натопленном покойнике, с пузатой печкой, занимающей добрую четверть комнаты, с этим запахом лампадного масла и ладана, словом: со всем тем, что окружало некогда православного русского царя. И на этом-то благочестивом, стародавнем, словно из потускневшего золота, фоне воспроизвести симпатичный всепрощающий образ „царя-ангела“, как его называли». Ленскому пьесу так и не дали поставить.

Выпедшие в роли Федора почти одновременно после разрешения постановки пьесы Алексея Толстого для МХТ и Суворинского театра, Иван Москвин и Павел Орленев заложили традиции трактовки образа, которым с вариациями, диктуемыми актерской индивидуальностью, следовали другие исполнители (за Москвиным — Качалов, Хмелев, Добронравов; за Орленевым — Михаил Чехов). Одна из самых часто цитируемых характеристик орленевского Федора звучит так: «Если с Федора снять дорогой парчовый кафтан, шапку Мономаха и одеть в серенький и поношенный костюм современного покроя, и царский посох заменить тросточкой, его речь, его страдания останутся теми же, так же понятными нам и симпатичными. Этот средневековый самодержец — тип современного неврастеника чистейшей воды. Те же порывы к добру и та же слабость в осуществлении их, те же вспышки необузданного гнева и та же неспособность негодовать...». Орленев играл трагедию самопознания и разочарования в себе. Запоминалась долгая пауза размышления, когда Федор колебался отпустить Бориса или согласиться на арест Шуйских. Чтобы подкрепить решение, Федор молился: губы беззвучно шептали слова, лицо прояснилось, становилось спокойным и сосредоточенным: «Я в этом на себя возьму ответ». Когда после Федора Орленеву предложили роль князя Мышкина, артист отказался, боясь самоповтора.

Москвинский Федор с круглыми наивными глазами, смотревшими прямо в душу, оказывался насильно втянутым в противоречия политической борьбы. Москвин играл очень русского, близкого, понятного «царя-мужичка», по определению Н. Е. Эфроса. В. М. Волькенштейн в своей книге приводит высказывание Станиславского: «В „Царе Федоре“ главное действующее лицо — народ, страдающий народ... И страшно добрый, желающий ему добра царь. Но доброта не годится». Это ощущение собственного бессилия, собственной слабости, того, что «доброта не годится», — разламывало душу Федора—Москвина. Во всех рецензиях отмечались его детское всхлипывание на вопросе: «Я царь или не царь?» — и бескрасочный, опустошенный голос в финальном монологе: «Моей, моей виною случилось все...».

Вспоминая о подступах к Федору, Смоктуновский отметит: «Видел Москвина на киноленте. Хотел сыграть противоположное Москвину».

Елена Дангулова, присутствовавшая на репетициях Бориса Равенских, отмечала: «Смоктуновский пришел в Малый театр, уже зная, как будет играть Федора. Вот каким поначалу был его Федор: изможденное, не смуглое, а именно потемневшее от болезни лицо, жидкая борода, горячие глаза... Взгляд вроде бы и внимательный, но мимо, поверх собеседника, взгляд в себя... Сламывается походка, словно каждый шаг отдается болью. Лицо сведено судорогой. Руки как бы пытаются схватиться за воздух...»

Трактовка актера шла вразрез с общей режиссерской концепцией спектакля. Борис Равенских видел в Федоре человека прекрасного духом и телом, мудреца, мыслителя и гуманиста. Ставить спектакль о царе, который слаб плотью и духом, считал не увлекательным и не своевременным.

Репетировать на сцене начали сразу в готовых декорациях, но без закрепленных мизансцен. Равенских объяснял, что «готовая декорация — это раз навсегда закрепленное пространственное решение спектакля. Его нельзя заменить, его надо обживать. Оно организует не только пластическое решение, но и требует от актеров определенного душевного настроения». Как свидетельствует Елена Дангулова, «поначалу многих актеров смущало решение художника Е. Куманькова». Идеальное Берендеево царство — терема, купола, церкви, красивые лица, красочные одежды — весьма напоминало оперные «боярские пьесы». «Особенно убедительными были доводы Смоктуновского: „Вся мировая сцена борется за сантиметры, чтобы приблизиться к зрителю, а мы сознательно отдаляем его от себя“...».

Во время репетиций, идя навстречу пожеланиям режиссера, артист кардинально поменял свою трактовку роли Федора. Сам Равенских вспоминал: «Уходил Смоктуновский, бился головой об стену и говорил: „Оставьте меня, Борис Иванович, я не сыграю эту сцену“. Многие артисты плакали». «От Смоктуновского потребовалось, пожалуй, самое трудное для любого актера — перечеркнуть найденное и начать заново, с белого листа. Этот этап Смоктуновский начал с того, что уничтожил все внешние приметы образа. Федор словно помолодел, перестал казаться болезненным. Выяснилось, что его Федор умеет улыбаться. Борис Иванович в этот период упорно поправлял Смоктуновского по линии утверждения абсолютного здоровья Федора. Это были очень трудные репетиции. И много времени прошло, пока Федор Смоктуновского и Федор Равенских не слились воедино».

Исчезли внешние признаки болезни, но она словно отступила внутрь. Этот Федор не спотыкался, но ступал ногой чуть более осторожно, чем здоровый человек. Он знал за собой болезнь, зорко вглядывался в себя и с усиленной осторожностью пытался выявить малейшие признаки начавшегося заболевания. «Болезнен и предельно хрупок этот человеческий организм, вот-вот что-то оборвется в нем, и все кончится полным мраком. Про таких говорят „не жилец“».

На обложке артист пометил: «ЖИВЫЕ ГЛАЗА НА СПОКОЙНОМ ЛИЦЕ. К. СТАНИСЛАВСКИЙ» (ни в режиссерских экземплярах «Царя Федора», ни в «Моей жизни в искусстве» эту цитату, если это была цитата из Станиславского, найти не удалось). Можно предположить, что артист здесь скорее помечает человека, напоминающего набросанный образ, вспоминает саму личность Константина Сергеевича, неотразимо обаятельную, артистичную и выразительную во всех внешних проявлениях.

И далее общая характеристика Федора:

«Тонко ДУМАЮЩИЙ, с высокой ДУХОВНОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ. Он — сын ИОАННА ГРОЗНОГО, СЫН ОТ КРОВИ И ПЛОТИ, НО ДУХОМ ВЫШЕ, МНОГО-МНОГО ВЫШЕ».

Для Смоктуновского важна «царская порода» в Федоре (последний в роду). Когда-то Софья Гиацинтова отметила, что Смоктуновский единственный из современных актеров смог сыграть Мышкина — князем, Гамлета — принцем. Его Федор был истинным царем, и в его устах реплика «Я царь или не царь» теряла вопросительную интонацию. Он не спрашивал собеседника, он напоминал о своем сане. «И после слов: „Ты царь“, — сразу спад, освобождение от тяжести и невероятная, до дурноты, усталость. „Даже в пот меня бросило. Посмотри, Арина!“ — и царица заботливо вытирает ему лицо, шею за воротом рубахи, а он обмяк в ее руках и никак не может опомниться, как после обморока».

Костюм, удлиняющий рост: длинная белая рубаха с вырезанным распшитым воротом; бледное лицо, нервная подвижность длинных рук с тонкими изящно вылепленными пальцами, Федор Смоктуновского казался сошедшим с древнерусской иконы. Скамейки с маленькими ножками,

приземистая утварь вокруг подчеркивали высокий рост, так же, как и русская рубаха с вырезанным воротом. Внешне Федор-Смоктуновский гармонировал с общим духом постановки, воссоздающей не столько исторический быт времен правления Федора, сколько былинную Русь теремов, колоколов, боярских бород. Среди красавцев и красавиц в стилизованных национальных костюмах царь, как определит на полях артист в акте, где впервые появляется Федор: «ФИЛОСОФ, МЫСЛИТЕЛЬ, МИСТИК».

Смоктуновский довольно решительно отошел в своей трактовке роли от черт святого юродивого. Он искал мужественность во внешнем облике, но особенно подчеркивал душевную крепость и высоту своего героя. Однако эта высота отнюдь не была дарована Божьей благодатью, не была «прирожденной заслугой», по выражению Томаса Манна, как это было у Федора—Москвина. С тем Федором, действительно, пребывало благословение, простота его была от Бога.

Федор Смоктуновского был во многом сыном грозного отца. Он унаследовал от Иоанна царственность облика и поведения, но и темный гул крови («сын от плоти и КРОВИ»). Слова Клешнина о Федоре: «Ты, батюшка, был от молодых ногтей // суров и крут и сердцем непреклонен. // Когда себе что положил на мысль, // так уж поставишь на своем, хоть там весь свет трещи», — и для Алексея Толстого, и для всех предыдущих исполнителей этой роли были лишь политической расчетливой спекуляцией на чувстве вины, постоянно преследующей царя. Они звучали явной клеветой, своей грубой обнаженностью подчеркивающей доброту, нерешительность, кротость Федора. Смоктуновский первым предположил, что в этих словах есть определенная правда. Федор Смоктуновского знал за собой эти черты, знал опасность пробуждения отцовского гнева, отцовской подозрительности, отцовской жажды крови, знал искушение поднимающейся изнутри темной силы. И боролся с нею, как мог. По свидетельству критика, «гаинственным образом он будто выводит тень Грозного вместе с собой на сцену, она в нем, и вдруг проступает сквозь мягкие черты лица сына: подтягивается и твердеет нижняя губа, линия рта старчески опускается углами, делается костистым лицо. Федор Иоаннович поворачивается спиной, и мы видим вдруг сутулую, сухую спину старика — руки уперлись в поясницу, поддерживают потерявший устойчивость корпус, непослушные ноги суетливо ищут опору...».

Федор выходил слегка возбужденным. Свой первый выход в сцене ПАЛАТА В ЦАРСКОМ ТЕРЕМЕ актер предваряет записью дум, которыми жил Федор во время возвращения на коне из монастыря:

«ЕДУ НА ЛОШАДКЕ, А ДУМА-ТО ОДНА — ПРИМИРИТЬ ВСЕХ».

Ни на прогулке, ни с Ириной, ни за столом, ни в его келье не покидали этого Федора государственные дела и заботы. В отличие от всех ранее сыгранных Федоров, Смоктуновский играл Федора-царя, имеющего главное качество государственного деятеля — царскую государственную мысль. Он жил царской мыслью, и каждая мелочь с этой мыслью связывалась и резонировала.

Федор появлялся впервые на сцене, озадаченный поведением своего коня, пытался, расспрашивая стремянного, понять причину: была ли это случайность, или чьи-то козни, или недобрый знак («Стремянный! Отчего конь подо мной вздыбился?»). Федор останавливался в дверях и с минуту стоял, опустив голову, не в силах оправиться от потрясения. Огромным усилием воли справлялся с собой. Для Смоктуновского поведение Федора в этой сцене — ключ к характеру, к поведению в ситуациях куда более серьезных и неясных. Для него важно, как его герой преодолевает отцовскую подозрительность. В реплике Федора: «Самого меня он испугал (!)», — слово «самого» подчеркнуто артистом и вставлен восклицательный знак вместо точки, а на полях вопрос:

«Ой ли?? НЕ ЗНАЮ, ТАК ЛИ ЭТО?»

И далее:

«ДОПРОС СЛУГИ И АНАЛИЗ: ЭТО БЫЛО ИМЕННО ТАК?»

Федор Смоктуновского *подозревал* коня. Но был и еще оттенок: Федор с подозрением относился и к себе. Тень безумия витала где-то рядом, и царю было необходимо убедиться и в собственной адекватности:

«АНАЛИЗ — это БЫЛО ИМЕННО ТАК?»

Он дотошно выяснял обстоятельства дела, убеждался, что все происходило естественно, что виноватых нет. И после рассуждения принимал решение:

«ПРОСТИТЬ КОНЯ».

С самого начала Смоктуновский задавал Федору медленный и напряженный ритм глубокого раздумья. Федор был погружен в собственные думы, неторопливо приглядываясь к происходящему. Окружавшие его люди точно знали, что они хотят, добивались желаемого, были стремительны и напористы. Царь говорил тихим ломким голосом, боясь расплескать свой внутренний мир, замутив душевный строй живущей рядом злобой и смутой:

«Сложность ДОСТОЕВСКОГО.

ВСЕ ВОВНУТРЬ».

Рассказ Федора о том, «как славно трезвонят у Андронья. Я хочу послать за тем пономарем, чтоб он мне показал, как он трезвонит», сопровождается пометкой актера:

«КОЛОКОЛАМ ОТДАТЬ ДАНЬ — МИР ПРЕКРАСНОГО. КАК ВСПОМНИТЬ ДЕТСТВО».

«СПЕЦИАЛЬНО ЕЗДИЛ СЛУШАТЬ ПОНОМАРЯ».

Федор стучал ногтем по золотому подносу, извлекая, как воспоминание, эхо колокольного звона.

Композитор Георгий Свиридов написал к спектаклю три песнопения-молитвы: «Богородица, Дево, радуйся», «Ты, любовь, ты, любовь святая, от начала ты гонима, кровью политая», «Горе тебе, убогая душа». Пела молитвы капелла Александра Юрлова. Был слышен дальний благовест колоколов, песенная мелодия умиротворяла бушующие страсти, напоминая о вышнем мире. Для режиссера Равенских было важно, что Федор с детства был окружен церковным пением, которое любил Иоанн Грозный, важно было, что до того, как стать царем, Федор, «безматерная сирота», хоронил убитого отцом брата. Равенских на репетициях вводил еще один мотив: он убеждал артиста, что Федор сам был приговорен отцом к смертной казни, а потом помилован. Об этом говорилось на репетициях, но сам артист упоминает о прошлом Федора только раз в связи с колоколами, создающими образ беспечального детства (напомним, что для Москвина именно частое посещение церковных служб в кремлевских соборах в детстве, любовь к церковному пению и колокольному звону помогли найти ход к Федору).

Слова Годунова, сообщившего о своем желании примириться с Шуйским, попадают в сердцевину царских раздумий и вызывают в Федоре взлет радостной энергии. Смоктуновский пишет на полях комментарий:

«ЭТО МОЯ БОЛЬ, БОЛЬ И ЗАБОТА. ХРИСТОС БЫЛ АКТИВЕН К ИСТИНЕ».

И дальше неожиданный переход к сегодняшнему дню:

«ЕСЛИ КОММУНИСТЫ НЕ ВОЗЬМУТ НИЧЕГО ИЗ РЕЛИГИИ — ИМ БУДЕТ ХУДО».

На слова «Когда ж я доживу, что вместе все одной Руси лишь будут сторонники» помета:

«СВЕРХЗАДАЧА - СТУПЕНЬ ПО-МУЖСКИ ЗАЦЕПИЛ, ЗАСЕК».

Смоктуновский крайне редко записывает «мизансцены тела»: нет помет, указывающих, сидит Федор во время той или иной реплики, стоит, что держит в руках... Отмеченный жест обычно имеет особое, необычное, значение. Так, радость от желания Бориса примириться с противником подчеркнута жестом:

«ЦАРСКАЯ МИЛОСТЬ — ВЗЛЕТ РУКИ ВПЕРВЫЕ»,

— на слова: «Ни-ни! Ты этого, Борис, не разумеешь! // Ты ведай там, как знаешь, государство, // ты в том горазд, а здесь я больше смыслю, // здесь надо ведать сердце человека!.. // Я завтра ж помирю вас». И далее на полях:

«НЕ ПОКАЗУХА. ГЛУБОКО, СЛОЖНО И ТОНКО.

Если я НЕ ПОМИРЮСЬ с ШУЙСКИМ, у Руси НЕ БУДЕТ РАВНОВЕСИЯ СИЛ. И СЛЕДУЮЩИЙ НЕОБХОДИМЫЙ ЭТАП — МИТЮ В МОСКВУ».

Здесь Федор, по Смоктуновскому, ведет себя как государственный деятель, рассчитывающий на несколько ходов вперед. Федор в этой сцене противопоставляет хитроумным и корыстным расчетам Годунова государственную необходимость и царскую мысль о земле русской.

И уже с освобожденным сердцем шутит с женой, дразня ее красотой Мстиславской; Федор, по ремарке драматурга, обнимает ее, утешая («Родимая моя! Бесценная! Я пошутил с тобою»), Смоктуновский комментирует на полях:

«Очень-очень скупо: ни мычания, ни прижимания. „Моя“ — совсем не плотско. Веду ее по кругу. Свободно и просто. Ведет Царь. Царь изволит! Царь гуляет» [царь в тетради прописными буквами].

Для Орленева была важна именно мужская, страстная любовь Федора к Ирине, для Москвина — домашняя, семейная привязанность давно женатых людей. Смоктуновский выносил отношения Ирины и Федора в область чистой нежности и бесплотности. Ирину играла Галина Кирюшина: тонкое иконописное лицо, с вечным испугом в глазах, плавные неслышимые движения: «инокиня-царица». Наталья Крымова писала: «Он все время стремится к ее рукам, в ее руки... И, кажется, лишь Ирине известно про Федора все: и то, почему лучезарная улыбка мгновенно сменяется тяжелым, тусклым взглядом, а нервный подъем — внезапной усталостью, и как опасны эти минуты, когда ватным становится тело и надо скорее подхватить, уложить Федора Иоанновича на скамью и оградить его от посторонних».

Судьба сплетает странные узлы: за две недели до смерти Смоктуновский узнал, что его давняя партнерша, с которой давно не виделись и не общались, смертельно больна. Позвонил ей в больницу, вспоминали «Федора». Наверное, вспоминали и рассказы Равенских о том, что умер Федор, держа за руку свою Ирину и улыбаясь.

Кирюшина пережила Смоктуновского всего на несколько дней.

В финале первой сцены актер дает формулу: «СВЕРХЗАДАЧА: „ЧТО Ж С ЗЕМЛЕЮ БУДЕТ?“». «Неправильная» вопросительная формулировка сверхзадачи роли подчеркнет главное в Федоре: не деятель, но мыслитель. Его существование подчинено одной огромной заботе:

«ВЫ ЗНАЛИ О МОЕЙ МУКЕ ВОТ ВИДИТЕ, КАК МОЛИТВА ДОХОДИТ ДО ТАКИХ СУРОВЫХ СЕРДЕЦ, ДАЖЕ КАК У БОРИСА! ВОТ ТАКОЙ СЮРПРИЗ.

ВСЯ ПОДГОТОВКА СЕРЬЕЗНА — ДЕЛО ЖИЗНИ, НАРОДА, РУСИ. МНЕ ЭТО ДЕЛО ПРОВЕРНУТЬ НАДО.

СВЕРХЗАДАЧА — СТУПЕНЬ К ГЛАВНОМУ СКВОЗНОМУ ДЕЙСТВИЮ: ЧТО Ж С ЗЕМЛЕЮ БУДЕТ?»

Все вокруг преследуют свои интересы, цели, он один со своей тревогой, которую некому понять и разделить, один со своими опасениями и темными пророческими предчувствиями.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ. СЦЕНА ЦАРСКАЯ ПАЛАТА

На полях беседы царя с митрополитом Дионисием, архиепископами Варлаамом и Иовом, Борисом Годуновым о примирении Годунова с Шуйским актер снова подчеркивает:

«НЕ БЛАГОСТНО. НЕТ! АКТИВНО, ОПЯТЬ-ТАКИ ПО-МУЖСКИ.

ДАЖЕ ОТТЕНКИ ГОЛОСОВ К ДИОНИСИЮ И БОРИСУ РАЗЛИЧНЫ.

К БОРИСУ ОЧЕНЬ ДОВЕРЧИВ, ПРОСТО И СЕРЬЕЗЕН. НИГДЕ НИ ОДНОГО СЮСЮКА.

ПРОСТО И ВНИМАТЕЛЬНО СЛУШАЕТ ВЛАДЫКУ.

ОЧЕНЬ-ОЧЕНЬ ДОСТОЙНО. НЕ ЛЕЗТЬ К НИМ. ПУСТЬ ОНИ КО МНЕ».

ЦАРЬ разговаривал со своими боярами, сподвижниками и слугами, умея находить к каждому свой подход и свою манеру разговора, нигде не теряя достоинства владыки. И далее:

«С ПЕТРОВИЧЕМ (КЛЕШНИНЫМ) ПРОСТО, ПО-СВОЕМУ, ГРУБО. ДЯДЬКА».

Рядом с нападками Клепшина на Нагих и Шуйских помета: «Стыдно за него, ах, как стыдно, поэтому впроброс» («Негоже ты, Петрович, говоришь. Они дядья царевичу, Петрович!» и «Полно, полно! Мне Митя брат, ему ж дядья Нагие, так ты при мне порочить их не смей!»). Нестерпимый «стыд за другого», заставлявший страдать Мышкина, живет и в Федоре. Больше всего он боится в чем-то показать свое превосходство над собеседником. Не учить, не укорять, не возвышаться над рядом стоящим, но умалить себя, чтобы не смущать людей рядом — постоянное внутреннее движение Федора.

Сцена с Шуйским сопровождается редкой у Смоктуновского пометкой:

«ШУЙСКИЙ НЕОБХОДИМ РОССИЙСКОМУ ГОСУДАРСТВУ!

ВМЕСТО КНЯЗЯ ИВАНА ПЕТРОВИЧА — ЕВГЕНИЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ (ЕВГЕНИЙ САМОЙЛОВ. — О.Е.).

НАИВНЕЕ!!! ДОВЕРЧИВЕЕ!!! ЛЮБИТ ЕГО, ХОТЯ ЭТО И САМОЙЛОВ!»

Тут ироническое сближение-разведение актера и образа: чувств Федора и самого артиста. Два плана действия: пьесы и сцены. Федор на сцене «любит» Шуйского и видит в нем опору государства. Артист Смоктуновский видит входящего артиста Евгения Валерьевича Самойлова. Обыгрывается это раздвоение зрения: сценического и реального. На полях сцены увещания Федором князя Ивана Петровича, где он ссылается на Священное Писание, актер откомментировал внутренний посыл:

«РАЗВЕ ТЫ ЭТОГО НЕ ЗНАЕШЬ? КАК ЖЕ! МЫ НАРУШАЕМ ЗАПОВЕДЬ. НЕ ВЕРИМ ВЕДЬ В БОГА!

КАК ЖЕ МНЕ СКАЗАТЬ ТЕБЕ ПРОСТО И НЕ ЗНАЮ...

РАЗВЕ ТЫ САМ ЭТОГО НЕ ЗНАЕШЬ?»

Упорство князя Ивана Петровича, их перекоры с Борисом для Федора—Смоктуновского не просто знак разлада и повод для тревоги. Врагами стоят друг против друга два близких ему человека. Виктор Коршунов играл Годунова трезвым жестким политиком. Рисунок роли Ивана Шуйского (Евгений Самойлов) предполагал возвышенного и страстного идеалиста. Они были последовательно и во всем контрастны друг другу. Воистину: «лед и пламень». Надо было быть безумцем, чтобы пытаться примирить эти противоположности. Для Федора же нет ничего естественнее, чем рукопожатие людей, которых он одинаково уважает.

Когда они не откликаются на увещания патриарха, этот Федор недоумевает:

«ОН ТОНКО ГОВОРИТ. ОНИ ДОЛЖНЫ ЗДЕСЬ ПЛАКАТЬ».

Отказ от примирения вызывает в нем не только боль и удивление, но и чувство подступающей катастрофы. «ВСЕ РУШИТСЯ» — объясняет Смоктуновский состояние Федора и подчеркивает эту фразу двумя чертами. Рушится тот вымечтанный мир согласия, который он столь упорно пытается строить, он предвидит смуты и шатания.

Обращение к жене с просьбой вмешаться («Что ж ты молчишь, Аринушка?»), как цеплянье за соломинку:

«ТЫ НИЧЕГО НЕ СДЕЛАЕШЬ, НО ВСЕ ЖЕ...

ИСПОЛЬЗОВАТЬ ВСЕ, ЧТО ЕСТЬ, И ЧЕГО ДАЖЕ НЕТ».

«КОГДА ВЕРА УЖЕ ПОТЕРЯНА», — помечает артист.

Именно поэтому такой контраст перехода от безнадежности — к вере. Уступка Шуйского, их примирение с Борисом, на чем целуют оба крест («Аринушка, вот это в целой жизни мой лучший день!»). Смоктуновский помечает:

«ПОЛНАЯ ВЕРА В ДОСТИГНУТОЕ».

Первый раз отпустила постоянная вещь тревога:

«ОБЛЕГЧЕНИЕ БЕЗМЕРНОЕ. ПОСЛЕДНЯЯ ФРАЗА СОБЫТИЯ: ГОРА С ПЛЕЧ».

И царь, как помечает артист, «СЧАСТЛИВЫЙ ОЧЕНЬ», обращается к Клепнину и велит позвать выборных («Сами пусть они сюда придут. Пусть умилятся, глядя на ваше примиренье!»). «Царь же почти упал в кресло, в счастливом изнеможении, слабой рукой вынимает платок, тихо вытирает глаза. Через минуту он успокаивается, и вот уже смеется сквозь слезы, что-то доверительно говорит Годунову, берет его руку справа, а слева — руку Ирины, прижимает их к себе к щекам и задумывается о своем».

Счастливый Федор быстр и стремителен. На полях артист отмечает: «ТЕМП, ТЕМП...».

У его Федора чуть ли не впервые легко на сердце, и он с особым любопытством осматривает входящих:

«БОЖЕ, КАК ОНИ ЗАТРАВЛЕННЫ. В НИХ УВИДЕТЬ СЕБЯ. МОЖЕТ ВЫТЬ, ВПЕРВЫЕ УЗНАЛ ИХ».

Смоктуновский не оговаривает, откуда взялся эпитет «затравлены».

И в пьесе Толстого, и в спектакле Равенских входящие выборные были исполнены чувства собственного достоинства, ощущения собственной силы, даже с некоторым оттенком наглости. Но Смоктуновскому важны иррациональная жалость и чувство родства с вошедшими, которые охватывают царя при виде этих сильных людей, предвещающие беду.

Он разговаривает с Кургановым, с Красильниковым, с Голубьями — отцом и сыном, с Шаховским. И во всеобщем гуле и шуме звучит фраза Годунова Клепнину: «Заметь их имена и запиши», — которую никто не слышит.

Во всех предыдущих трактовках образа царя ее не слышал и Федор. Для Смоктуновского же этот момент настолько важен, что он вынес на обложку роли запись о Федоре: «СТРАННОЕ СУЩЕСТВО, МОГУЩЕЕ УСЛЫШАТЬ ФРАЗУ: „ЗАМЕТЬ ИХ ИМЕНА И ЗАПИШИ"». Для артиста важна телепатическая чуткость Федора, та обостренная восприимчивость внимания, когда ни один жест, ни одно слово не пропускаются, а, отмеченные, ранят. Федор, по Смоктуновскому, спешил уйти не потому, что устал, не потому, что не любит шума и толпы. Зловещая тень услышанной фразы заставляет его торопиться скорее закончить эту сцену, скорее уйти отсюда. Как недавно ему было стыдно за Клепниина, теперь ему страшно и больно за Бориса. Он обращается к совести шурина: «Мой шурин любит вас. Борис, ты им скажи, что ты их любишь». И в экземпляре роли изменил акцент финальных фраз. Вычеркнул слова Федора, обращенные к выборным: «Мне некогда», — и вписал: «ЕМУ СКАЖИТЕ».

Федор верен себе он дает человеку шанс. Не уговаривая, не стыдя, не произнеся ни слова, он сталкивает Бориса, готового стать палачом, с глазами его будущих жертв. Одумайся, всмотришься в этих людей...

Но счастье и вера оставили царя, покой потерян. Смоктуновский помечает: «Выходит СТРЕМИТЕЛЬНЫЙ — РВАНЫЙ». Фраза дает ритм внешнего действия, дает внутренний ритм. Но также физическое и душевное самочувствие царя: рваное.

Измученный вспышками предвидений, которым боится поверить, утомленный резкими переходами противоположных чувств, он уходит-бежит, боясь оглянуться и страшась того, что ждет впереди.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ. ПОКОИ ЦАРЯ ФЕДОРА

Этому действию Смоктуновский дал название: «ТЕЛЕПАТ».

Федор выходит измученный внутренней тревогой, терзающими его вещими снами:

«ЖДЕТ ИВАНА ШУЙСКОГО. ЕГО ЕЩЕ ПОЧЕМУ-ТО НЕТ.

СНЫ СВЯЗАНЫ С КОНКРЕТНЫМИ ДЕЛАМИ В ЖИЗНИ. С ЧЕРТОВЩИНОЙ.

РЕЛИГИОЗНЫЙ, СУЕВЕРНЫЙ: ЧТО-ТО ПРОИЗОЙДЕТ???

Что же это ТАКОЕ!?"

События торопят друг друга, начинают выходить из-под контроля:

«ТРЕВОГА-ПРЕДВИДЕНЬЕ».

На слова «Брат Дмитрий снился мне и плакал» комментарий:

«Сон - ПРОСТО и ПРОСТО. Что это ТАКОЕ? НЕ СОУЧАСТНИК ЛИ Я?

ВЫ ЧТО-ТО НЕ ТО ДЕЛАЕТЕ».

И эта тревога рождает нежелание быть с Годуновым. Смоктуновский в комментарии к реплике Федора, что он не хочет заниматься делами, потому что «не совсем здоров», даст неожиданный подтекст:

«Я НЕ БОЛЕН! КОГДА ТЫ СО МНОЙ, Я ДОЛЖЕН БЫТЬ ХОРОШО ПОДГОТОВЛЕН».

Беседа с Годуновым, как схватка с противником, к которой надо быть в форме.

Он вел беседу с Годуновым, чуть внутренне удивляясь происходящему. На прошение царя Иверского («Царь Иверский? А где его земля?»):

«ГОСПОДИ, ЕСТЬ ОКАЗЫВАЕТСЯ И ТАКОЕ».

А на слова о возвращении Дмитрия:

«ВОТ ТЕ НА! ТАК И САМ Я ТОГО ПРОШУ».

Он не хочет ссориться с Годуновым, но в их столкновении с Шуйским решительно встает на сторону последнего, проявляя царскую власть, чтобы закончить ссору. На слова «Нет, шурин, нет, ты учинил не так!» помета:

«ТЫ ЗДЕСЬ НЕ СОПРОТИВЛЯЙСЯ.

ЭТА ИСТОРИЯ ЗАКОНЧЕНА.

ИСПРАВИТЬ ВИНУ БОРИСА ПЕРЕД КНЯЗЕМ».

Но когда уже князь Шуйский начинает наступать на Бориса, Федор опять пытается соблюсти равновесие ситуации:

«ЭТО УЖ ТЫ ПЕРЕГНУЛ, ДРУЖОЧЕК

Но довольно. БОЛЬШЕ НЕ НАДО».

Шуйский уходит («куда-нибудь подале, чтоб не видать, как царь себя срамит!»). И вот тут Годунов протягивает донос на Шуйского. Смоктуновский помечает на полях еще одну черту Федора: «НЕ ТЕРПИТ ДОНОСОВ - ЧИСТОТА ВЫСОЧАЙШАЯ».

Не терпит не только по душевной чистоте, но потому, что они слишком на него действуют. Опять просыпается отцовская подозрительность, отцовский гнев начинает туманить голову, и внутреннее состояние царя, по Смоктуновскому: «НЕТ-НЕТ, ТОЛЬКО НЕ ЭТО. ПОДАВЛЯЕТ В СЕБЕ ОТЦА». Подавляет тяжелое наследство («Сын плоти и крови ИОАННА ГРОЗНОГО»), тем выше победа — «ЧИСТОТА ВЫСОЧАЙШАЯ».

Зная за ним эту подозрительность и отцовскую кровь, Борис требует взять князя Ивана под стражу, а потом казнить. Для Федора—Смоктуновского — это момент, когда он по-новому узнает Бориса: «БОЖЕ МОЙ! БОЖЕ МОЙ! ТЫ — ТАКОЙ! ЗАПАХ!!! КРОВЬ, КРОВЬ!!!». Впервые Федор понимает шурина, ощущает чисто физиологически запах честолюбия, запах сырого мяса и крови. И отшатывается:

«Полно, князь! Довольно.
МУДРО — КОРНИ ГЛУБОКО.
Но БОЛЬШЕ ТАК **НЕЛЬЗЯ!**
МИТЯ БУДЕТ ЗДЕСЬ И ЭТО НА ВСЮ ЖИЗНЬ».

И тут Смоктуновский отмечает, что его Федор не только нравственно не приемлет кровожадность и честолюбие Бориса, но отвергает его и как царь, заботящийся о благе государства:

«РАЗВЕ ТЕБЕ РОДИНА НЕ ДОРОГА???

Я ВЕДЬ ОТ ВСЕГО ОТКАЗАЛСЯ.
ЧТО ЖЕ С ЗЕМЛЕЮ БУДЕТ??

НЕ РАЗУМНО ПРЕДПОЛАГАЕТ. НУ, КАК ЖЕ ЭТО МОЖЕТ БЫТЬ, ЕСЛИ БУДЕТ ТАК.
НАПУТАН ОЧЕНЬ. ЗАБИЛСЯ.
ФАШИЗМ».

В предложении Годунова он видит только его испуг за свое место, жажду власти, но не заботу о стране, не государственный разум. Сам же, по мысли Смоктуновского, ведет себя именно по-царски, как мудрый правитель.

Он, как помечает актер, «СКРЫВАЕТ ГНЕВ» и принимает решение: «Я ДОЛЖЕН ПОСТУПИТЬ ТАК И ТОЛЬКО ТАК» («Я в этом на себя возьму ответ!») и далее: «МНЕ БОГ ПОМОЖЕТ».

Он понимает свой долг как долг миротворца, уверенный, что только милосердие спасет страну.

На словах «Каков я есть, таким я должен оставаться; я не вправе хитро вперед рассчитывать» комментарий внутреннего посыла:

«НЕ ПОГИБНЕТ РУСЬ!!!
МУЗЫКА СЛОВ.
СИМФОНИЯ. ПОЛИФОНИЯ».

Оставшись вдвоем с Ириной, Федор проверяет свое решение и убежден, что поступил как должно: «В ФИНАЛЕ АБСОЛЮТНО УВЕРЕН, ЧТО ЕМУ ДЕЛАТЬ. ВСЕ ПРАВИЛЬНО! ПРОСВЕТЛЕННЫЙ, УХОДИТ ЦАРЬ».

Подчеркнув «царь», Смоктуновский еще раз выделил важнейшее в своем Федоре — правитель по крови, по духу, по «царской идее».

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ. ЦАРСКИЙ ТЕРЕМ. ПОЛОВИНА ЦАРИЦЫ

Окруженный ворохом государственных бумаг, Федор, по Смоктуновскому:

«ВСЕ ВРЕМЯ ЖДЕТ, ЧТО ИЛИ БОРИС, ИЛИ ШУЙСКИЕ ПРИДУТ. ЖДЕТ или, или.
ТО ЛОБ ПОТРЕТ, ТО ЗА УХОМ ПОЧЕШЕТ И НИЧЕГО, БЕДНЯГА, НЕ
ПОНИМАЕТ.
ЭТО ОНИ МЕНЯ РЕШИЛИ ТРАВИТЬ».

Но приходит Клепшин и рассказывает о болезни выгнанного Бориса, о жестокости и неблагодарности царя. После прихода Клепшина порыв:

«Я МИТЮ НЕ БЕРУ! НАДО ВОЗВРАТИТЬ БОРИСА».

И на реплику «Я знаю сам, что виноват»:

«БОЛЬШАЯ ПАУЗА: ЧТО ТЫ МНЕ В ДУШУ ЛЕЗЕШЬ — стыдно.
Но надо ПЕРЕЙТИ ЧЕРЕЗ ЭТО — ЭТО НУЖНО РУСИ».

И артист комментирует эту готовность Федора подставить щеку как христианский поступок: «Иисус ХРИСТОС».

Но, будучи готов поступиться своей гордостью, не согласен жертвовать другими и недоумевает требованиям Бориса по доносам неизвестных осудить близких людей («Уж эти мне доносы! Я в первый раз Старкова имя слышу, а Шуйского звучит повсюду имя»):

«КАК ЖЕ БОРИС СЛУШАЕТ УБЛАЮДКОВ».

Появляется Шуйский, и, желая уличить злоязычие Клепшнина, Федор просит князя дать слово, что тот на него не злоумышлял. Просьба Федора дать честное княжеское слово сопровождается пометой артиста: «Вот КАК вы ЖИВЕТЕ, вот КАК мы ЖИВЕМ. Вот ГДЕ честность». Он опять же необходимо и наглядно показывает Шуйскому «как надо» вести себя честным людям. Нам слова довольно друг для друга. Так и должно быть между своими:

«СИЛА ВЕРЫ. ВОССТАНОВИТЬ ЕЕ».

После признания князя Ивана («Ты слышал правду — я на тебя стал мятежом!») царь:

«НЕ СЛЫШУ. ПОВЫШЕННЫЕ РИТМЫ.

ХОЧЕШЬ ИСПОВЕДЬ: Я САМ ЭТОГО ХОЧУ. СКАЖУ ТОЛЬКО ТЕБЕ!

ВСЕ НА СЕБЯ БЕРУ Я, НА СЕБЯ».

Опять же прозревает высокий дух Шуйского, высоту мотивов, которые толкнули его на измену, и готов защитить его ото всех, прикрыть собой.

Смоктуновский не раз подчеркивает высокий и сильный дух, который побеждает у его Федора телесную немощь. Но тут единственная помета в тетрадке, где артист меняет безличное третье лицо и обращается к своему герою напрямую на «ты»: «Своим ПОСТУПКОМ ТЫ ДОКАЗАЛ, ЧТО ТАК ЖЕ ВЫСОК ДУХОМ, КАК И РАНЕЕ».

Эта помета не только позволяет судить об отношении артиста к его герою, позволяет говорить также об особом взгляде артиста на события пьесы. Смоктуновский рассматривает их как череду искушений героя, искушений, которые Федору помогают преодолеть сила и высота духа, разум и чувство предвидения («ФИЛОСОФ, МЫСЛИТЕЛЬ, МИСТИК, ТЕЛЕПАТ»).

Тем непоправимее и больнее крушение. Увидев подпись Шуйского на бумаге о расторжении брака и пострижении Ирины в монастырь, Федор подписывает приказ об аресте Шуйских. Для Федора здесь страшна даже не разлука с любимым и близким человеком, своей Иринушкой, — страшно предательство князя Ивана, которому он так верил:

«СТРАШНЫЙ СМЫСЛ: БЬЮТ ПО СЛАБОМУ. НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬ».

Князь Иван поступает несправедливо. Сейчас царь не пытается понять, что стоит за поступком Шуйского, не вглядывается в человеческую душу и сердце. Яростный порыв гнева сметает обычную чуткость, понимающую доброту. Подняв двумя руками над головой печать, царь с размаху опускает ее на приказ об аресте Шуйских, не давая себе времени опомниться. Первый раз царь поступает необдуманно, поддавшись темному и гневному порыву оскорбленного чувства. Он опускает печать как топор гильотины. Царь стоит с низко опущенной головой. Все кончено. Как зафиксировал эту сцену внимательный рецензент спектакля: «Смоктуновский отваживается физически наглядно сыграть тот страшный паралич, который сковал царя. Отказали ноги, под длинной белой рубахой они чужие, недвижимые, и несчастный царь растерянно старается руками хоть как-то стронуть их с места. Они странно вывернулись в разные стороны, будто у тряпичного паяца, и не слушаются».

Как обозначил Смоктуновский стиль игры:

«Я ИГРАЮ НЕ ноты, но ФИЛОСОФИЮ».

Иначе говоря, не слова автора, но все то огромное, человеческое, общее, что за словами.

В последней сцене «ПЛОЩАДЬ ПЕРЕД АРХАНГЕЛЬСКИМ СОБОРОМ» царь стоит на коленях перед собором и взывает к отцу («Ты царствовать умел! Наставь меня!»):

«ПОСЛЕДНИЙ ПРИВЕТ ОТЦУ ДОБРОМУ. КЛЯТВА НА ОСТАТКЕ ВЕРЫ».

Федор с момента появления уже не похож на себя. «ВСЕ ВОВНУТРЕ ИЗ-ЗА того, что ПОСАДИЛ ШУЙСКИХ», — помечает артист. Когда к нему кидается дочь Шуйского, то артист помечает:

«ПОСМОТРЕТЬ НА НЕЕ ОТТУДА».

Гнев отошел, он чувствует себя виноватым и ждет дурных известий. Он кидается к вестнику, рассказывающему о смерти Шуйского в петле. «Услышав, что князь Иван Петрович Шуйский „петлей удавился“, и сразу поняв, что не удавился, а удушен, и убийца вот он, князь Туренин, пришедший с известием, тут, забыв и себя, и свою веру в добро, и свою „светлую должность“, закричит: „Палачей! Поставить плаху здесь, перед крыльцом!“». У него еще есть силы требовать расследования, обвинять и гневаться. Рассказ о падении царевича на нож точно перерезает нить жизни. Силы оставляют царя. Кровавая волна сбивает с ног беспомощность, гнев и неизбежное чувство вины:

«НЕ ВЕРЮ. ПЕРЕВЕШАЮ ВСЕХ ВАС.

ВПРАВДУ? ХОЧЕШЬ ПОСЛАТЬ ТЫ В УГЛИЧ ШУЙСКОГО. РАСТОРМОЖЕННОСТЬ».

Уверенность и мудрость государственного деятеля оставляют Федора:

«ВИНА-ВИНА, **МОЯ ВИНА**».

Снова, помечает Смоктуновский: «Взял ВСЕ НА СЕБЯ». ТОЛЬКО ноша оказалась неподъемной. Подкашиваются ноги. Плохо видят глаза. Мутится разум. Вместо светлого правителя — жалкий калека («Да я последний в роде — последний я»):

«НЕТ БОЛЕЕ КНЯЗЕЙ ВАРЯЖСКОГО ЦАРСТВУЮЩЕГО ГОДА.

ПОДУМАЙТЕ ЛЮДИ — кто ВАМ НУЖЕН!!!

СОВЕСТИ — России — ЛЮБВИ».

«Мы видим, как отказывают, подгибаются ноги Федора. Мучительно пыгается царь сделать хоть несколько шагов. Ноги больше не ходят, не стоят даже. И беспомощно сидя на земле, он старательно накрывает их подолом рубахи, натягивает его, прячет с глаз долой это ставшее беспомощным тело».

«Я путаюсь, я правду от неправды не в силах отличить» (артист выписывает на полях «Я ПУТАЮСЬ»). И возле вопроса к Ирине: «Что ж делать мне, Арина?» — помечает: «КРУПНЕЕ ВОПРОС». Не совет о непосредственном поступке, но вопрос, что делать со своей жизнью? Как жить дальше? Мутится разум, отказывает «видение» людей, больше нет сил нести ответственность, впереди беспросветный мрак.

И последняя запись: «КАТАСТРОФА ИДЕИ — КРАХ». В последнем покаянном монологе уже отходит от земли («Моею, моей виной случилось все. А я хотел добра, Арина! Я хотел всех согласить, все сгладить — Боже, Боже! За что меня поставил ты царем!»). По мысли драматурга, Федор отстранялся от царских дел, по Смоктуновскому — уходил от жизни. В нелепой позе у ног Ирины затихал царь Федор. Хор пел молитву о Страшном суде, написанную Свиридовым по мелодиям старинных крюковых распевок: «Горе тебе, убогая душа...».

И в конце тетрадки как итог работы по разным линиям роли:

«ОТНОШЕНИЕ К БОГУ,
МИТЕ,
ШУЙСКОМУ,
ИРИНЕ,
ГОДУНОВУ,
ЖЕНЩИНЕ,
ДЕТЯМ,
ДОБРУ,
ПРАВДЕ,
НАРОДУ.
ВРЕМЕНИ.

К ДОБРОМУ МАЛОМУ ТЕАТРУ: КРЮЧОЧЕК-ПЕТЕЛЬКА».

Смоктуновский так до конца и не принял романтическую приподнятость, патетику, оперный размах «Царя Федора Иоанновича» в Малом театре. Незадолго до генерального прогона он обратился к труппе с предложением спектакль снять как несоответствующий художественным требованиям Малого театра. Он был недоволен собой, своим Федором, но имел претензии и к спектаклю в целом. «Я высказал все, что думаю об этой затее, о себе, о режиссуре, о товарищах в трагическом этом походе. Наступила тишина. Товарищи молчали, и это не было согласием, увь». Равенских со снятием согласился, но предложил отыграть генеральную, чтобы спектакль мог посмотреть художественный совет: «Тогда уж совершенно будет очевидно, что не получилось. Без прогона нечем будет

мотивировать». Генеральные прошли успешно, спектакль был горячо принят публикой, особенно выделяли исполнение Смоктуновского.

Сам артист так и не почувствовал себя удовлетворенным своим исполнением. В интервью, данном после премьеры, Смоктуновский говорил о том, что спектакль Малого театра слишком помпезен, ему видится постановка более камерная. Через год повторил: «Вот уже около восьмидесяти раз выходил я на сцену Малого театра в образе царя Федора Иоанновича. И все-таки нет на душе покоя, столь необходимого для этой непростой работы». Проиграв Федора меньше двух лет, Смоктуновский покинет Малый театр, войдя в труппу Художественного театра. Спектакль останется в репертуаре, а роль Федора в течение четверти века будет успешно играть Юрий Соломин.

При поступлении во МХАТ Смоктуновский обговорит одним из условий постановку «Царя Федора Иоанновича», где он должен был быть режиссером, который при помощи Владлена Давыдова восстановит мхатовский спектакль 1898 года по режиссерским партитурам Станиславского и воспоминаниям участников спектакля. Замысел не удался, остановился еще в репетиционном периоде, но само намерение достаточно красноречиво.

Мхатовский период

Я готов идти за тобой. Туда, куда ты зовешь. Только как бы начать с «бесстыдного», а не с готового, не с его лживых сгустков.

И. Смоктуновский на репетиции «Иванова»

В архиве Смоктуновского хранится письмо-поздравление с 60-летним юбилеем, в котором бывшая коллега по Сталинградскому театру вспоминает добрые старые времена: «Как мы мечтали тогда, что ты будешь играть на прославленной мхатовской сцене, а я буду смотреть на тебя из зрительного зала».

В одном из интервью Ефремов дал объяснение приглашению актеров со стороны: «Через какое-то время после моего прихода в Художественный театр явно обнаружилось, что в его многочисленной труппе, во всей этой богатой клавиатуре нот нет „интеллигентного" звучания. Вот отсюда появление в театре и Андрея Попова, и Иннокентия Смоктуновского». В другом месте он отметил: «Смоктуновский пришел в театр, который издавна был одушевлен идеей актерского ансамбля, с которой надо было считаться. Идея ансамбля, как он задуман Станиславским и Немировичем-Данченко, совсем не отрицает крупной актерской индивидуальности. Напротив, именно ансамбль такую крупную индивидуальность предполагает, не может без нее осуществить себя. Подлинный актерский ансамбль не может состоять из нулей или серых, выцветших артистов, давным-давно потерявших ощущение живой жизни. Театр, который создавал Станиславский и который мы стремимся возродить, состоял из уникальных художников. В старом МХАТе любили повторять, что актеров надо не брать на службу, а коллекционировать...».

Ефремов со Смоктуновским познакомился на съемках фильма Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля», где, не подозревая об этом, два главных актера сыграли набросок своих отношений на всю будущую жизнь. И счастливое партнерство на сцене, и сложную вязь жизненных отношений, и соотношение бытовых ролей: раздражающего и восхищающего чудака и опекающего его снисходительного представителя власти. В рязановском фильме Ефремов и Смоктуновский впервые стали восприниматься именно как дуэт. Доброй воле, художественному чутью и просто любви руководителя МХАТ к его таланту обязан Смоктуновский, как и многие другие, превращению чужого театра в свой театральный дом.

Отвечая в конце 70-х в интервью питерскому критику, обсуждавшему перспективы возвращения в БДТ, Иннокентий Смоктуновский объяснит: я нашел свой театральный дом во МХАТе. Здесь «перелетная театральная птица, наконец, совет гнездо». На сцене Художественного театра он сыграет свои классические роли: Иванов, Иудушка Головлев, Дорн... Станет признанным премьером мхатовской труппы. И больше, чем премьером. В юбилейном адресе Художественного театра к 65-летию Смоктуновского написаны знаменательные слова: «Мы Вас очень любим и считаем Ваше

искусство той самой точкой отсчета, тем критерием, к которому мы стремимся и с которым мы соотносим творчество всего Художественного театра в целом».

Он придет во МХАТ на предполагаемую постановку «Царя Федора Иоанновича» и уйдет из жизни, репетируя Бориса Годунова в пьесе Пушкина.

Иванов

Образ Иванова выстроен на редкость трудоемко, и «протащить, проволочь» эту роль в спектакле ох как непросто: в глазах крути, руки проделывают какие-то странные «тремоло», очень хочется есть, а не можешь — из одного конца гримборной державно этак выпагиваешь словно на шарнирах, и наши добрые друзья-костюмеры ухитряются стаскивать прилипшую к тебе мокрую рубаху. И ты, как рыба, выброшенная на лед, немножко подхватываешь воздух и не сразу соображаешь, если тебя о чем-нибудь спрашивают в этот момент.

И. Смоктуновский

Выбор «Иванова» был для руководителя Художественного театра закономерным. Чем же возрождать МХАТ, как не Чеховым? И собственно опыт обращения к чеховской драматургии в «Современнике» уже был пройден. Тем не менее, постановка «Иванова» была воспринята как начало новой линии в режиссерской судьбе Олега Ефремова. Историк МХАТа, пользуясь классическими определениями Станиславского, мог бы назвать спектакль переходом от «общественно-политической линии» к линии «интуиции и чувства». В постановке «Иванова» центр тяжести был перенесен с рассмотрения политических, общественных, социальных проблем на проблемы экзистенциальные. В чем смысл жизни? Что такое потеря этого смысла? Или, как записано Смоктуновским на первой странице тетрадки роли Иванова:

«КАК СОХРАНИТЬ СЕБЯ В ЭТОМ НАШЕМ МИРЕ???

ЗА ЧТО УХВАТИТЬСЯ, ЧТОБЫ ЖИТЬ».

Вопросы бытийственные обычно «камуфлировались», а чаще подменялись в постановках Ефремова проблемами социальными, положение «человека в мире» определялось его гражданской, политической позицией и активностью. В «Иванове» Ефремова интересовали проблемы иного круга: чем жить, зачем жить. Как сохраниться в этом мире, в этой жизни, что удерживает человека, что сохраняет в нем «человека»?

На обложке тетрадки с ролью Николая Иванова первая запись:

«И. М. СМОКТУНОВСКОМУ 26 ДЕКАБРЯ 1975 ГОДА. ЕФРЕМОВ».

Ниже цитата (уже рукой Смоктуновского) о режиссерском подходе к работе: «ДАВАЙТЕ ПРОГРЕЕМ, ГЛУБОКО ПРОГРЕЕМ, НО НЕ ОБОЖЖЕМ, СЛЕГКА. О. Н. ЕФРЕМОВ».

В «Чайке», поставленной в «Современнике», Ефремов именно «обжигал» чеховских героев в тигле недоверия, пристрастия, отрицания... Чеховская лирика, чеховский воздух в этом спектакле оказывались «выпаренными». Несимпатичные, раздраженные люди истерично выясняли путаные взаимоотношения, обрушивая друг на друга перечень болей, бед и обид. Ефремов смотрел на чеховских героев отстраненный безжалостным взглядом, судил их с высоты нравственного императива. Пристрастную проверку чеховские персонажи не выдерживали. Ефремов ставил спектакль о людях, проваливших экзамен жизни: они оказывались недостойными собственного таланта. Он не прощал Треплеву, Тригорину, Аркадиной, Нине их уступки болоту пошлости ежедневной жизни, лишал их человеческой значительности. Это был ефремовский вариант «жестокого Чехова», довольно распространенного в чеховских постановках тех лет.

«Иванов» во МХАТе открывал новое понимание Чехова, осторожный, бережный подход к Чехову-классику, где главным оказывалось стремление «не смять» резкой трактовкой авторские акценты. Ефремов открывал «Иванова» как пьесу метафизическую:

«ПЬЕСА О СМЕРТИ, О РАЗРУШИТЕЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА.
КРИК О ТОМ, КАК ВСЕ МЫ БЕЗДУХОВНО ЖИВЕМ, И ДУМАЕМ, ЧТО ЖИВЕМ».

В интервью конца 90-х Ефремов вспомнит, как, поехав в Ленинград, он остановился в новой квартире Александра Володина: «Полный кавардак, на дверях еще нет ручек. Мы с хозяином крепко выпили, и он меня уложил спать в какой-то комнате. А у меня была в тот момент по жизни какая-то пиковая, безвыходная ситуация: не разрешали ставить пьесы, которые хотелось, шла катавасия в „Современнике“. Словом, был такой сгусток всего. Ночью проснулся, очнулся, надо было выйти. Подошел, ищу дверь, а ручек-то нет. В темноте вожу руками по стенам. А комната была еще не обставленная, пустая. Когда обшарил все, то вдруг отчетливо понял, что я в тюрьме, в камере. И почувствовал себя счастливым. Я подумал: „Господи, ну кончились все мытарства...“. Мне не надо ничего делать, не надо дергаться. Я вдруг освободится. Вот именно в тюрьме, в камере я ощутил себя свободным, и какой-то невероятно счастливый заснул... Потому что больше всего человек устает от ответственности».

Кажется, что рассказанный эпизод собственной жизни вполне мог стать лирическим мостком к «уставшему» чеховскому герою, надорвавшись от взваленной на себя ответственности и нашедшему выход в самоубийстве. Выход в смерть был Ефремову понятен, как была близка и понятна усталость от самим же взваленного груза, усталость от окруживших, чего-то требующих и ждущих от тебя людей, которым нечего дать (несколько лет спустя Ефремов сыграет Зилова в «Утиной охоте» - вариант тех же проблем на современном материале).

Когда-то сурово осудивший героев «Чайки», Ефремов взял Николая Иванова под защиту. Прежде всего от актера, который Иванова должен был играть. В отличие от Мышкина, Гамлета, царя Федора, Иванов не слишком импонировал Смоктуновскому. В опубликованных стенограммах репетиций, ведшихся Г. Ю. Бродской, сохранились диалоги артиста с Олегом Ефремовым: «Иванов - чудовище, звероящер». И далее: «Как вызвать симпатию к нему? Этот материал непреодолим». Ефремов предложил: «Доказывай, что он чудовище. А я буду доказывать, что нет». Встреча двух подходов, двух отношений и пониманий образа давала необходимый объем, далекий от простого деления на «хорошего» и «плохого» человека.

Ефремов ставил спектакль о драме крупного человека, особенного, уникального. Спектакль шаг за шагом исследовал путь, по которому прошел Иванов, вплоть до самоубийства. Перед артистом стояла задача прожить каждый поворот этого пути, едва заметные остановки, мгновения передышки, те внутренние и внешние толчки, которые подталкивали или отклоняли его героя от финального выстрела.

Тетрадка роли Иванова исписана с редкой даже для Смоктуновского плотностью. Разными ручками (синими, голубыми, черными), карандашом. Исписана на полях, на обложке, на обороте. Фразы идут одна за другой, иногда написаны вертикально, иногда набросаны наспех под углом. В отличие от режиссерских экземпляров, актерские тетрадки Смоктуновского отнюдь не подразумевают цельное решение как отдельных сцен, так и роли в целом.

Смоктуновский как бы «рыхлит почву» роли, разминает ее. Фразы кидаются как зерна в землю: что-то пропадет, что-то прорастет. Иногда записи касаются предельно конкретного состояния героя в данный момент, иногда это размышления общепhilософского характера, иногда это подходящая цитата или стихотворение, найденное по созвучию с душевной жизнью его персонажа. Самый ритм фраз диктует напряженность этой душевной жизни.

Метод работы над ролью Смоктуновского можно назвать «методом Плюшкина»: как легендарный гоголевский герой, артист аккуратно собирает все мельчайшие частички, детальки, подробности, накапливая груду разнородного и причудливого материала. Роль не столько «высекается», сколько складывается. И складывается не из цельных фрагментов, кусков, решенных сцен, а из мозаичных кусочков, прослаивается какими-то почти незаметными ингредиентами. Смоктуновский «рисует» своего героя импрессионистическими мазками; воздухом вокруг создается впечатление «объема», насыщенности, движения, постоянной вибрации. Напряженная душевная жизнь, мимолетные мысли, капризы, прихотливые изменения чувств, разнородных ощущений — все это

Смоктуновский фиксирует с дотошной тщательностью, оставляя за пределами тетради все мизансценические подробности, всю партитуру жестов. Обладая, по свидетельству работавших с ним режиссеров, необыкновенной памятью на мизансцены, Смоктуновский никогда не фиксировал их в своих записях. Так же как не фиксировал найденные жесты, мимику, интонации. Как и в «Царе Федоре», практически нет записей: откуда вышел, куда сел, что держит в руках. Роль строится и за-поминается не по мизансценам, не по партитуре жестов. Роль строится развитием внутренней логики характера, точнейшим образом расписанной «нотной записью» мелодии душевной жизни.

Герой точно рассматривался театром и актером с применением разных оптик: то под микроскопом, то с высоты птичьего полета. Как абсолютно уникальный индивидуум, но и как характеристический тип интеллигента, пораженного общим недугом: параличом воли, потерей цели и смысла собственной деятельности, без которых существование оказывается невозможным:

«О ЖИЗНИ БЕЗ ИДЕИ. НЕВОЗМОЖНОСТЬ ЭТОГО — КАЧЕСТВО РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА, РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА.

НУЖНА ИДЕЯ!!!

НАРОД РУССКИЙ — БОГОНОСЕЦ — ЕГО НЕ ПОНЯТЬ; ЕГО ПОВЕРИТЬ НИ ЭМОЦИЕЙ, НИ РАЗУМОМ НЕЛЬЗЯ.

ПОЛНОЕ РАЗОЧАРОВАНИЕ В МУЖИКЕ.

ЗЕМСТВО: 1) ДОРОГИ; 2) ТЯЖБЫ О МЕЖЕ, О КУСОЧКЕ ЗЕМЛИ; 3) РАЦИОНАЛЬНОЕ ВЕДЕНИЕ ХОЗЯЙСТВА».

На первых страницах тетрадки с ролью Смоктуновский набрасывает круг разнообразных интересов героя: идейное служение народу, земская деятельность, хозяйствование на земле и т.д. Для развития действия пьесы отношения Иванова к мужику или земству не важны. Но они необходимы актеру для понимания «истории» героя, пусть оставшейся за скобками у самого Чехова в его пьесе. Можно сказать, что для Смоктуновского особенно важны «неважные» подробности, которые потом не войдут в спектакль, но их отзвук даст необходимую глубину вскользь брошенным фразам об общественной деятельности Иванова. Актер ищет манки для себя, пытается влезть в душу к малосимпатичному и не слишком понятному человеку. Пристрелки к роли дают объем проблем, пока сформулированных общими «первыми» словами, но с первого же шага не дающими «простых» объяснений характера:

«ВСЕХ ПОНИМАЮ, ПООДИНОЧКЕ, НО ВСЕХ:

И БОРКИНА — БУДЬ ДЕЯТЕЛЬНОМ, ФРОНТ РАБОТ ОБШИРНЫЙ;

И САРРУ — ОНА К НЕМУ (ОСТАНЬСЯ, БУДЬ ПРЕЖНИМ, ЭТО ЛЕГКО);

И ЛЬВОВА - ЗАЙМИТЕСЬ ЖЕНОЙ;

И ДЯДЮ — Я ДАЛ БЫ ТЕБЕ ЖИТЬ В ПАРИЖЕ, И ГДЕ ХОЧЕШЬ

БЕЖИТ ОТ ВСЕГО ЭТОГО ВСЕ ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ».

Смоктуновский с самого начала ставит своего героя в положение человека, обороняющегося от окруживших его и зависящих от него людей. Каждый что-то хочет и требует, он понимает законность этих требований, но не может им соответствовать. Он с самого начала фиксирует особое положение своего героя в пьесе: особняком и над всеми. Всех понимает; для всех загадка. Задает ритм существования персонажа: «Бежит от всех».

В записях ролей Смоктуновского, как правило, герой обозначается третьим лицом («он»). И это понятно. «Я» приходит позднее, слияние с образом редко происходит с первых же шагов. В «Иванове» с первой страницы мгновенные (в пределах одной строчки) переходы от безличного «он» к «я» и обратно. В приведенном выше абзаце «ВСЕХ ПОНИМАЮ», но тут же «БЕЖИТ» (выделено мной. — О.Е).

В других записях сразу «я»: «КАК ЖЕ МНЕ ВЫБРАТЬСЯ ИЗ ЭТОЙ СИТУАЦИИ БЕЗДЕЙСТВИЯ ГАМЛЕТА?»

«ВЫСТРЕЛ В КОНЦЕ ДОЛЖЕН БЫТЬ НЕОЖИДАННЫМ. ОТ НЕВЕСЕЛОЙ ЖИЗНИ **МОЕЙ** ЧТО-ТО ХОТЕЛОСЬ БЫ СКАЗАТЬ» (выделено мной. — О. Е).

Выстрел — как последнее слово миру, последний ответ.

В своеобразном «предисловии» к роли Смоктуновский намечает перспективу роли к финальному выстрелу, втягивает в круг своего внимания черты героя, оставленные «за скобками» пьесы, намечает проблемное поле, делает первые попытки удобно пристроиться к «штанге» характера

Иванова. Наконец, дает характеристику манере будущего исполнения: на первой странице тетради записано предложение Ефремова к актерам:

«ЕСЛИ БЫ НА КАЖДОМ СПЕКТАКЛЕ ВСЕ ИМПРОВИЗАЦИОННО, ПО-НОВОМУ. ВОТ УЖ БЫЛА БЫ РАДОСТЬ».

И комментарий Смоктуновского:

«ПОРАДУЕМ. ПОРАДУЕМ. ЭТО ОБЕЩАЮ».

Обещание сдержал. Позднее отмечал, что в «Иванове» «в каждом представлении приходилось безотчетно менять мизансцены; то есть не совсем безотчетно: эта минута этого спектакля требовала выстраивать внешнюю жизнь моего персонажа таким вот образом, однако эта же сцена, но в другой раз могла заставить не только быть где-то в другом месте, но и по сути, по настрою, по степени эмоциональной возбудимости совсем не походить на ту, что была вчера или когда-то раньше».

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Смоктуновский определил общее настроение первой сцены:

«ЗАКАТ — ТРЕВОГА». И дальше: «ЗАКАТ — эти ОТСВЕТЫ, ЭТА НАСТОРОЖЕННОСТЬ — эта ТРЕВОГА».

В записи оказываются сдвоенными сумерки дня и тревога души. Художник Давид Боровский отказался от воссоздания облика усадьбы с тщательно описанными Чеховым террасой, полукруглой площадкой, разбегающимися аллеями, садовыми диванчиками и столиками. Барский дом с колоннами был словно вывернут наизнанку, — фасадом внутрь; на вывернутых стенах тенью отпечатались ветки безлиственного сада. В этот сад не заглядывало солнце. Иванов-Смоктуновский появлялся в светлом летнем пальто, накинутом на плечи, с книгой в руках. Он пытался читать, но мысли витали где-то далеко. Книга, казалось, была взята не сама для себя, но чтобы отгородиться ею от окружающих, от самого себя, от мучительных мыслей.

Из дома летели звуки рояля, играла Сарра, и пометка артиста:

«КАК ЖЕ БЫТЬ? ОНА СО СВОЕЙ МУЗЫКОЙ НАПОМИНАЕТ ТОГО ЕГО».

Смоктуновский здесь не описывает поведение героя, или внешние проявления четко зафиксированного внутреннего состояния. Музыка напоминает прежние безмятежные дни и себя, деятельного, радостного. И это воспоминание тревожит и причиняет боль. Смоктуновский называет чувство, с каким герой слушает музыку, и то общее томление, когда человеку хочется спрятаться, прежде всего от самого себя:

«У ИВАНОВА ВСЕ ДЕЙСТВИЕ — КУДА-ТО, КУДА-ТО.

В КОНЦЕ УШЕЛ — ВЫСТРЕЛ.

ВТОРОЙ ПЛАН: СТИШОК ПИШУ! НЕ ДАЮТ!

ДВИЖЕНИЕ — ДВИЖЕНИЕ. ДОМА — к ЛЕБЕДЕВЫМ, у ЛЕБЕДЕВЫХ — ДОМОЙ».

Везде плохо, везде мутно, хочется вырваться и убежать, но бежать некуда. Смоктуновский в этой роли двигался по практически пустой сцене, точно пытаюсь найти покойный уголок и нигде не находя себе места, и это постоянное движение в пустоте создавало иллюзию «голового пространства», в котором мечется герой в поисках выхода: не за что ухватиться, негде спрятаться, некуда убежать...

Актер в первых же записях задавал ритм первого действия, в котором Иванов мучительно хочет спрятаться от всех, но его ни на секунду не оставляют в покое, намечает внутренний посыл его общения с домашними:

«СДЕРЖИВАЕТСЯ. НЕ СОРВАТЬСЯ БЫ - ВСЕ ХОРОШО... ХОРОО-ОШ-ОО.»

Он боится показать свое состояние, свое отвращение ко всем и, более всего, к себе самому. Злость умеряется сознанием собственной вины. Со своими бессмысленными проектами мешает Боркин, но нельзя дать волю раздражению.

Помета Смоктуновского: «ВИНА ПЕРЕД БОРКИНЫМ - НАОБЕЩАЛ, НАГОВОРИЛ С ТРИ КОРОБА и... „воображало"...».

Заставляет себя вежливо ответить на предложение больной жены идти кувыркаться на сене. Смоктуновский пометит рядом с ее предложением: «Это я ЕЕ КУВЫРКАЛ когда-то», На мгновение воскресив ту самую прежнюю жизнь и прежние отношения, которые теперь так нестерпимо вспоминать.

Смоктуновский наделял своего героя необычайной интенсивностью внутренней жизни, резкими и спонтанными реакциями на любое прикосновение внешнего мира. Но и интенсивность, и острота реакций были болезненными. Этому Иванову все причиняло боль: и хозяйственные рассуждения Боркина, и забота жены, и присутствие дяди... («лишние люди, лишние слова, необходимость отвечать на глупые вопросы...»).

Этому Иванову казалось, что если бы он мог остаться в абсолютной пустоте, успокоиться и собраться, он бы смог понять, что с ним происходит («я не в силах понимать себя...»):

«Что со мной?

Смысл этого СУЩЕСТВОВАНИЯ НАЙТИ».

И Смоктуновский вводит для своего Иванова внутреннего оппонента: «его самого в прошлом»:

«СЛИШКОМ МНОГО В ЭТОМ АКТЕ ГОВОРЯТ: КАК БЫЛО КОГДА-ТО...

Я ВСЕ ВРЕМЯ ВИЖУ ЭТО МОЕ **НЕУДАВШЕЕСЯ ПРОШЛОЕ** (здесь и далее выделено И.С).

Если у ГАМЛЕТА ВСЕ — в БУДУЩЕМ, ТО ЗДЕСЬ ВСЕ ТОЛЬКО В ПРОШЛОМ.

ПОПЫТКА УНИЧТОЖИТЬ ЭТО МОЕ ПРОШЛОЕ, НО ВСЕ В ПУСТОТУ.

ЭТО ПРОШЛОЕ, ЕГО ОНО МУЧИТ».

Прошлое Иванова у Чехова прописано достаточно неявно. Какие рациональные хозяйства? Необыкновенные школы? Горячие речи? Что реально сделал Иванов? На чем надорвался? «А жизнь, которую я пережил, — как она утомительна! Сколько ошибок, несправедливостей, сколько нелепого». Что было в его жизни, резко отличающее ее от жизни окружающих: женитьба на богатой еврейке? Доктору Львову Иванов посоветует: «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках...».

Его Иванов постоянно держал перед собой зеркало, где видел себя прежнего, и мучительно пытался понять: куда же девались сила и радость жизни, куда девалась восприимчивость, почему так мертво все в нем. Он мерил себя собой. И не находил ни выхода, ни оправдания:

«СЛОМ ВРЕМЕНИ — ДЛЯ НЕГО ОН КАК БЫ ПРОИСХОДИТ».

В крови перемещается время и створаживается в жилах скукой («мысли мои перепутались, душа скована какой-то ленью»):

«В НЕМ **СИДИТ ВРЕМЯ**.

ПОЧЕМУ ТАК ВСЕ ПРОИСХОДИТ?»

Центральное событие первого акта: разговор с доктором Львовым. Смоктуновский дает необычную плотность партитуры внутреннего самочувствия Иванова. Пометки артиста по количеству строк больше собственно авторского текста сцены Иванов — Львов.

Доктор Львов говорит Иванову о болезни Сарры, о необходимости ехать в Крым, о том, что его жена может умереть. В пьесе Чехов не дает прямых указаний: первый раз сообщает Львов Иванову о близкой смерти или это продолжение ранее бывшего разговора. Тональность разговора для Иванова-Смоктуновского:

«СКОРО УМРЕТ САРРА — СОВЕСТЬ ДОМА». «ВПЕРВЫЕ СЕГОДНЯ УЗНАЛ: ОНА УМИРАЕТ».

Именно этой встряской мотивирует Смоктуновский длинный разговор с доктором, где он выговаривает себя, какие-то страшные, непроизносимые вещи, анатомирует собственную душу и анализирует прежнюю, так страшно кончающуюся жизнь, пытается понять, как же могло случиться, что умирает его жена, а он так равнодушен и холоден.

Он выговаривает себя с доктором Львовым по необходимости («ГОВОРИТ О СЕБЕ, КОГДА ОН СТАВИТ ПЕРЕД НЕОБХОДИМОСТЬЮ РЕШИТЬ ТО, ЧТО Я УЖЕ НЕ МОГУ РЕШИТЬ»).

Но и потому, что доктор ему симпатичен и близок:

«ОН СИМПАТИЧЕН МНЕ И ПРИЯТЕН.

КАК ПЕРЕД НИМ ОПРАВДАТЬСЯ, ЧТО Я НЕ МОГУ БЫТЬ ТАКИМ, КАК ОН.

ОН НЕНАВИДИТ МЕНЯ — Я ЭТО ЗНАЮ.

Вы — **ХОРОШИЙ** ЧЕЛОВЕК!»

Евгений Киндинов, игравший Львова, играл именно «хорошего человека»: чистого, принципиального, влюбленного не столько в Сарру, сколько в Иванова. Так мальчишка может быть

влюблен в старшего брата, заодно влюбляясь в его девушку, в его велосипед, в его манеру держать сигарету. И эта любовь делала Львова безжалостным, давала право судить Иванова, требовать от него, чтобы он, Иванов, был равен себе, тому себе, которого так высоко ставит он, Львов. Дуэт Иванова - Львова был важен в спектакле и имел особое значение для артиста. Когда Смоктуновского позовут сыграть Иванова в Павлодарском областном театре драмы им. Чехова, он позовет с собой Киндинова.

Для Смоктуновского—Иванова Львов: «ВСТРЕЧА СО СВОИМ ПРОШЛЫМ». Когда-то Иванов был таким, и именно перед собой, прежним, он и выворачивает душу:

«ПОПЫТКА ОБЪЯСНИТЬ ЕМУ ЭТУ, В ОБЩЕМ-ТО, ПРОСТУЮ ИСТОРИЮ.

ДА, ВИНОВАТ, ВИНОВАТ, И ЕЕ УЖЕ НЕ ЛЮБЛЮ».

«ЧЕЛОВЕК ОПУСТОШЕН, НИЧЕМ НЕ МОЖЕТ ЗАНИМАТЬСЯ, И СТРАДАЕТ ОТ ЭТОГО».

Смоктуновский подчеркнул фразу Иванова: «Сам же я не понимаю, что делается с моей душой» и откомментировал: «ВРЕТ. ЗНАЕТ И ЗНАЕТ ОЧЕНЬ ХОРОШО. Я НИ К ЧЕМУ НЕ ПРИШЕЛ. ДА ВРОДЕ ТЫ И ПРАВ, МАЛЬЧИК. ОН ЯСНО ВИДИТ, ЧТО НЕ ВЕРЮ Я ВОВСЕ. Я УМИРАЮ И НИЧЕГО НЕ МОГУ СДЕЛАТЬ. ЭТО УЖАСНО, ЭТО СТРАШНО — Я ВРОДЕ ПОНИМАЮ ЭТО УМОМ».

Именно в признаниях Львову выступает в Иванове тот самый пугавший артиста «звероящер»: глухой и слепой ко всем и всему, кроме собственного «я». Услышав, что смертельно больна жена, он думает не о ней, но о себе, принимается анатомировать собственную душу: что я чувствую сейчас? Принц Гамлет Датский мучился в себе этой постоянной рефлексией, как дурной болезнью, и тщательно скрывал ее ото всех, боролся с нею как мог. Иванов уже в той стадии болезни, когда стыд умер: он «выворачивает» душу перед мало-мальски подходящим слушателем. И не может остановиться. Он замечает, что доктор плохо слушает его и совсем не понимает:

«ЕСЛИ Б ОН БЫЛ БЫ ПОТОНЬШЕ, ТО... ОН ПОНЯЛ БЫ.

БРАТЕЦ, НЕ ТРОГАЙ МЕНЯ СЕЙЧАС!

ПУСТОТА — ВЗГЛЯД В СТОРОНУ. ВЫ ПОЙМИТЕ МЕНЯ И ХОТЬ КАКОЕ-ТО ВРЕМЯ НЕ ТРОГАЙТЕ МЕНЯ».

Но, несмотря на глухоту Львова к его словам, тон разговора определен как:

«ИСПОВЕДЬ—ЛИРИЗМ.

ОТКРЫЛСЯ, ОБНАЖИЛСЯ.

Я В СИЛАХ И СМЕЛОСТИ СКАЗАТЬ ВСЕ КАК ЕСТЬ».

Смоктуновский выделил как центральное место признания Иванова слова: «Всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены...». Именно рядом с этим куском комментарий: «ИСПОВЕДЬ-ЛИРИЗМ».

Комментарий к невообразимо длинному монологу Иванова больше всего похож на параллельный текст, созданный артистом рядом с авторским, чеховским текстом. Смоктуновский создает и подробно расписывает внутренний монолог своего героя, ничуть не менее изощренный и разнообразный, чем собственно авторский текст. Можно сказать, что он набрасывает вдесятеро большее количество оттенков состояния героя, чем в силах уловить даже самый внимательный зритель. При этом, давая мельчайшие подробности и нюансы внутреннего самочувствия героя, он весьма скуп в описаниях *как* это выражается во внешнем поведении. К диалогу со Львовым несколько пометок:

«ГОВОРIT СО ЛЬВОВЫМ НЕ СВЫСОКА, А С ВЫСОТЫ.

ГОРДЫЙ, ГОРДЫЙ ЧЕЛОВЕК.

ХОРОШО БЫ ПАЛЬЦАМИ-ЩЕЛЧКАМИ СОЗДАТЬ ХРОНОМЕТР — ВРЕМЯ».

Комментируя объяснения Иванова с Саррой, уговаривающей его остаться дома, провести вечер с ней, Смоктуновский отмечает:

«РАЗГОВАРИВАЕТ С НЕЙ КАК С РЕБЕНКОМ, С МАЛЕНЬКОЮ...» И ТУТ ЖЕ:

«ВЫПОЛНЯЕТ УКАЗАНИЯ ДОКТОРА».

То есть не от себя, не по душе, а, выполняя медицинские предписания, проявляет он заботу и нежность, насилуя себя. Но никаких указаний, как выразить этот двойной план в интонации и поведении Иванова:

«ОН ПРЕДЧУВСТВУЕТ, ЧТО ЧТО-ТО ДОЛЖНО ПРОИЗОЙТИ, ОН ЧТО-ТО ДОЛЖЕН СДЕЛАТЬ.
Она ПРАВА, ОНА ПОПАДАЕТ ТОЧНО В МОЕ СМЯТЕНИЕ. Но ЕСЛИ Я ОСТАНУСЬ, БУДЕТ ЕЩЕ ХУЖЕ».

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Предваряющая запись:

«ЧЕХОВ — ВНЕ НАСТРОЕНИЙ ЧЕЛОВЕКА — НЕПОНЯТЕН.
СЫГРАТЬ ЧЕХОВА ТОЛЬКО СЛОВАМИ — это ЗНАЧИТ СОВСЕМ НЕ СЫГРАТЬ ЕГО».

Второе действие открывается редким в записях Смоктуновского описанием прототипов, которые что-то могут подсказать ему самому во внешнем облике Иванова:

«КОРРЕСПОНДЕНТ, СИДЯЩИЙ НА ПОЛУ У СТЕНЫ В СИНГАПУРЕ.
ПЕВЕЦ НА КОНЦЕРТЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ: МАНЕРА ДВИГАТЬСЯ,
ГОВОРИТЬ, СМОТРЕТЬ.
Один из ПРЕЗИДЕНТОВ ФИРМЫ в Новой ЗЕЛАНДИИ: ДЛИННЫЙ, НЕТОРОПЛИВЫЙ,
ДОСТОЙНЫЙ».

Вряд ли тут артист описывает реальные впечатления от реальных людей. Скорее это фантазии на тему человека в предельно чуждом пространстве: певец на хореографическом вечере, корреспондент у сингапурской стены... Варианты на тему «свой среди чужих»: «длинный, неторопливый, достойный».

Смоктуновский наделил своего героя неправильным изяществом облика, особой воздушной походкой, нервной подвижностью аристократических рук. Было понятно, почему к этому Иванову тянутся окружающие, почему сходят с ума женщины. И вместе с тем он был бесконечно, как-то царственно одинок, все время как будто зяб и не мог найти покойного места.

Следом за описанием людей, чьи черты что-то подсказывали во внешнем облике героя, Смоктуновский выписал стихотворение Блока:

«КАК ТЯЖЕЛО ХОДИТЬ СРЕДИ ЛЮДЕЙ
И ПРИТВОРЯТЬСЯ НЕПОГИБШИМ...».

Смоктуновский как бы свайкает впечатления от реальных людей и поэтический образ «живого мертвеца». Эта двойственная природа образа Иванова определила его особый характер.

Незадолго до мхатовской премьеры Иванова сыграл в Ленкоме Евгений Леонов. Он играл чеховского героя вариантом дяди Вани — дюжинным человеком, — Ивановым, чья жизнь и драма не претендуют на исключительность. Леонов играл Иванова как характерную роль. Смоктуновский играл Иванова лирическим героем. И, как в случае с образом в стихах Блока, дистанция между зрителем (читателем) и образом оказывалась резко сокращена. Этот Иванов воспринимался сидящими в зрительном зале как человек необыкновенно близкий, на чьи поступки, реакции, слова невозможно смотреть со стороны и оценивать их беспристрастно. Иванов выделялся белой вороной среди окружающих его персонажей, сыгранных как характерные роли. На вечеринке у Лебедевых он был героем трагедии среди водевильных персонажей. В нем, по определению Смоктуновского, жила тайна и мучило чувство вины. Он томился.

Смоктуновский определил внутреннюю сквозную линию 2-го акта:

«ВЕСЬ ЭТОТ АКТ ХОЧЕТ УЕХАТЬ, НО КАК ЖЕ САППА, КАК ЖЕ УЕХАТЬ ОТ НЕЕ!»

Чувство тоски растет. Он уже не просто мечется из дома в гости, но хочет вырваться отсюда совсем. Но не пускает чувство вины и ответственности.

Ища привлекательные черты в Иванове, которые бы позволили ему понять и принять этого человека, Смоктуновский отмечал его совесть: не ищет виноватых, всю вину берет на себя:

«ОН ПРЕКРАСЕН ТЕМ, ЧТО НИКОГО НЕ ВИНИТ — ПРЕДПОЛАГАЕТ, ЧТО
ВИНА В НЕМ».

Он ощущает свою отдельность от окружающих людей, и воспринимает ее тоже как свою вину:

«ВИНА В ТОМ, ЧТО ЧУВСТВУЮ, ЧТО СОВСЕМ-СОВСЕМ ДРУГОЙ».

ЗДЕСЬ МОЖЕТ СОВЕРШИТЬСЯ НЕПОПРАВИМОЕ. ШАБЕЛЬСКИЙ ТУТ. БОРКИН
РАСПОЯСАЛСЯ И НАХОДИТ ПОДДЕРЖКУ».

Центр действия — встреча с Сашей, начавшийся перелом в их отношениях, та петля, которая помимо воли захлестывает людей, которых тянет друг к другу. Смоктуновский укрупняет чувство Иванова к влюбленной в него девочке-соседке, приподнимает его.

В записях на полях артист как бы разделяет и раскладывает по полочкам сложный клубок чувств, которые испытывает Иванов рядом с Сашей:

«ЗНАЕТ, ЧУВСТВУЕТ ЕЕ ЛЮБОВЬ К СЕБЕ».

Восхищение ее молодостью и силой:

«Я ЧУВСТВУЮ ЕЕ СИЛУ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КОТОРЫМИ ОБЛАДАЛ КОГДА-ТО.

САША — СПАСИТЕЛЬНОЕ-ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩЕЕ».

Стыд за собственную слабость, за то, что он не такой, каким его видит влюбленная девочка:

«ТЫ НЕ ЗАБЛУЖДАЙСЯ ВО МНЕ, Я — НЕ ГАМЛЕТ, СОВСЕМ НЕ ГАМЛЕТ.

МЕНЯ СПАСАТЬ НЕ НАДО — НИЧЕГО НЕ ПОЛУЧИТСЯ».

И мучения, что делает что-то не то:

«НЕТ-НЕТ, ЭТО НЕ ВЫХОД

ОН ЖИВЕТ СЕЙЧАС СОГЛАСНО СОБСТВЕННЫМ ЧУВСТВАМ, А НЕ
ДОЛГУ».

К фразе Иванова: «Стало невыносимым даже общество жены» — Смоктуновский дает комментарий:

«ЯВНО ПЕРЕВРАЛ И КАЗНИТ СЕБЯ ЗА ЭТО. НЕНАВИЖУ ЕЕ, ДА, НО
БОЛЬШЕ МУЧАЮСЬ ЭТИМ».

И чувство вины за то, что ему сейчас хорошо, а жена там страдает:

«ЧТО ЖЕ Я ТАКОЕ, ЕСЛИ Я ЗДЕСЬ, А ОНА — ТАМ».

Смоктуновский ищет оттенки для передачи нарастающей тяги к Саше, жажду ее близости, ее тепла, борьбу внутри разума, который требует бежать, и потока чувств, теплой волной захлестывающих сознание:

«ПОТЯНУЛО К НЕЙ, НО СРАЗУ ЖЕ ОТКАЗАТЬ СЕБЕ В ЭТОМ.

БЕСПРЕРЫВНАЯ БОРЬБА ВНУТРИ СЕБЯ, С СОВОЙ, СО СВЕРХ-Я. НАХОДИТ ЭТУ
ВОЗМОЖНОСТЬ В ЕЕ БЛИЗОСТИ. УКРЕПЛЯЕТ СЕБЯ».

Предложение Саши вместе уехать в Америку застало врасплох:

«ОЧЕНЬ РАСТЕРЯЛСЯ, И В ЭТОМ НАШЕЛ ВОЗМОЖНОСТЬ СБЛИЖЕНИЯ».

И дальше неконтролируемый поток сознания почти по Джойсу:

«ДАВАЙТЕ СДЕЛАЕМ РЕВОЛЮЦИЮ, А? НЕМЫСЛИМОСТЬ ЭТОГО! НЕТ, НЕТ! ЭТО
СВЕРХЗАПРЕТНОЕ.

ВНУТРИ-ТО Я УЖЕ РЕШИЛСЯ, — МНЕ НУЖНЫ АРГУМЕНТЫ, ЧТОБЫ РЕШИТЬСЯ. ЗДЕСЬ
ВЫХОД. ПРЕОДОЛЕТЬ СЕБЯ. А ВДРУГ? ВЫПЛЕСК.

СОЛОМКА, ЗА КОТОРУЮ УЦЕПИЛСЯ.

ШУРА МАНИТ, НО ЭТО ПРЕДАТЕЛЬСТВО СЕБЕ, СВОИМ ИДЕАЛАМ.

ГОРДОСТЬ НЕ ДАЕТ ПРИЗНАТЬ, ЧТО ЭТО ЕГО СЛОМАЛА ЖИЗНЬ — В СЕБЕ ИЩЕТ
ПРИЧИНЫ.

Что ЖЕ ЭТО ТАКОЕ?»

Смоктуновский во всех своих записях дает подробности и переходы, которые, кажется, не рассчитаны на зрительный зал. Как средневековые мастера с одинаковой тщательностью вырезали фигуры на порталах собора и узоры на его крыше, где они видны только Господу Богу, так и он тщательно отделяет малейшие нюансы, которые никогда не дойдут во всем своем объеме до зрителя. Но как эта резьба на крыше придавала собору законченность и цельность, так и эти недошедшие детали создавали ощущение глубины и полноты каждого мгновения сценической жизни и ощущение подвижной изменчивости ясного четкого рисунка роли, потому всякий спектакль ты улавливаешь какую-то новую грань настроения той или иной сцены.

После записей, сделанных как бы из «нутра» Иванова, неожиданный выход и взгляд на ситуацию со стороны; Смоктуновский фиксирует свое отношение к герою на randevу:

«АХ, КАК МНЕ ЖАЛЬ ЭТОГО ЧЕЛОВЕКА. ОН ИСПУГАН ТЕМ, КАКОВ ОН СЕЙЧАС ЧТО ЖЕ ЭТО ТАКОЕ? ОН ХОЧЕТ НАЙТИ ОБЪЯСНЕНИЕ ЭТОМУ».

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

В своих записках на полях роли Смоктуновский проводит работу как бы обратную работе писателя. Писатель укладывает хаос чувств, идей, проблем, переживаний в чеканные строки. Смоктуновский идет от чеховских фраз к тому, что стоит за ними. Воскрешает сумятицу мыслей, Чувств, тайных желаний в мозгу и душе героя. Он как бы «взрывает» как плутом поле текста:

«ТАЙНА КАКАЯ в нем...

ЧЕЛОВЕК, СОЗДАННЫЙ СЛУЖЕНИЮ ЛЮДЯМ, НЕ МОЖЕТ ЖИТЬ БЕЗ ЭТОГО СЛУЖЕНИЯ.

СЕГОДНЯ Я ХОЧУ И БУДУ ХОРОШИЙ. С САШЕЙ КОНЧЕНО ВСЕ.

ХОЧУ СПАСТИ ЧЕЛОВЕКА, ХОЧУ СПАСТИ САРРУ.

С ШУРОЙ ВСЕ, ВСЕ!!!» (фраза замечательно двусмысленная: «с Шурой все кончено!» И другой вариант: «все — с ней»).

И тут же: «В 3-м ДЕЙСТВИИ он УЖЕ НАЧИНАЕТ ОГРЫЗАТЬСЯ».

Смоктуновский исследует странный феномен человеческой психики: принеся себя в жертву долгу, немедленно возненавидеть тех, ради кого эта жертва приносится. В первом и втором действиях Иванов ощущал себя виноватым перед женой, перед окружающими (Боркиным, Шабельским, Лебедевым, Львовым) и потому был с ними мягок, терпим, снисходителен. Как только он решил пожертвовать своей любовью, вернуться к своим обязанностям, то немедленно ощутил право срывать, делать замечания, причинять боль...

Сотни раз он заставлял выпивающие компании в своем кабинете, но тут впервые почувствовал право взорваться, выразить свое отвращение: «Господа, опять в моем кабинете кабаки завели!.. Тысячу раз просил я всех и каждого не делать этого... Ну, вот бумагу водой облили... крошки... огурцы... Ведь противно!» Идя по нарастающей, это душасщее раздражение, острая ненависть ко всему и всем, прорвется во фразе жене: «Замолчи, жидовка!» и «Ты скоро умрешь...».

Акт построен как его выяснения отношений по очереди со всеми: с Лебедевым, Львовым, Сашей, Боркиным, женой... И с каждым он непривычно резок, груб и безжалостен.

Он разговаривает со своим старым другом, и тот, краснея и заикаясь, говорит о жене, о Зюсюшке, которая прислала вытребовать долг... Друг смущается, предлагает собственные утаенные от семейного бюджета деньги, пересказывает местные сплетни и хвалит дочь... А Иванов чувствует растущую скуку, раздражение, даже ненависть к старому истасканному болтуну, отцу той самой Шуры, с которой «все, все, все». По Смоктуновскому, владеющее им чувство:

«НАДОЕЛ ТЫ МНЕ БРАТ, УХОДИ.»

Он боится попасть в море произносимых Лебедевым жалких, глупых слов, остро ощущает унижительность ситуации. Смоктуновский выделяет важный оттенок:

«Боязнь ПОПАСТЬ в пошлость этой СРЕДЫ».

Он говорит о чувстве опустошенности, которое разрушает его жизнь, больше всего боясь, что это прозвучит как жалобы на судьбу, жизнь, среду...

«Я НЕ БУДУ ОБВИНЯТЬ ЖИЗНЬ: Я САМ СЛАБ, Я САМ ВИНОВАТ».

Он говорит не с Лебедевым, а помимо него. И после ухода Лебедева продолжает разбираться сам с собой:

«БЕЗДЕЙСТВИЕ. ПРИЧИНА ЭТОГО И ЕСТЬ ОТВЕТ» (то есть понять, почему мне не хочется, мне противно делать что-либо, и значит разобраться: что со мной и отчего):

«УМИРАЮ, УМИРАЮ.

В СЕБЕ ИЩУ ПРИЧИНУ СВОЕЙ АПАТИИ».

Мысли о Сарре («Я разлюбил ее... Как? Почему? За что? Не понимаю»), по Смоктуновскому, имеют подтекст:

«ВСЕГДА ОБЪЯСНЯЮТ „НЕ СОШЛИСЬ ХАРАКТЕРАМИ“. НЕТ-НЕТ-НЕТ. А гордость? Я ЧЕЛОВЕК ЖЕ! БРАТЦЫ, ЧТО ДЕЛАТЬ?! СЕГОДНЯ ДОКТОР БЫЛ И СКАЗАЛ ДУРНОЕ О САРРЕ».

По пьесе, доктор сказал об обреченности Сарры довольно давно. Но, видимо, Смоктуновскому важно чувство несущейся лавины: жизнь несется в пропасть, и каждый шаг только приближает к катастрофе. И нет сил даже испугаться по-настоящему. Смоктуновский предлагает две разгадки: В качестве врачебного диагноза — «ДЕПРЕССИЯ».

И неожиданный и жесткий взгляд со стороны:

«ПОХМЕЛЬЕ ЭНТУЗИАСТА».

Смоктуновский, по понятной причине, только в редких случаях выделяет кавычками и подписью режиссерские подсказки. Но в данном случае можно с определенной уверенностью предположить, что это подсказка Олега Ефремова. С одной стороны, это определение дает необычно точно чисто физическое состояние Иванова: мутит, чувство стыда, желание спрягаться и одновременно повышенная речевая активность, вялость, тоска, беспричинная раздражительность. С другой стороны, тут суммируется монолог Иванова о том, что «надорвался», взвалил на себя ношу выше сил.

В этом состоянии физической и метафизической тошноты Иванов вынужденно в очередной раз объясняется с доктором:

«В ЛЬВОВЕ ВИЖУ СВОЕ ТО, ПРОШЕДШЕЕ „Я“».

Но в этот раз оно, это «прошедшее я», вызывает не желание оправдаться, объясниться, оно скорее раздражает, вызывает холодное опасное бешенство. Он же меня не слышит! Упрекает за поездки к Лебедевым («Ах, я там уже две недели не был...»). Смоктуновский подчеркивает эту фразу, но оставляет без комментариев, впрочем, и так очевидных! я принес в жертву свою единственную радость, и никто этой жертвы не ценит. Я считаю дни, сколько там не был, а, оказывается, это никому не нужно (эта подчеркнутая фраза откликнется в следующей сцене с Шурой).

Иванов, как ранее с Лебедевым, потеряв терпение, уже не оправдывается, а огрызается. Смоктуновский выделяет и подчеркивает слова: «Человек такая несложная машина» — и комментирует «Это ВАША ПОЗИЦИЯ» (с подтекстом — прямолинейный дурак!).

Между сценами с Львовым и с Сашей Смоктуновский делает на полях неожиданное отступление. Им записана вольная передача цитаты из С. Волконского, которую часто повторял Станиславский:

«НЕУДОБНОЕ — УДОБНЫМ,
УДОБНОЕ — ПРИВЫЧНЫМ,
ПРИВЫЧНОЕ — ЛЕГКИМ,
А ЛЕГКОЕ — КРАСИВЫМ».

И далее:

«ВСЕ ОЧЕНЬ-ОЧЕНЬ ПРОСТО.
— А ПАРТНЕРЫ ВАМ НЕ МЕШАЮТ?
— Я ИХ НЕ ЗАМЕЧАЮ».

По свидетельству Олега Ефремова, Иннокентий Смоктуновский на сцене органически «не мог не тянуть одеяло на себя». Он всегда был в фокусе внимания зрителей: был ли он центральным лицом или был персонажем второстепенным. В роли Иванова эта особенность актерской природы абсолютно ложилась на авторский текст. В отличие от поздних, полифонических чеховских пьес, «Иванов» — пьеса центрированная. Иванов — единственный герой пьесы, а остальные персонажи были нужны лишь постольку, поскольку во взаимодействиях с ними проявлялся его характер.

И Смоктуновскому важно, что это не только характер одного конкретного живого человека, но и более общий:

«ЧЕХОВСКИЕ ПЕРСОНАЖИ - ТОЧНЫЕ, УНИКАЛЬНЫЕ И ОЧЕНЬ ЖИВЫЕ ТИПЫ - ЖИВЫЕ, но тишь».

Смоктуновский определяет задачу сцены с Шурой:

«Понять, НАЙТИ ПРИРОДУ эмоции к ШУРОЧКЕ» (и уже в уменьшительно-ласкательном употреблении имени — природа эмоции).

Но первая реакция:

«ВЫГНАТЬ, ВЫГНАТЬ».

А потом, когда опять ощутил ее теплоту и близость, когда забыл об обстоятельствах встречи, и о том, что жена рядом, и о том, что будет, если узнают, что Шура здесь, вдруг, молнией:

«НЕ НУЖНО ТЕБЯ, НЕ НАДО ЭТОГО ДО... (КАКОЙ КОШМАР! Я ВЕДЬ ТОЖЕ ОБ ЭТОМ ПОДУМАЛ. БОЖЕ, ЧТО ЖЕ ЭТО ТАКОЕ!)».

Иванов казнит себя за эту мысль: «Вот жена умрет и тогда...», - не очень понимая, что своим благородным решением: «с Шурой - все» - обрек себя на ожидание смерти жены как освобождения. Особенно, когда рядом эта влюбленная девочка:

«ШУРОЧКА - ПОЛЮС, МАГНИТ, КОТОРЫЙ ТЯНЕТ...».

И невозможность оторваться от этого магнита вызывает особую резкость с нектати появившимся Боркиным:

«Я ХОТЬ ЭТО РАЗРУБЛЮ, СДЕЛАЮ» («Я прошу вас сию же минуту оставить мой дом!»).

Кульминация действия: сцена Иванова с Саррой. Долгие разговоры о ее смертельной болезни, размышления Иванова об ушедшей после пяти лет брака любви, о странном безразличии его даже к известию о близкой смерти жены — все это только подготовка, фон к невозможному почти нечеховскому по обнаженности и накалу страстей, фантастическому, «достоевскому» разговору.

Характерно, что пометки артиста на удивление кратки и идут как бы абсолютно перпендикулярно произносимому тексту:

«СЛОВАМИ МЫ ЧТО-ТО ДЕЛАЕМ ВСЕГДА. В МНОГОСЛОВИИ НАЙТИ: ЧТО ЖЕ ПРОИСХОДИТ, С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ, КАК РАЗВИВАЕТСЯ И К ЧЕМУ ПРИХОДИТ...».

В этом не только комментарий артиста к конкретной сцене, но и вообще к этой растянутой, многословной пьесе Чехова, где его герой говорит, говорит, говорит.

Чем озлобленнее реплики их беседы, чем острее они ранят, тем нежнее вразрез идущее внутреннее чувство, которое, по Смоктуновскому, должно придать объем словам, объем их семейным отношениям, которые иначе будут восприняты как чисто бытовая супружеская ссора:

«ДА НЕТ ЖЕ, ДОРОГАЯ, ВСЕ ХОРОШО, И Я ВСЕГДА И СЕГОДНЯ ТВОЙ.

ДА Я НЕ ХОЧУ БЫТЬ С НЕЙ И НЕ ПОЙДУ ТУДА. Я ВЕСЬ С ТОБОЙ, ЗДЕСЬ».

На крик Иванова: «Замолчи, жидовка! Так ты не замолчишь? Ради бога... Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...» — в записях комментариев из всего двух слов:

«КАТАРСИС-ОЧИЩЕНИЕ».

Смоктуновский заканчивает на этой ноте сцену, заканчивает на этой ноте последнюю встречу этих людей. Прорвался нарыв? Впервые загнанное внутрь чувство облеклось в слова? Или, произнеся эти кошмарные фразы, сам ощутил, наконец, и ужас перед будущим, и нежность к обреченной и любимой женщине, и жалость, и ту самую любовь, отсутствие которой делает для него невыносимой жизнь?

В спектакле Ленкома Сарра—Чурикова обнимала на этих словах мужа, прощая и благословляя его. В спектакле МХАТа сцена кончалась на неожиданно тихой ноте. Все замирало, застывало, Иванов прятал лицо...

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Смоктуновский предваряет последнее действие долгим вводом, точно давая себе возможность «прожить» время, прошедшее с последней ссоры с Саррой, почувствовать состояние Иванова в день его свадьбы с Сашей...

У Чехова отношения Иванова и Саши прописаны достаточно неопределенно. Актер может играть и полное безразличие, сменившее короткую вспышку чувственного влечения, и финал долгой связи, завершающейся внутренним безразличием и обязанностью «честного человека» жениться, и любовь, из-за которой боится испортить жизнь молодой девушки, как уже испортил жизнь Сарре. Смоктуновский в своем «актерском плане» роли Иванова уделяет довольно значительное место чувству к Саше, внимательно анализирует тончайшие переходы их взаимоотношений. Для актера принципиально, что для его Иванова любовь — важнейшее «внутреннее составляющее».

Финальный выстрел тем самым абсолютно лишается всех бытовых мотивировок: не захотел «лезть в петлю», связываться с нелюбимой девушкой и т.д. И обретает совсем иной смысл и иное

измерение. Иванова «держит» его чувство к Саше, оно сильнее воли и рассудка. Просто уйти от нее он не может, остаться — переступить какие-то внутренние законы, собственные принципы, — тоже:

«УШЛА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ — УШЛА ЛЮБОВЬ К САПРЕ — УШЛА ГАРМОНИЯ.

ЖИЗНЬ ОТТОЛКНУЛА ЕГО ОТ ВСЕХ ЗАБОТ — ПУСТОТА.

НЕЛЬЗЯ ЖИТЬ, УБИВ ЖЕНУ; ГУБЯ МОЛОДУЮ ШУРОЧКУ».

Чувство вины заставляет Иванова брать на себя все: чахотку, сведшую в могилу Сарру, и решение стать его женой, которое приняла Саша вполне самостоятельно... Ища внутреннее оправдание своему герою, Смоктуновский особенно выделил постоянное чувство вины, которое живет в Иванове, который чувствует себя ответственным за все и потому виноватым перед всеми.

В преддверии четвертого действия артист выделяет в Иванове два доминирующих чувства: внутренней пустоты и безмерной вины перед всеми. И следом ощущение сужающегося враждебного кольца, которое артист видит как бы со стороны:

«БЕДНЫЙ ИВАНОВ ХОТЕЛ БЫ ЖИТЬ, НО НЕ ДАЮТ».

Смоктуновский делает здесь принципиальный шаг: его Иванов стреляется не потому, что *не хочет жить*, не потому, что устал и разочаровался, а потому, что ему «не дают жить». Не дают окружающие, измучившие его своими требованиями, своей жадностью. Не дают жить его собственные убеждения, его взгляды. Смоктуновский здесь как бы дополняет и углубляет Чехова, вводя конфликт «между долгом и чувством». Хочет жить, хочет любить Сашу, хочет счастья. Но считает, что это запрещено, что это нарушение идеалов, — и потому пуля:

«ЕГО ЖЕНИТЬБА — ЖИВОЙ УПРЕК ТОМУ, КАК ОН НЕ ПРОТИВОСТОИТ ЭТОМУ БЕЗВРЕМЕНИЮ».

Смоктуновский выделил эту не очень складную фразу рамкой, обозначив тему четвертого действия.

По сути, он должен последовать собственной рекомендации о счастливой жизни, данной доктору Львову: жениться самым обыкновенным образом на молодой девушке, богатой наследнице, его любящей. Зажить самой обыкновенной неприметной жизнью. Но поступить так — перечеркнуть собственное прошлое, предать его, Я-сегодняшний и я-вчерашний приходят в столкновение друг с другом. И остается единственный выход — самоуничтожение.

Иванов приезжает в дом невесты, где, по свадебному ритуалу; он не может и не должен быть... Зачем?

По Смоктуновскому, от чувства абсолютной безысходности. С одной стороны:

«ХВАТИТ, ДОВОЛЬНО.

НЕ МОГУ Я ЛЮБИТЬ ТЕБЯ ЖЕРТВОЮ САПРЫ.

ВОТ ВЕДЬ КУДА ДОВЕЛ-ТО, А? ДО СВАДЬБЫ!

ЭТОЙ СВАДЬБЫ НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ».

А с другой:

«Ну, что же я такое — НЕ МОГУ ОТОРВАТЬСЯ ОТ НЕЕ...».

По Смоктуновскому, Иванов приезжает к Саше с просьбой отменить свадьбу, прежде всего потому, что *сам* решиться на это не может. Он не может все бросить, уехать куда-то далеко, как мечтал раньше, не может просто не явиться в церковь, наконец, прислать с объявлением, что свадьбы не будет. Ему надо переложить решение на плечи Саши (при том, что он понимает, что сейчас она тоже не в состоянии от него отказаться).

«Добрый, умный человек, посуди: ну, можно ли задавать такие задачи?»

Смоктуновский выписывает на полях его монолога, обращенного к невесте, внутренний монолог:

«Я НЕ МОГУ БЫТЬ ДРУГИМ, ВСЕ ЭТОГО ХОТЯТ, НО...

ОТПУСТИ ТЫ МЕНЯ: САМ, ТЫ ВИДИШЬ, Я НЕ МОГУ ОТОРВАТЬСЯ ОТ ТЕБЯ.

ТЫ ДОЛЖНА ОТКАЗАТЬСЯ, Я ГУБЛЮ ТЕБЯ, ГУБЛЮ ВСЕХ...».

И мотивировку решения Иванова:

«ЭТО ВСЕ ОТ ЛЮБВИ К НЕЙ. ХОЧУ, ОЧЕНЬ ХОЧУ БЫТЬ С НЕЙ, НО...».

Он произносит невозможные слова: «Поиграл я в Гамлета, а ты в возвышенную девицу — и будет с нас».

Смоктуновский поясняет грубость внутренним стыдом за себя в нелепой ситуации: «Я НАРОЧНО ВЫБИРАЮ ТАКИЕ ГАДКИЕ СРАВНЕНИЯ. Я, ДОЛЖНО БЫТЬ, ВЫГЛЯЖУ ЭТИМ САМЫМ ГАМЛЕТОМ».

Слова про седину на висках, что он для нее стар — по той же причине. Ему тридцать пять лет, Саше двадцать...

По Смоктуновскому, он говорит, чуть ли не желая, чтобы его опровергли:

«МЫ ЛЮБИМ ДРУГ ДРУГА, НО СВАДЬБЕ НАШЕЙ НЕ БЫТЬ!»

И комментарий: «Очень-очень ХОЧЕТ ЖИТЬ — ОЧЕНЬ. СПАСИ МЕНЯ ОТ СМЕРТИ!

ОНА - ЕСТЬ ЖИЗНЬ, ПОТОМУ ТАК ДОЛГО ГОВОРИТ.

ПОМОГИ МОЕЙ СОВЕСТИ.

ВСЕ ПРОИСХОДИТ ПОМИМО ЕГО ВОЛИ, ПОЭТОМУ ОН ПРОТЕСТУЕТ.

ОТПУСТИТЕ, РАЗВЯЖИТЕ, ПОМОГИТЕ, А ТО Я СОВСЕМ НЕ ЧЕЛОВЕК!

ПРОЩАЕТСЯ С НЕЮ...».

Измученный всем происходящим, его старый друг Лебедев дает очень простой совет: «На этом свете все просто. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий. Ты Сашу любишь, она тебя любит. Коли любишь — оставайся, не любишь — уходи, в претензии мы не будем».

Все, действительно, очень просто для человека, который находится в ладу с собой. Для человека, который себя ненавидит, «простых» решений не существует. Иванов всю пьесу не может принять себя сегодняшнего, принять свою усталость, свою опустошенность. Он терзается собой, ненавидит себя. В злобе окружающих видит только отблеск собственного отношения к себе.

В комментариях Смоктуновский дает ощущение сжимающегося кольца, затягивающейся петли, откуда нет выхода. Безысходность.

Вокруг:

«ЗУЛУСЫ, ПЕЩЕРНЫЕ ЛЮДИ».

Его не оставляют в покое, обступив жадной сворой, сплетничают, судачат, судят, обливают грязью и его прошлое, и будущую жизнь с Сашей. Он так долго стоял перед толпой провинциальных сплетников на пьедестале, он так долго ощущал себя выше и вне их суждений и оценок, что сейчас растерялся перед этим потоком ненависти, злобы и непонимания:

«Одни - Львов и др.

ВТОРЫЕ - ЛЕБЕДЕВ.

ТРЕТЬИ - ШУТОЧКА, ЛЕБЕДЕВ.

ЧЕТВЕРТЫЕ - БОРКИН, ШАБЕЛЬСКИЙ, ШУТОЧКА.

ЕГО СУТЬ - БЫТЬ С ЛЮДЬМИ, А ОН НЕ МОЖЕТ БЫТЬ С НИМИ.

Друзья.

Моя жизнь.

Моя СОВЕСТЬ».

И все-таки право судить Иванова Смоктуновский оставляет только за ним самим. В четвертом действии он не смотрит на него со стороны. Он сам не оценивает своего персонажа. Только взгляд изнутри, только мысли-чувства самого Иванова. Главный судья, выносящий приговор: тот, прежний Иванов. Смоктуновский вводит эту тень как главного персонажа душевной жизни. Его Иванов судит сам себя:

«С позиций того ИВАНОВА, ПРЕКРАСНОГО, ВЫСОКОГО...

Я НАДСМЕЯЛСЯ НАД СОБОЮ, ДАВ СЕБЯ УГОВОРИТЬ.

ВОЗМУЩЕН СОБОЮ ПРЕДЕЛЬНО.

ТУТ ПРОТЕСТУЕТ ВСЯ ЕГО ПРЕЖНЯЯ НАТУРА ЛИБЕРАЛА.

ЕГО ПОЛОЖЕНИЕ: НА ЕГО ГЛАЗАХ СОВЕРШАЕТСЯ УЖАСНОЕ, А ОН НИЧЕГО НЕ МОЖЕТ СДЕЛАТЬ...».

Он судит себя с позиций того, негибавшего Иванова, которого он угадывал в докторе Львове (себя прежнего), и потому глупые обвинения доктора разом попадают в сердце. Услышал артикулированный собственный приговор: «Вы — подлец».

Поразительно, но, находя точные и неожиданные внутренние мотивировки той или иной фразе Иванова, Смоктуновский не приводит ни одной внутренней мотивировки выстрела. Его Иванов как бы совсем не думает о револьвере в кармане жениховского фрака. Ни на секунду не задумывается о

последствиях своего поступка. Его не тревожит ни грех самоубийства, ни то, «какие сны в том смертном сне приснятся», ни то, что он заливает кровью подвенечное платье своей невесты.

Рассуждения о выстреле предельно надличны, абстрактны:

«ОКАЗЫВАЕТСЯ, ЧТО ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ, - НУЖНО ЗАСТРЕЛИТЬСЯ.

ЕСЛИ НЕ СДЕЛАТЬ ЭТОГО, ТО...

ВЫСТРЕЛ: ПОБЕДА СОВЕСТИ НАД КОМПРОМИССОМ.

ВОТ ВСЕ СОБЛАЗНЫ МИРА - И ОНИ КРИЧАТ, ЧТОБЫ НА НИХ КЛЮВАЛИ. А ОН ТОЖЕ ХОЧЕТ ИХ, ТОЖЕ - КЛЮЕТ, НО БОРЕТСЯ С СОБОЙ, ЧТОБЫ НЕ БЫЛО ЭТОГО...

ЕСТЬ, ДОЛЖНЫ БЫТЬ, КАКИЕ-ТО ЦЕННОСТИ ЧЕЛОВЕКА, РАВНЫЕ ЖИЗНИ, ЕСЛИ ПРОИСХОДИТ ТАКАЯ СМЕРТЬ...».

Пожалуй, для этого Иванова выстрел — поступок, навязанный авторской волей. Логичнее, естественнее был бы для него первый вариант финала пьесы: разрыв сердца. Выстрела в спектакле не было слышно. Просто расступались свадебные гости, и перед зрителями лежало скорченное тело в центре сцены.

Дорн

— Что вы больше всего любите делать, когда остаетесь один?

— Проигрывать куски из уже сделанных, прошедших ролей. Наверное, для того, чтобы еще раз испытать наслаждение от того, что кажется удачей самому, и чтобы сохранить эмоциональный настрой.

И. Смоктуновский

В сентябре 1898 года Немирович-Данченко писал Станиславскому о постановке «Чайки» Чехова, уговаривая его взять себе роль Дорна: «Один Дорн требует от актера огромной выдержки и самообладания, потому что он один спокоен, когда все кругом нервничают. Его покой — это *колористическое пятно* на всей нервной пьесе. Он умен, мягок, добр, красив, элегантен. У него нет ни одного резкого и нервного движения. Его голос раздается какой-то утешающей нотой среди всех этих нервных и изломанных звуков пьесы...». И далее: «...один финал пьесы требует от Дорна огромной выдержки. Вышел из той комнаты, где застрелился Костя, наверное, бледный, как полотно, но должен иметь спокойный вид и даже напевать... Лицо?! Мне кажется, что этот беглый разговор объяснит вашу задачу. Дорн так мало говорит, но актер, играющий его, должен *доминировать* своим спокойным, но твердым тоном над всеми. Заметьте, что автор не может скрыть своего увлечения этой изящной фигурой. Он был героем всех дам, он высокопорядочен, он мудр и понимает, что жизнь нельзя повернуть по-своему, он добр и нежен по отношению к Треплеву, к Маше, он деликатен со всеми...». За элегантно-точным анализом образа Дорна стоит ясная дипломатическая задача автора письма: увлечь адресата ролью, которую ему играть не очень хочется. Немирович-Данченко осознает, что предлагает роль «второстепенную», периферийную, и потому останавливается на сложности роли (требует опытного актера), на особом отношении автора к этому персонажу и т. д. Для беседы со Смоктуновским Олег Ефремов вполне мог использовать аргументы почти вековой давности. Ситуация повторялась. Актеру-премьеру, привыкшему определять собой спектакль, предлагалась роль важная, но никак не главная, не центральная, «колористическое пятно», пусть и доминирующее своим спокойным тоном и выдержкой. Станиславский Дорна так и не сыграл, Смоктуновский за роль взялся.

Работа над Дорном была для Смоктуновского переломной, роль потребовала определенного изменения методов и принципов актерской работы, поисков новых приспособлений, иного общения с партнерами, принципиально иного существования в спектакле. Его герой больше не был центром, вокруг которого выстраивались остальные персонажи, он был «одним из...». Не он «раскрывался» во взаимодействии с другими героями, напротив, они раскрывались во взаимоотношениях с Дорном. Он был своего рода лакмусовой бумажкой, проявляющей людей, наблюдателем среди драм нервных обитателей усадьбы возле колдовского озера.

В актерской тетрадке Смоктуновского появился рисунок огромной буквы «Я», в которую вписаны десятки «мы». Символическое изображение нового понимания образа персонажа: личность, собранная, составленная, скомпонованная из нее самой + отношений с окружающими. Характер, рождающийся на пересечении отношений с людьми вокруг. Дорна требовалось вписать в сложный рисунок сюжетных линий, переплетения взаимоотношений с другими действующими лицами. Но и артисту Смоктуновскому требовалось осознать себя не островом в спектакле, а частью материка. Осознать свое художественное «Я» не чем-то отдельным и самодостаточным, но связанным тысячами нитей с партнерами по сцене.

После десятилетнего руководства Художественным театром, постепенного «собираения» мхатовской труппы Олег Ефремов одной из задач постановки видел демонстрацию возможностей новой общности актеров: мхатовского ансамбля. И задача была разрешена. Анализируя «Чайку» 1980 года, историк МХАТа подытожит: «Мхатовский актерский ансамбль, сформированный за десять лет, впервые предстал в своей внятной, объединяющей силе». И Дорн-Смоктуновский стал одной из внятных составляющих этого объединенного ансамбля.

На обложку тетради с ролью Смоктуновский обычно выносит ключевые «ролеобразующие» пометки. Так, для царя Федора пометит: «ТОНКО ДУМАЮЩИЙ, с высокой ДУХОВНОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ. Он — сын ИОАННА ГРОЗНОГО, сын ОТ КРОВИ И ПЛОТИ, НО ДУХОМ ВЫШЕ, МНОГО-МНОГО ВЫШЕ».

Для Иванова: «КАК СОХРАНИТЬ СЕБЯ В ЭТОМ НАШЕМ МИРЕ??? ЗА ЧТО УХВАТИТЬСЯ, ЧТОБЫ ЖИТЬ».

На обложке роли Дорна взяты в рамку слова:

«КОНТРАСТ МЕЖДУ ТЕМ, ЧЕМ Я ЖИВУ, И ТЕМ, КАК Я ОБЩАЮСЬ С ОКРУЖАЮЩИМИ,
И ЕЩЕ И ЕЩЕ КАКИЕ-ТО МОМЕНТЫ.
ЧЕМ ОН СУЩЕСТВУЕТ И ЖИВЕТ???»

Понять, чем существует и живет Дорн, — первоочередная задача. Понять контраст между тем, что Дорн есть, и тем, как это проявляется в его общении с окружающими, словах, поступках, между сущностью Дорна и его поведенческими проявлениями. Контраст между человеком и его жизнью станет центральным в работе над ролью. Так, в создании образа Федора важнейшим был контраст высокой душевной организации и наследства Ивана Грозного. Правда, «контраст», по Смоктуновскому, никогда не бывает простым противопоставлением и противостоянием, а, скорее, возможностью определения полюсов, между которыми и пройдут силовые линии, строящие образ. Смоктуновский никогда не работал «локальными» красками, лобовыми противопоставлениями. Хрестоматийное: «играя злого, ищи, где он добрый», — значило для него отнюдь не поиск противоположностей в характере его героев, столкновение противоречивых и взаимоисключающих качеств, но исследование взаимодействия и взаимообусловленности добра и зла в человеческой личности, бесконечные варианты их сочетаний. Сквозь ангельскую доброту в его князе Мышкине проступала чернота; в кротость царя Федора вкрапывалась наследственная жестокость; мучающая Иванова вина выражалась, преимущественно, в садистическом мучительстве окружающих. Простое противопоставление прекрасного человека и уродливой жизни было для Смоктуновского невозможным. Слияние прекрасного человека с этой уродливой жизнью, их мучительное сращивание, прокрашивающее и изменяющее и человека и жизнь, — это была постоянная и излюбленная тема артиста.

Запись далее:

«ПРИВЕЗЛИ ИЗ ГЕРМАНИИ В ВАГОНЕ ИЗ-ПОД УСТРИЦ (ВРОДЕ ДАЖЕ ЭТО ПРОИСХОДИЛО ПО-ЧЕХОВСКИ)».

Упоминание о вагоне из-под устриц, в котором привезли тело Чехова в Россию, — на первый взгляд кажется случайным, неведомо как попавшем на значимое, обложечное место.

Но сопоставление двух записей проясняет «вагон из-под устриц». Здравый смысл объяснит вагон-холодильник вполне прагматическими соображениями необходимости сохранить тело и т. д. Но для людей, потрясенных обрушившимся горем, вагон из-под устриц, в котором везли тело любимого писателя, был нелеп, оскорбителен.

Вагон из-под устриц, в котором привезли тело Чехова, даст наглядный образ гротескного несоответствия: мертвый Чехов и вагон из-под устриц. Фарсовое обличье трагедии — постоянный чеховский мотив. «Расплавленный страданием голос» у Чехова не крепнет, а срывается в фальцет, «негодованьем раскаленный слог» становится кухонной перебранкой.

Смоктуновский проверяет образ Дорна *этой* растяжкой. Что таится за оболочкой умного цинизма, мягкой уверенности, благополучной жизни? Все эти внешние аксессуары — не тот ли самый «вагон из-под устриц», где хранится мертвый человек?

На репетициях Олег Ефремов говорил о том, что «доктор из палаты № 6 и Дорн — близкие Чехову люди». Оставив под вопросом близость Чехову доктора из палаты № 6, отметим, что подсказка актеру о близости с Чеховым была заманчивой и точной.

Весьма вероятно, что в Дорне писатель отыграл возможный и несбывшийся вариант собственной судьбы: судьбы доктора Чехова. Написал его как вариант счастливый. Рядом с мучающимися писательскими муками Тригориным и Треплевым (в которых не без оснований видели авторские проекции, в чьих словах ловили самопризнания и проговорки) Дорн производит впечатление человека, свободного от сомнений в правильности собственной жизни. «Я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен», — в его словах нет бравады и надлома. Любимому персонажу Чехов подарил не только ум, вкус, особый такт и деликатность, не только чувство изящного, но и особую неуязвимую позицию наблюдателя внутри драмы, в которую вовлечены все остальные персонажи. Эту чеховскую слабость к коллеге-доктору можно объяснять особой близостью автора к фигуре Дорна. Близостью, о которой говорил Олег Ефремов. Дорн — единственный персонаж в чеховской драматургии, ни разу не поставленный писателем в смешное или унижительное положение. Исключение: чеховские образы няnek (Марина из «Дяди Вани»). Замещая отсутствующую в «Чайке» няньку, Дорн близок им чисто функционально: наперсник, с которым можно поделиться, утешитель, вовремя дающий валерианки, соды или хины, теплая жилетка для всех желающих поплакаться... Как противовес этой «нянькиной ноты», Смоктуновский и искал в Дорне — Чехова.

«Дорн, в сущности, как Чехов, совершенно одинокий человек. В каждой роли можно найти себя, но черт Дорна во мне нет, благодаря моей жене, которая создала мой дом, семью, да и меня самого...» — скажет артист пять лет спустя.

Для Смоктуновского всегда был важен масштаб играемого героя. И потому так значим этот вынесенный на обложку внутренний «манок»: Чехов. Сыграть Чехова, не ставшего писателем, прожившего жизнь врачом, но оставшегося Чеховым. Это давало необходимый масштаб личности провинциального доктора. Смоктуновский, парадоксально сблизив его с Чеховым, играл Дорна талантливым человеком. Не талантливым врачом, а именно человеком, талантливо живущим. Его Дорн был красив: врожденное достоинство плавных движений, свободное изящество поз и жестов. Казалось, талант этого человека, неосознанный им самим, не выразившийся в слове или рисунке, — пропитал тело, одухотворив его. Этот Дорн талантливо двигался, сидел, молчал, слушал. «Дорн. Трость. Шляпа. Брови домиком и этакое грустное, легкое напевание и ирония, добрая, в сущности, но ирония».

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

В пьесе появление Дорна в усадьбе Аркадиной на спектакле Кости специально не обговаривается: старый друг дома, видимо, часто проводит здесь время, был здесь вчера, сидел допоздна, беседуя с хозяйкой, будет на следующий день. Смоктуновский начинает первое действие пометкой:

«ПРИШЕЛ сюда УСПОКОИТЬ КОСТЮ В ЭТОТ МОМЕНТ».

Первая реплика даст общий тон работы. Смоктуновский в этот раз ищет центр тяжести не в своем герое, в его отношении к окружающим людям. Из пометок первого акта: больше половины посвящено общению Дорна с окружающими, его оценке общей атмосферы, наконец, общению самого артиста с его партнерами. Для сравнения, в первом действии «Иванова» отношению Иванова с окружающими было посвящено меньше трети записей. Пометка не столько мотивирует, почему Дорн пришел сюда, сколько его внутреннюю задачу: успокоить Костю. Дорн появляется в сопровождении Полины Андреевны, женщины, от которой он давно устал. На полях Смоктуновский помечает:

«ТЕРПЕЛИВ. ТАКТИЧЕН. ГЛАВНОЕ СЕЙЧАС — НЕ ОБИДЕТЬ ЕЕ. СЕЙЧАС ЗДЕСЬ АРКАДИНА и ТРЕПЛЕВ, и ВСЕ ЗАКРУТИЛОСЬ, ЗАВЕРТЕЛОСЬ».

Смоктуновский формулирует тон и задачу разговора: не обидеть, успокоить. Потому что главное сейчас: Треплев, Аркадина. Мальчик, к которому он привязан, и женщина, к которой его влечет. Она приехала, обострились все отношения внутри дома, «все закрутилось, завертелось».

К своей многолетней любовнице его Дорн по-человечески привязан, но привязан уже по привычке, скорее, как к преданной домработнице, сделавшей много хорошего, но совсем не так, как к любимой женщине. Ее присутствие привычно и надоело, как надоели разговоры, явно повторяющиеся не раз и не два.

У Чехова взаимоотношения Полины Андреевны и Дорна написаны жестко: стареющая женщина мертвой хваткой вцепилась в уставшего от нее пожилого любовника. И он, сохраняя вежливость, пытается соблюсти видимость приличий. Смоктуновский вводил в отношении Дорна к Полине Андреевне важный мотив вины:

«ЧУВСТВУЮ НЕПОНЯТНУЮ ВИНУ ПЕРЕД НЕЙ, и ОБОРВАТЬ ЭТУ НИТОЧКУ НЕ МОГУ».

Вина, которую человек разлюбивший всегда испытывает перед предметом своей бывшей любви, объясняла жесткость его героя. Ни с кем мы не бываем так глухи и жестки, как с людьми, перед которыми ощущаем себя виноватыми. Его Дорн чувствовал себя виноватым, потому что знал, что больше он не мог ничего дать этой женщине с умоляющими глазами и наступательными интонациями. И растущее раздражение гасилось доброжелательностью и иронией. Ирония была в выборе романса:

«РОМАНС „НЕ ГОВОРИ, ЧТО МОЛОДОСТЬ СГУБИЛА“. СОЛЬ МИНОР.

ПОЕТ ЕЩЕ и ПОТОМУ, ЧТО в КУРСЕ ВСЕХ ЭТИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ и НАПЕВАЕТ ПОЭТОМУ».

В тетради аккуратно переписаны слова романса целиком. И здесь и далее все обрывки, которые напевает Дорн, Смоктуновский выписывает для себя полностью. С одной стороны, для него необходимо «полное» знание о своем герое. С другой — Смоктуновский в своих тетрадках набрасывает необычайно плотную партитуру роли, прописывая те моменты и детали, которые как бы и не понадобятся. Чтобы промурлыкать несколько музыкальных фраз, не нужно запоминать романс целиком, но Смоктуновскому важно, что Дорн-то знает этот романс, а значит, и ему, артисту это знание необходимо.

Смоктуновский не оставляет пустых незаполненных мест. Если даже разговаривают и действуют другие персонажи, а его герой только присутствует на сцене, артист детально «прописывает», чем занят, что чувствует, о чем думает в эти моменты его герой. Роль рождается «из сора»: из выученных слов романса, из точно надетого физического самочувствия, из смеси противоречивых и мимолетных настроений и ощущений, из постоянного усложнения и без того неоднозначного чеховского образа.

Роль строится из отрывков, клочков, пустяков, из переписанного целиком романса, а потом все это разнородное, вибрирующее, с трудом соединяющееся собрание, объединяется единой задачей:

«ВСЕ ВРЕМЯ НАЩУПЫВАЕТ ИДЕЮ ЖИЗНИ».

В этой одной из важнейших ключевых пометок парадоксально сошлись абстрактное понятие «идея жизни» и предельно физически конфетное «нащупывает». Дорн искал общую идею жизни в конкретных судьбах конкретных людей. В их взаимоотношениях, страстях, эмоциях, в поворотах их существований искал некий общий смысл, «логику судьбы».

Образ человека, пытающегося понять жизнь, нащупать ее смысл, — центральный для артиста. «Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу», — могли бы повторить и его Мышкин, и его Федор, и его Иванов. Мог повторить и Дорн. Его герои искали этот смысл не как философы: в отважных авантюрах и приключениях мысли, в законченных формулировках и в абстрактных понятиях. Искали не как художники: в обобщенных образах, на идеальных высотах духа. Его герои искали этот смысл на ощупь, вслушиваясь, вглядываясь, вживаясь в ежеминутную кипящую жизнь вокруг, в ее мимолетности, в ее капризы:

«МЕСТА для НЕПОНЯТНЫХ ОЩУЩЕНИЙ — ВЕЗДЕ
ОН МНОГОЕ ЗНАЕТ О ЗДЕШНЕМ МИРЕ».

В сплетении узоров здешнего мира пытаются его герои постигнуть логику замысла, цель и предназначение. Смотря Костину пьесу, Дорн, по Смоктуновскому, реагирует на постепенно сгущающуюся электрическую атмосферу скандала:

«КОСТЯ НАКАПЛИВАЕТ ПРОТЕСТ ПРОТИВ ПРИЕЗЖИХ СТОЛИЧНЫХ ШТУЧЕК. ОН ЧУВСТВУЕТ ПРИБЛИЖЕНИЕ КАКОЙ-ТО ГРОЗЫ».

Но в этом предощущении скандала, Дорн с особой остротой реагировал на пьесу Кости. Она задевала его образом Мировой души, в которой все души: «И Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки». Костя задавался вопросами, которые волновали и Дорна, но отвечал на них с точки Дорну недоступной («Если бы мне пришлось испытать подъем духа, который бывает у художников в момент творчества...»). Дорн шел успокаивать Костю, но и исповедаться ему, оценить собственную жизнь: «Я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен».

По Смоктуновскому, Дорн говорит о своей благополучной жизни:

«СОЖАЛЕЯ. ПРОЖИЛ ЖИЗНЬ БЕЗ КАКИХ-ТО ПОТЯСЕНИЙ. СПОКОЙНО».

Пожалуй, ключевое слово тут «сожалая». Смоктуновский, пересказывая чеховское «прожил жизнь разнообразно, доволен», вводит дополнительный важный оттенок: прожил жизнь без потрясений, без больших страстей. И как следующий шаг: сожаление о неслучившемся. Его Дорн гордится прожитой жизнью, но и сожалеет о непрожитом. Для метода работы Смоктуновского вообще принципиальным является это постоянное усложнение и без того непростых авторских настроений той или иной сцены, реплики, образа в целом. Тоска по упущенным возможностям, по Дорну, каким он не стал, а, может, мог бы («Из меня мог выйти Шопенгауэр, Достоевский!», — будет кричать дядя Ваня), добавляется к чисто докторскому исследовательскому интересу и вносит в него лирическую теплоту. Дорн не только утешает молодых Костю, Машу, но тянется к этой «новой жизни».

На полях разговора с Машей, с ее внезапной и бурной исповедью («Я люблю Константина»), артист помечает:

«ОНА ОТТУДА, ОТТУДА...

Они??? МНЕ ИНТЕРЕСНЫ КАК ЖИЗНЕУТВЕРЖДЕНИЕ».

И рядом:

«ЧТО ТАКОЕ ДЛЯ МЕНЯ ПАРТНЕР?

А НЕ ТОЛЬКО Я, НЕ ТОЛЬКО МОИ БОЛИ».

Задача артиста и задача его персонажа оказываются странно сдвоенными: понять, что для тебя люди вокруг, и выстроить отношения с ними.

Именно на полях первого акта нарисовано «Я», составленное из маленьких «мы». Дорн строился как «Дорн+Маша», «Дорн+Костя», «Дорн+Полина Андреевна», «Дорн+Сорин» и т. д. Можно добавить, что этот символический рисунок в определенной мере давал альтернативу Мировой душе. Там «Мы», в которое влились мириады «я». Здесь «Я», вобравшее тысячи «мы».

Итога первый акт, Смоктуновский пишет то ли от лица Дорна, то ли уже от собственного лица актера Смоктуновского:

«ЧТО ДАДУТ ОНИ, ЭТИ ЛЮДИ, МНЕ, — ДАЖЕ В ЧТЕНИИ.

СЮДА, СЮДА, ЗДЕСЬ ЕСТЬ С КЕМ ПРИМЕНИТЬ СВОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ».

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Открывается пометкой:

«УТРО, УТРО, РАННЕЕ УТРО».

В чеховской ремарке: «...полдень. Жарко...». В постановке О. Н. Ефремова действие происходило почти все время в полусумерках: утра или вечера. Взлетающие занавеси, прохладные тона одежда персонажей и декораций давали ощущение прохлады. Ни зноя, ни резкого солнца: мягкая дымка окутывала персонажей. Точно недавно прошел дождь, и все дрожит и бликует, и люди растворены во влажном мареве:

«НОЧЕВАЛ ЗДЕСЬ».

Редкое у Смоктуновского замечание, характеризующее физическое самочувствие персонажа: ранний подъем в чужом доме, необходимость принять предложенные хозяевами обстоятельства, приспособиться к ритму чужой жизни с ее чтением романов вслух, женским кокетством, требованием докторских рецептов от старости... Состояние, где усталость соединена с раздражением:

«ВЫ ЧИТАЕТЕ ТОЛЬКО ТО, ЧТО НЕ ПОНИМАЕТЕ.

ТАКИЕ И ЧИТАЮ.

ВЫ ЧИТАЕТЕ БОКЛЯ И СПЕНСЕРА, А ЗНАНИЙ У ВАС НЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ У СТОРОЖА. ПОВАШЕМУ, СЕРДЦЕ СДЕЛАНО ИЗ ХРЯЦА, ЗЕМЛЯ НА КИТАХ.

ЗЕМЛЯ КРУГЛАЯ.

— ОТЧЕГО ВЫ ЭТО ГОВОРИТЕ НЕУВЕРЕННО?»

Дорн, по Смоктуновскому, не обольщался относительно людей, с которыми свела его судьба: видел их ограниченность, мелочность, эгоизм. Как видел и понимал своих героев Чехов, как видел персонажей «Чайки» Олег Ефремов. Но и для автора, и для режиссера, и для актера точное докторское рентгеновское «видение» отнюдь не сводилось к «разоблачению». После саркастических замечаний итожащая фраза артиста о позиции Дорна:

«ЕГО НАКЛОННОСТИ: ВОТ ПОТОМУ-ТО, ЧТО ВСЯКИЙ, ПО-СВОЕМУ, ПРАВ, ВСЕ И СТРАДАЮТ».

Его Дорн, как и сам Чехов, обладал способностью понимать, что «каждый в своем праве»: и Сорин, желающий жить и наслаждаться в шестьдесят лет, и Полина Андреевна, предьявляющая права на своего любовника, и Маша в своей любви к Константину, и Нина в своей нелюбви к нему... Дорн всех понимал и уставал от этого понимания, от способности к проникновению в чужие души. Он не судил окружающих, он их понимал. Он знал им цену, но при этом следовал завету Гамлета: «Обойдитесь с людьми лучше, чем они заслуживают. Если с каждым обходиться по заслугам, кто избежит порки?» Угадывал в каждом скрытое страдание. Принимал собственную участь и не жаловался.

Сцена, где Дорн отвечает на жалобы Сорина, помечена Смоктуновским:

«ОПЯТЬ СНОВА СЕРЬЕЗНО».

Он не отмахивался от надоевшего пациента, он излагал свое жизненное кредо, обычно надежно спрятанное за иронией, за романсами, за вежливой корректностью: «лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие». Эту фразу Дорн произносил не столько в адрес Сорина, сколько отвечая на свои размышления. «Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь», — повторит он Полине Андреевне вежливым усталым голосом. И усталость чисто физическая соединится с усталостью нравственной. Устал сегодня и устал вообще. Снова напомнил себе, что жизнь прошла и жалеть о ней - глупо.

Александр Калягин, вспоминая о репетициях «Чайки», рассказывал мне «Грандиозно репетировал Смоктуновский. Как всегда долго придумывал всяческие приспособления, нашел массу черт и деталей, а потом, отбросив все лишнее, появился изумительным Дорном: умным, чуточку циничным, усталым, все понимающим, с каким-то мягким юмором, смотрящим на всех этих людей, на всю эту жизнь. Он неторопливо двигался, медленно говорил. Казалось, что по жилам его Дорна кровь уже не бежит — капает. Он не позволял себе ни одной сильной эмоции. Так женщина, сделавшая подтяжку лица, боится улыбнуться — все порвется. Так он „боялся" впустить в себя боль Сорина, Треплева или Маши. Впустишь и — разорвется душа. В последней сцене он заходил в бывшую гостиную и произносил фразу: „Сколько перемен!" И тут только Смоктуновский мог найти эту интонацию: фраза звучала, как констатация, что ничего не переменилось, ни люди, ни ситуация».

Принятие жизни, при понимании ее жестокости, — это был стержень роли Дорна, но и стержень спектакля, который ставил Ефремов. «Неси свой крест и веруй», — фраза для Дорна слишком патетичная, но он, единственный, жил согласно этой фразе.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

На полях перед четвертым действием пометка:

«ИДЕТ ВПЕРЕД БЕСЕДКА!!? НУ-НУ!»

Придуманная Ефремовым и Левенталем садовая беседка, которая становилась то летним театром, где разыгрывалась пьеса, то местом объяснений Треплева с Ниной, Тригорина с Ниной, жила в спектакле самостоятельной жизнью, свободно путешествуя по рельсам, то подезжая к авансцене, то отъезжая в глубину. Смоктуновский, как правило, довольно иронично воспринимал чисто режиссерские решения, такие, как беседка. Домашний обжитой театрик, в конце спектакля

разбитый, с рваными белыми занавесками, колышущимися на ветру, был для актера, видимо, слишком очевидной метафорой проигранной жизни.

Смоктуновский и в своих ролях избегал сцен, поддающихся однозначной трактовке, не признавал определенности прочтения, предпочитал размытость выбора разных вариантов. Единственное место роли, где Дорн излагает свое мировоззрение, свой образ жизни (рассказ Дорна об уличной толпе в Генуе: «..движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что, в самом деле, возможна одна мировая душа...»), Смоктуновский сопровождает пометкой:

«НЕ ОЧЕНЬ-ТО РАСКРЫВАТЬСЯ ПЕРЕД НИМИ».

Его Дорн говорил о самом существенном и ярком переживании в собственной жизни намеренно нейтральным тоном светской беседы.

Той же нейтральной интонацией сообщал, что «за тридцать лет практики, мой друг, беспокойной практики, когда я не принадлежал себе ни днем, ни ночью, мне удалось скопить только две тысячи, да и те я прожил недавно за границей. У меня ничего нет».

Смоктуновский подарил Дорну еще одну «чеховскую» черту: замкнутость, нелюбовь к откровенным разговорам и душевным излияниям. «Застегнутый на все пуговицы», безукоризненно корректный и абсолютно владеющий собой Дорн терял в спектакле самообладание один раз. На выстрел Константина он в три прыжка, нарушая все законы физики, летел через сцену...

Верный традиции ничего не писать о внешнем выражении душевных движений, Смоктуновский финальную сцену оставил без пометок.

Часовщик

Жизнь на сцене сопряжена с действительными нервными затратами, с учащенным, порой до мятущегося, пульсом, с болями в затылке от принудительного принуждения и даже оголенным ощущением стенок собственного желудка.

И. Смоктуновский

Мхатовский принцип «сегодня — Гамлет, завтра — статист» кажется красивой декларацией, провозглашением некоего идеального принципа, но отнюдь не практическим опытом. Так кажется ровно до той минуты, когда открываешь актерскую тетрадку Смоктуновского с ролью Часовщика из «Кремлевских курантов». Вчерашний Гамлет сегодня играет эпизодическую роль, ввод в спектакль почти двадцатилетней давности, который в свою очередь является возобновлением спектакля 1942 года. Роль исписана со знакомой тщательностью, с той же ювелирной отделкой, подробностью и вниманием к малейшим нюансам. Смоктуновский работает над эпизодическим Часовщиком с тем же полным погружением в материи, что и над Ивановым или Головлевым. «Предлагаемые обстоятельства» оставлены за скобками. Осталось исходное: артист и его роль. Правда, некоторое ощущение несоразмерности усилий и материала, на которые они тратятся, тоже остается.

На обложке роли записей нет. Смоктуновский начинает на этот раз не с общих формулировок образа, а с уточнения настроения и самочувствия.

Его герой, входя в кремлевский кабинет, представлялся: «Кустарь-одиночка». Потом уточнял: «Теперь таких мастеров, которым имею честь быть я, называют „кустарь-одиночка без мотора“».

Чтобы найти интонацию первых фраз, Смоктуновский исписывает разворот тетради вариациями оттенков самочувствия часового мастера, приглашенного в Кремль на работу по специальности.

На обороте:

«ЗАНИМАЕТСЯ РАБОТОЙ.

ОБИДА - в тонкости и БЕЗРАЗЛИЧИИ».

Его Часовщик пришел на вызов в Кремль, тщательно делая вид, что это рядовой заказ, подчеркивая будничность происходящего. Он был обижен властью и укладом новой жизни, но даже сам себе не признавался в этом. Это была ситуация, в которой признаться, что обижен, значило обидеть себя вдвое. Но эта внутренняя, тщательно скрываемая обида прокрашивала все его поведение в Кремле, прикрытая напускным безразличием и подчеркнутой тонкой вежливостью. В нем жило бесстрашие человека, которому

«ТЕРЯТЬ НЕЧЕГО, ВСЕ ПОТЕРЯЛ.

ВСЕ УЕХАЛИ, ОН ЛИШИЛСЯ СВОЕЙ КЛИЕНТУРЫ».

Он входил в кабинет:

«— СОСРЕДОТОЧЕН,

— ВНИМАТЕЛЕН.

ЭТОТ ЗАКАЗ ИНТЕРЕСЕН»,

По Смоктуновскому, в кабинет входил крупный человек. И для саморекомендации «кустарь-одиночка» артист искал разные подтексты:

«МУДРЕЦ — НАДО, ЧТОБ ЛЕНИНУ БЫЛО ИНТЕРЕСНО С НИМ ГОВОРИТЬ.

УНИКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК.

ЛЕОНАРДО ДА Винчи.

С достоинством.

ЗНАКОМ С ЧИЧЕРИНЫМ.

ДВОРЦОВЫЙ ЧАСОВЩИК.

ДОСТОИНСТВО В ЧЕТКОМ ПОНИМАНИИ СВОЕГО МЕСТА».

Смоктуновский здесь как бы раскладывает набор ключей к погодинскому образу.

Первый заход: привычный для него путь укрупнения образа: «УНИКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК», «ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ», «МУДРЕЦ — НАДО, ЧТОБ ЛЕНИНУ БЫЛО ИНТЕРЕСНО С НИМ ГОВОРИТЬ».

Но в данном случае несопоставимость Леонардо да Винчи и погодинского Часовщика почти анекдотично очевидна. Смоктуновский всегда шел по пути укрупнения своих персонажей: Мышкин-Князь Христос; Дорн-Чехов; Иудушка-Ричард III; Часовщик-Леонардо да Винчи. Однако определение Мышкина как Князя-Христа опиралось на текст Достоевского и работало на образ. Сопоставление Дорна с Чеховым также, давая дополнительный масштаб образу провинциального доктора, тем не менее не разрушало ткань «Чайки». Великая пьеса может выдержать разные повороты и разную «раскачку» образов и положений. Пьеса Погодина «раскачку» переносит плохо. Старый Часовщик, делавший часы самого Льва Толстого, с его понимающей усмешечкой и умными руками, на мудреца и Леонардо мало похож. Догадки и предположения артиста не находили опоры в тексте и провисали.

Далее предметы для гордости становятся более земными и простыми: «с достоинством», «ЗНАКОМ С ЧИЧЕРИНЫМ», «ДВОРЦОВЫЙ ЧАСОВЩИК».

Уже не Леонардо, но человек, входящий во дворец, человек, занимающий почетную ступеньку в профессиональной иерархии.

Наконец, следующий шаг по этой своеобразной лестнице, «заземления» образа: «ДОСТОИНСТВО В ЧЕТКОМ ПОНИМАНИИ СВОЕГО МЕСТА».

Итак, в семи строчках — путь от Леонардо до человека, чье «достоинство в четком понимании своего места».

Видимо, артиста выписанные заходы к образу не удовлетворили. И он пробует нащупать своего Часовщика через национальную характерность:

«СТАРЫЕ ЕВРЕИ ОЧЕНЬ СВОБОДНЫ.

СОСРЕДОТОЧЕННОСТЬ БОЛЬШАЯ.

ЕВРЕИ СТАРЕЮТ ГЛОБАЛЬНО.

ТОНКИЙ ЕВРЕЙ».

Наконец, далее:

«БИБЛЕЙСКАЯ МУДРОСТЬ».

Часовщик явно увиден через библейских патриархов, как представитель народа пророков, овцеводов и царей. Отсюда — свобода в старости и малопопятное: «ЕВРЕИ СТАРЕЮТ ГЛОБАЛЬНО».

Но разговорчивый погодинский еврей-часовщик мало похож на величавого библейского патриарха. В нем нет ни эпического покоя, ни широкого жеста, ни приподнятого тона. Кажется, и сам артист остался не удовлетворенным своими поисками ролеобразующего стержня. В пометках к Часовщику непривычно много чисто ситуационных указаний, даже отмечены те или иные жесты (чего во всех предыдущих тетрадках артист избегал). И это понятно. После того как артист чувствовал правду внутренней жизни своего героя, логика характера диктовала поведение. Если внутренняя логика и правда не были найдены, то оставалось искать правду каждого отдельного кусочка, каждой отдельной реплики.

Ход кремлевской беседы расписан Смоктуновским буквально «по косточкам». Откомментирован каждый вопрос и каждый ответ.

Вопрос Дзержинского: «Скажите, кто вас обидел?»

Пометка: «Что за человек спросил?»

Вопросы Ленина: «Трудно жить? Голод, разруха, хаос? Устали? Голодаете?» — сопровождаемы замечанием:

«ЕГО НЕМНОГО РАЗДРАЖАЮТ ТАКИЕ ВОПРОСЫ».

Живая реакция Ленина на его рассказ, что работал для Льва Толстого, вызвала впервые симпатию к собеседнику:

«ЕМУ ПОНРАВИЛСЯ В. И.».

Его поведение в Кремле рассыпалось на множество мелких движений и жестов:

«Входит - ПОСЛУШАЛ: ЧАСЫ ХОДЯТ.

ДОВОЛЬНО ЧАСТО ПОСМАТРИВАЛ НА ДЗЕРЖИНСКОГО.

ЕМУ НЕ НРАВИТСЯ, ЧТО ПЕРЕД НИМ ЗАИСКИВАЮТ.

НЕ ПОНИМАЕТ МНОГОГО. ПРОНИКАЕТ ВО ВРЕМЯ КАК ХУДОЖНИК».

В этот раз комментарий Смоктуновского идет не как обычно «в сторону» и «поперек» текста, но впрямую за словами автора. Рассказ об уникальных вручную сделанных часах Нортон, которые он чинил месяц, и был вызван на собрание кооператива часовщиков, и получил выговор за медленные темпы, сопровождается замечанием:

«НЕ ТОРОПИТСЯ. РАБОТАЕТ МЕДЛЕННО».

На известие, что ему поручают чинить кремлевские куранты, в пьесе Часовщик откликается репликой: «Кремлевские часы на Спасской башне?!» Смоктуновский расписывает этот момент подробно:

«НЕ ВОСТОРГ, НО РЕВОЛЮЦИЯ ЕГО КАК-ТО КОСНУЛАСЬ. ТОНКО. ОЩУЩЕНИЕ ГРАЖДАНИНА. ЛЮБИТ РОССИЮ.

ВСПОМНИЛ, КАК ОНИ ЗВУЧАЛИ ДО РЕВОЛЮЦИИ.

НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ НЕ ВПАДАТЬ В УМИЛЕНИЕ, ЧТО ЕМУ ПОРУЧИЛИ КУРАНТЫ».

— Нам нужно научить куранты играть «Интернационал». Научите?

— Попробуем заставить.

Согласие Часовщика усилено артистом и, видимо, режиссером:

«ВЫ ЖЕ ЗАСТАВИЛИ ВЕСЬ МИР ПЕТЬ — ПРОПЕЛ ИНТЕРНАЦИОНАЛ».

Любопытно, что тщательно расписывающий слова романсов Дорна, Смоктуновский слова «Интернационала» не выписывает. Может быть, и так знает наизусть. Но, вероятнее, в этой роли собственно правда самочувствия не столь необходима. И здесь важна и характерна последняя пометка. На финальных репликах Часовщик догадывается, кто был третий собеседник:

«ДОИГРАТЬ, ЧТО ЭТО ДЗЕРЖИНСКИЙ».

Слова «сыграть», «доиграть», «отыграть» в актерских тетрадках больше не встречаются. Добиваясь предельной правды существования своих героев, Смоктуновский, видимо, не осмысливает свое пребывание на сцене в терминах «игры», «изображения кого-то». В этом смысле появление слова «доиграть» в роли Часовщика столь же показательно, как показательно и отсутствие местоимения «я» в отношении к образу. Во всех предыдущих ролях наступал момент, когда Смоктуновский мог сказать о своем герое «я», употребить глаголы от первого лица. В роли Часовщика такого момента не наступило.

В лежащей в архиве тетрадке с ролью 4-го члена ЦК РКП(б) в пьесе «Так победим!» Шатрова пометок нет вообще. Слова роли аккуратно переписаны Смоктуновским рядом с печатным текстом.

Иудушка Головлев

Талант есть некая плесень, которая разъедает и заставляет сомневаться, быть недовольным, хотеть еще чего-то. Тысяча вопросов Смоктуновского могли бы свести с ума, если бы у меня не было к нему встречных двух тысяч вопросов. Это соревнование создавало союзнические, даже дружеские отношения в ходе работы, потому что мы вдруг понимали, что нам есть куда тянуться.

Лев Додин

Олег Ефремов пригласил Льва Додина на постановку одного из самых тяжелых и мрачных российских писателей. Во МХАТе и идею инсценировки романа Щедрина (тоже Немирович-Данченко нашелся!), и самого пришельца встретили настороженно и иронически («какой-то Додин прибыл, ну-ну, посмотрим, что за птица»). Между тем многофигурный, громадный спектакль требовал объединения в работе десятков людей. «В щедринской работе „новая" и „старая" труппа МХАТ оказались поставленными лицом к лицу», — напишет позднее мхатовский историк, и далее: «Сотворчество разных поколений оказалось радостно-мучительным». В процессе постепенного признания режиссера труппой Смоктуновский сыграл важную роль. Раз поверив в Додина, отношения не изменил в течение жизни. При всей своей нутряной нелюбви к режиссерам как к классу, работу Додина оценил высоко, а Иудушку — тяжело давшуюся роль — относил к любимейшим. Так же как сразу принял и оценил сценографический замысел Эдуарда Кочергина. Последний запомнил, как, попав в больницу с инфарктом, получил от незнакомого артиста теплое письмо со словами поддержки и приветия...

Первая запись в актерской тетрадке — автограф Додина — передает вибрирующий настрой режиссера перед началом репетиций.

На обложке:

«СМОКТУНОВСКОМУ И. М.
С НАДЕЖДАМИ БЕЗГРАНИЧНЫМИ,
С ВОЛНЕНИЕМ НЕСКАЗАННЫМ,
ДАЙ НАМ БОГ МУЖЕСТВА!
Ни ПУХА.
Л. Додин 8/1 - 83 г.»

Напутствует как на битву, где надеяться можно только на Бога и собственное мужество.

Ниже под словами Додина взятые в рамки несколько фраз:

«Январь что-[то] пасмурно, но вдруг проглянуло солнце в окно, как привет и напутствие.
Благодарю».

Это настрой артиста.

Актерская тетрадка роли Иудушки Головлева даже среди исписанных тетрадей Иванова и царя Федора кажется монстром. Три тысячи вопросов актера к режиссеру и обратно, о которых вспоминает Додин, явно не относятся к фигурам речи и не являются преувеличением. По мере чтения этих исписанных на обороте и полях страниц в какой-то момент возникает странное ощущение, что слабый, мерцающий, едва намеченный контур образа постепенно наливается кровью живых подробностей, наблюдений, ассоциаций, деталей, догадок, — на глазах наливается силой и жизненным румянцем, Иудушка на страницах постепенно обретает сверхъестественную путающую живость.

Начинается, как обычно, первыми «пристрелками» к характеру, первыми объясняющими догадками, первыми манками. Неожиданную тональность предлагает артист истории последнего представителя выморочного рода, уморившего братьев, детей, мать, племянниц, истории Иудушки-кровопийцы:

«ИСТОРИЯ БОРЬБЫ, БОЙЦА, ЗАВОЕВАНИЯ».

Потом на протяжении сотен страниц не раз будет варьировать эту сверхзадачу. Как и в остальных тетрадках, Иннокентий Смоктуновский в тетрадке роли Иудушки Головлева меньше всего заботится о «литературных» достоинствах собственного текста. Десятки раз напоминает себе сквозное действие роли. Одну и ту же задачу, мысль «проводит» через многочисленные сцены и повороты сюжета. Сама плотность его записей в «головлевской тетрадке» превращает чтение его пометок в своего рода прогулку через колючий кустарник: то и дело «цепляют» неудачные синтаксические обороты, настойчивые повторы. И снова и снова надо напоминать себе, что тетрадь не предназначалась для посторонних глаз. И все пометки имели значение сугубо прагматическое, помогая артисту в работе над образом.

Додин ставил спектакль о распаде дома, о вырождении семьи, о смерти рода. В мистической полутьме сверкали огоньки. Усиленное динамиками биение человеческого сердца рифмовалось с ритмом литургической церковной службы. Огромное бесформенное покрывало, напоминающее великанскую шубу, огораживало Головлево. Страшное черное пространство вплотную подступало к покоям головлевского дома. Додин и мхатовские актеры искали равновесие между концептуальным пространством и почти натуралистической физиологической точностью авторского письма. Умертвия свободно разгуливали по головлевским комнатам, подходили к кровати, где крихтел, отфыркивался, постанывал Иудушка, к чайному столу с обязательным самоваром, с засаленными картами.

Историю распада личности, постепенного схождения в безумие, историю постепенного «выдавливания» из Головлева и из жизни всех родных и близких, Смоктуновский описывал для себя в терминах боя, сражения:

«ПОШЕЛ НАВСТРЕЧУ ЭТОЙ БОРЬБЕ.
ВСТУПАЕТ В БОРЬБУ.
АЗАРТ БОРЬБЫ МНОГО СИЛЬНЕЕ ПЛОДОВ И ВКУСНЕЕ.
Надо ОТСТОЯТЬ ТО, ЧТО Я ЗАВОЕВАЛ.
ОТСТОЯТЬ СЕБЯ КАК ЛИЧНОСТЬ **ОТ И ДО**».

Акт поделен артистом на отдельные сцены, где ведутся битвы за Головлево — со старшим братом, с младшим, с матерью:

«1-й АКТ РЕШЕНИЕ ВОПРОСА С — ЭТАП ДЕЙСТВИЯ
А) СТЕПАНОМ; В) ПАВКОЙ, А ЕЩЕ РАНЬШЕ ОТЦОМ; В) МАТЕРЬЮ (ОБЫСК ЕЕ ВЕЩЕЙ И ЕЕ ПОСТЕПЕННЫЙ ВЫГОН, ОТЪЕЗД)».

Братья, сыновья, милый друг маменька — все это враги, жаждущие только возможности ударить. Каждый эпизод: с братом, с сыном, с маменькой — поединок. Причем поединок, где Иудушка не нападал — оборонялся:

«ЕСЛИ НЕ ЗАСТАВИТ ОН ПЛЯСАТЬ ПОД СВОЮ ДУДКУ — ЗАСТАВЯТ ЕГО.
Сыновьям — НЕ ДАМ! НАЙДИТЕ СПОСОБ БОРЬБЫ С ЖИЗНЬЮ, НО НЕ СО МНОЙ. Я НЕ
ДЛЯ ЭТОГО СВОЙ ПУТЬ ПРОШЕЛ. ПРОБУЙТЕ, ДЕРЗАЙТЕ!»

Единственное его оружие в этой борьбе — слово:

«ГОВОРИТЬ, ГОВОРИТЬ — способ жить и выжить. КОГДА ОН ГОВОРИТ — ВСЕ МОЖЕТ
И ЖИВЕТ В ЭТО ВРЕМЯ. КОГДА ВСЕ ПОУМИРАЛИ ИЛИ СБЕЖАЛИ, ОН
ПРОДОЛЖАЕТ ГОВОРИТЬ, Т. Е. ЖИТЬ С ПРИЗРАКАМИ».

И далее парадоксальное предположение:

«В ПЕДАНТИЗМЕ СПОСОБА — ПОБЕДА. ОН МОЛЧАЛИВ, НО СПОСОБ
БОРЬБЫ — СЛОВА, язык ГОВОРИТЬ, ГОВОРИТЬ. СПОСОБ „БАСТАРДА“»

«Распатывая» образ, артист идет от парадоксального допущения: «молчаливый Иудушка», добродетельный Калигула, застенчивая Мессалина, первый ученик Митрофанушка... Законный сын Порфирий Владимирович назван «бастардом». И словоговорение — попыткой за незаконность свою оправдаться. Смоктуновский дает не только идеологическое определение речи Иудушки, но описание, как он говорит:

«НАЧИНАЕТ ТЕРЗАТЬ НЕ ТОЛЬКО СЛОВАМИ, НО И МАНЕРОЙ ГОВОРЕНИЯ.
СПОСОБ ГОВОРЕНИЯ: БЕЗ ТОЧЕК, БЕЗ ЗАПЯТЫХ, ЕСЛИ ОНИ И ЕСТЬ, ТО РАССТАВЛЯЕТ ОН
ИХ ПО-СВОЕМУ».

Здесь Смоктуновский набрасывает будущий изматывающий ритм иудушкиной речи, его вибрирующую интонацию. «Промолвит слово и проверяет: так ли сказал, накинул ли петельку на человека». Словесный поток несет Иудушку, затягивает его, гипнотизирует не только окружающих, его самого:

«НАЩУПАЛ СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ. НО ПОТОМ УЖЕ ВЫЯСНИТСЯ, ЧТО ОН ТАКАЯ ЖЕ ЖЕРТВА ТАКОЙ ЖИЗНИ И ПОВЕДЕНИЯ.
ОН ЗАШЕЛСЯ, СОШЕЛ С РЕЛЬС».

Для Смоктуновского особенно важно, что его Иудушка - крупный человек, личность:

«МАСШТАБ ЛИЧНОСТИ: ШЕКСПИР, НО ПО-РУССКИ — РИЧАРД».

Иудушка как русский вариант шекспировского Ричарда. Возможный манок? Там и там законные сыновья с самоощущением бастардов. Там шла борьба за корону, здесь за головлевское имение, но там и тут сражались за власть. Там и тут искоренены прежде всего родственники как претенденты на трон (место хозяина)... Аналогии можно длить. Оба обладают завораживающим красноречием. Правда, один использует дар слова, чтобы обольстить царственную вдову своей жертвы, а второй заговаривает зубы экономке Евпраксеюшке или обольщает племянницу Анниньку, чтобы своей старческой дрожащей рукой еще раз прикоснуться к женской талии. Парадоксальное сопоставление, как хороший миксер, «взбивает» материал в какую-то новую консистенцию. Ричард III, высчитывающий количество осклизлых огурцов да моченых яблок, покраденных из кадки дворней; шпионящий за крестьянскими курами, топчущими барский огород; уводящий у сирот племянниц двух коров Чернавку да Приведенку... Ричард III, считающий гроши, воюющий с экономкой за лишний кусок сахара к чаю... Ричардовский накал страстей в головлевском масштабе:

«ДЕМАГОГ НА „ХОЛОДНОМ ГЛАЗУ».

СЛОВЕСНАЯ „МОТАТА" МАТУШКИ, Т. Е. ДЕМАГОГИЯ ВЗЯТА ИМ НА ВООРУЖЕНИЕ».

Шекспировский Ричард — виртуоз лицемерия, готовый менять десятки личин, подстраиваясь под ситуацию и собеседника, лицемер по убеждению, по холодному расчету. Исчадие ада, Ричард осознает свою демоническую природу и вполне откровенен сам с собой. Он признается, что творит зло с упоением, давая выход губительным, разрушительным страстям, живущим в его душе. Иудушка — лицемер по природе, лицемер, не сознающий собственное лицемерие, злодей, убежденный в своей святости. Для других он — демагог, лжец, обманщик, ищущий себе тех или иных благ. Для него самого — истинный борец «за правду», вооруженный чувством несравненной правоты:

«ЗА НИМ ВСЕГДА ПРАВДА.

ОБАЯНИЕ — В ЛОГИКЕ ЕГО МЫСЛЕЙ. АГАТЬ ЕМУ НЕ ВЫГОДНО ПОЭТОМУ.

И ПОЭТОМУ Я ГОВОРЮ, ГОВОРЮ, ГОВОРЮ, ПОКА НЕ ДОБИЛСЯ, ПОКА НЕ ПОДАВИЛ».

Для Смоктуновского один из ключей к образу: искренность Иудушки, его убежденность в своей непогрешимости. Иудушка не врет, он борется за правду. Он вещает истины, поминутно призывая в свидетели небеса. Он не обманывает, он убеждает призрачной логической вязью сплетений своих словес. Он опутывает слушателей, добиваясь желаемого не тем, что обманет собеседника, но «заговорит», «заворожит», «сгноит» в мутном бессвязном потоке пустословия, имеющего вид логически убедительный.

Причем демагогическое начало в Иудушке, по Смоктуновскому, качество не столько индивидуальное, сколько наследственное. Он — плоть от плоти головлевского дома. Для понимания характера героя Смоктуновскому важно, что Иудушка — не сам по себе, не «выродок» честной семьи, но звено в цепи поколений, сын и наследник целого рода:

«ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЙ СЫН, ПРЕДСКАЗАННЫЙ СВЯТЫМ СТАРЦЕМ».

Взаимоотношения с матерью, по Смоктуновскому, — важнейшие для становления характера и личности Порфирия Владимировича, становящегося Иудушкой-кровопийцей:

«ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЕГО С МАТЕРЬЮ. ОТ И ДО. С „МАМЕНЬКИ" — ДО ПРОКЛИНАЮ.

ОНА МЕНЯ ЧУВСТВУЕТ, НО НЕ ПОНИМАЕТ. Я — ЕЕ ПОНИМАЮ (В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ), И ЭТО АКТ СИЛЫ.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МЕТОДОВ: МАТЬ УГНЕТАЛА, ТАК ДАВАЙ ЖЕ БУДУ ДЕЛАТЬ ТО ЖЕ САМОЕ, ЦЕПНАЯ ВОСПРОИЗВОДИМОСТЬ БЕЗПРАВСТВЕННОСТИ».

В «Воскресении» у Льва Толстого князь Некалюдов видел свою невесту то как бы при лунном свете, и тогда казалась она ему и умна, и свежа, и хороша собой... А то как при солнечном: и он видел каждую морщинку на ее лице, видел, как взбиты волосы... В описании Смоктуновским его героя также есть это колебание «лунного» и «солнечного» освещения. При солнечном свете: «цепная воспроизводимость безнравственности». При лунном:

«ЖИВАЯ, ОБЯТЕЛЬНАЯ СЕМЬЯ».

Эпитеты по отношению к семейству Головлевых неожиданные, применяемые чуть ли не впервые. Артист точно «забывает» о демагогии, о кровопийстве и возвращает привычный идиллический налет в описания и в восприятия: родительского дома, родового гнезда, семейных связей. Все известно о Головлеве и его обитателях? Пожалуй, но ненадолго зрителю надо и обмануться. Вдруг поверить в «обаятельную семью», в искренность произносимых речей. Чтобы тем больнее было крушение, развал, исчезновение. Увидеть в Порфише не Иудушку - «демагога на холодном глазу», а — «откровенного мальчика»:

«ДЕРЕВЕНСКИЙ, ПРОСТОЙ, ТЕМНЫЙ, «НЕМНОГО» ДРЕМУЧИЙ. НЕ ХИТРИТ.

ЛЮБЯЩИЙ, НИКОГО НЕ ОБМАНЫВАЮЩИЙ И ОЧЕНЬ НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ СЫН.

Я ОЧЕНЬ ОТКРОВЕННЫЙ МАЛЬЧИК».

Смоктуновский обыгрывает тут детское прозвище своего героя («откровенным мальчиком», «Иудушкой» и «кровопивушкой» его прозвал старший брат Степка-балбес). Артист ищет в этой гремучей смеси демагога и «откровенного мальчика» натуру Иудушки, где иезуитский расчет так переплелся с чистейшей, искреннейшей убежденностью в совершенной невинности, что сам черт не разберет, где кончается демагогия и начинается душевное обнажение:

«РОЛЬ ПОГРУЖЕНИЯ, А НЕ ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКАЯ ПРОВЕРКА ЭТОГО ХАРАКТЕРА».

И тут в помощь возникают снова строки из Блока:

«ВОТ Я ВРЕМЯЧКО ПРОВЕДУ, ПРОВЕДУ,

ВОТ Я ТЕМЕЧКО ПОЧЕШУ, ПОЧЕШУ».

А Блок. Двенадцать.

Кажется, что в блоковском стихе артист ловит не столько пугающий образ хвата и ухаля, решившегося дать себе волю погулять, сколько страшноватый качающийся ритм и предчувствие беды, которое принесут выпущенные на волю темные желания, потаенные страсти.

Смоктуновскому важна эта абсолютная дикарская, варварская, младенческая «неосознанность» в гадостях его героя. Он совершает свои гадости

«ПОЧТИ РИТУАЛЬНО».

Не думая, выполняя нечто привычное, чуть ли не с молоком матери всосанное.

Пометка на письме Иудушки Арине Петровне («Деньги, бесценный друг маменька, получил») — «Детскость, ДЕТСКОСТЬ». Не расчетливая «петелька», уловляющая маменьку, но доверчивая детская распахнутость: смотри, друг маменька, весь перед тобой, ничего утаенного нет.

Приехавший по вызову матери в Головлево, Иудушка навещает комнату больного отца:

«ОТЕЦ — ОН БОЛЬНОЙ, ПСИХОПАТ, СОВСЕМ СУМАСШЕДШИЙ».

Тем не менее артист помечает, что Иудушка

«ВЫХОДИТ ОТ ОТЦА В СЛЕЗАХ. РИЗЫ РАЗОРВАТЬ, ЖАЛЕЯ МАТЬ, ГОТОВ».

В последних фразах Смоктуновский почти дословно цитирует роман: «...Порфирий Владимирович вышел из папенькиного кабинета взволнованный и заплаканный...» «Порфирий Владимирович готов был ризы на себе разорвать, но опасался, что в деревне, пожалуй, некому починить их будет». Подробную и громоздкую инсценировку артист еще расширяет на полях скрытыми цитатами из текста.

В сцене семейного суда над братом Степаном, чаще называемым в семье прозвищем Степка-балбес, промотавшим наследство, Смоктуновский выделяет несколько планов, которые «держит» его герой. План первый: дело, для которого собрали:

«НАСТУПИЛ МОМЕНТ, КОГДА ОДНОГО ИЗ ДВУХ БРАТЬЕВ — УБРАТЬ, УВЕСТИ ОТ НАСЛЕДСТВА, И ПОТОМУ НЕ ПОЗВОЛЮ МАТЕРИ БЫТЬ НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЙ».

Идет первая битва за наследство и власть, и ее надо выиграть, провести, продавить свою стратегию решения ситуации:

«ОБОКРАСТЬ „БАЛБЕСА“, И ВТОРОЕ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ НЕГО УЖЕ НАВСЕГДА, Т. Е. УБИТЬ».

Вторая линия: понять, что происходит? Не разыгрывает ли мать спектакль, устраивая сыновьям проверку? Главное — не раскрыться, не дать себя подловить:

«ПРЕДЛОЖЕНИЕ МАМЕНЬКИ РАССУДИТЬ ЕЕ СО ЗЛОДЕЕМ; НОВЫЙ ФОРТЕЛЬ С ЕЕ СТОРОНЫ. НЕ УЧАСТВУЮ В ОБСУЖДЕНИИ.

НЕ ВСТУПАТЬ.

Ну, что ж — ПОДАВАТЬ РЕПЛИКИ В ЭТОМ СКВЕРНОМ СПЕКТАКЛЕ».

Но за всей игрой и делом постоянно, кожей, ощущение опасности:

«Я СЕБЯ ОГРАБИТЬ НЕ ДАМ. ОНА ХОЧЕТ ИЗБАВИТЬСЯ ОТ СТЕПАНА, ЭТО ЗНАЧИТ — ОНА НАЧНЕТ ЭТУ ЛИНИЮ ИЗБАВЛЕНИЯ, Т. Е. И ОТ МЕНЯ.

ОПАСНОСТЬ.

ВСЕ, ЧТО ХОЧЕТСЯ ЕЙ, — НЕ ХОЧЕТСЯ НАМ (БРАТЬЯМ) — МНЕ».

И именно поэтому требуется в этом скверном спектакле играть абсолютно всерьез, самого себя убедив, что одна цель, и никаких «задних» мыслей:

«НЕ ОБМАНУТЬ МАТЬ, НЕ НАКАЗАТЬ СТЕПАНА, НО ОБЕРЕГАТЬ МАТЬ.

Я ЗНАЮ, ЧТО ВЫ, МАМЕНЬКА, СЧИТАЕТЕ МОЮ ИСКРЕННОСТЬ И ЛЮБОВЬ К ВАМ ЛОЖЬЮ...

НО ТЕМ НЕ МЕНЕЕ...».

Задав себе на оборотном листе многоплановую партитуру роли, Смоктуновский на полях страницы с текстом дополнительно расписывает реакцию, ход мыслей, который вызывает у его героя реплика собеседника.

На реплику Арины Петровны «Так оправь меня и осуди его» пометка:

«НЕ ЭТИМ-ТО ВОЗЬМЕШЬ, УЩУЧИШЬ.

Я ЗНАЛ, Я ЧУВСТВОВАЛ, ЧТО ВЫ ТАК И РЕШИТЕ — ЗНАЛ ЭТО С САМОГО НАЧАЛА».

А. П. «Пусть живет, вроде убогого на прокормлении крестьян».

Пометка: «МАМЕНЬКА, ВЫ ВЕДЬ САМИ НЕ ВЕРИТЕ В ТО, ЧТО ТОЛЬКО ЧТО СЕЙЧАС СКАЗАЛИ».

Комментарий на слова, что Степану полагается из папенькиного имения: «ВОТ ВЕДЬ ЗАКОРЮЧКА».

И там же дополнительные, четко привязанные к репликам подтексты произносимых фраз: «Надо было тогда, как вы ему дом покупали, тогда обязательство с него взять». На полях: «НАИВНЕЕ».

«ДОМ ПРОМОТАЛ И ДЕРЕВНЮ ПРОМОТАЕТ. К ТЕБЕ ТОГДА ЖЕ И ПРИДЕТ».

«ДА ТЫ ВЕДЬ САМА ВСЕ ЭТО ЗНАЕШЬ. НАКОНЕЦ, ПОНЯЛ ЕЕ СЛАБИНУ.

КАК ВЫ САМИ, СОБСТВЕННО, И ВСЕ СФОРМУЛИРОВАЛИ, И ЗНАЕТЕ.

ДОСТОЙНЫЙ ПРОДОЛЖАТЕЛЬ РОДА ГОЛОВЛЕВЫХ — ЗНАТНОГО, ХОЗЯЙСТВЕННОГО И РАЧИТЕЛЬНОГО РОДА!»

Подводя ее к решению, по сути, убийства сына: оставить его «на прокормлении» в голомевском доме:

«НИЧЕГО ДРУГОГО НЕ ОСТАЕТСЯ.

ДА И БУМАГУ НАСЧЕТ НАСЛЕДСТВА ОТ НЕГО ВЫТРЕБОВАТЬ. ПИТЬ, ЕСТЬ БАЛБЕСУ-ТО ЧТО-ТО НАДО. НЕ ДАСТ БУМАГИ, МОЖНО И НА ПОРОГ ЕМУ ПОКАЗАТЬ — ПУСТЬ ЖДЕТ ПАПЕНЬКИНОЙ СМЕРТИ».

Убеждая маменьку, что и после ее смерти будет помогать брату Степану: «Да неужто вы на нас, ваших детей, не надеетесь», — многозначительное:

«А, НУ, УВИДЬ МЕНЯ».

То ли бесхитростное: пойми, наконец, что я весь — душа нараспашку. То ли ерническое — нака выкуси, попробуй, разгадай. То ли из черной бездны, а ну как поймет сейчас всю мерзость, скрытую за потоком ласковых уменьшительных словечек.

И как финал сцены:

«ПОШЕЛ И НА ХОДУ МОЛИТСЯ: КАК, ОДНАКО, ТРУДНО ЖИТЬ ЧЕСТНО В ЭТОЙ ЖИЗНИ!»

Победив, он теперь успокаивает собственную совесть:

«КТО НАД РОДИТЕЛЬСКИМ БЛАГОСЛОВЕНИЕМ НАДРУГАЛСЯ?

Я ИХ МУЧИЛ, НО КАК ОНИ МЕНЯ МУЧИЛИ И ПРОДОЛЖАЮТ МУЧИТЬ».

И эти переговоры с чем-то похожим на совесть идут:

«В ЕГО РИТМАХ ЗАМЕДЛЕННО И ДОЛБЕЖНО (ДОЛБЕЖКА)».

Переломным моментом была сцена у умирающего брата Павла. Иудушка, появляясь у постели больного, своими разговорами, приговорками, самим фактом своего появления сводил брата в могилу. Ритуальный семейный быт и смерть намертво сцеплялись в неразрывное единство. Иудушка впервые выступал кровопийцей в самом прямом смысле слова. Страшным пауком нависал он над кроватью, медленно высасывая силы, здоровье, саму жизнь.

Записи Смоктуновского в этой сцене похожи на стенограмму потока сознания. Всплохи мыслей, чувств, ощущений даны в неразрывном клубке. Артист забирается в глубины подсознания, кипящие редко выползающими на поверхность гадами: мания величия и комплекс неполноценности, образы и мысли, в которых не признаешься самому себе.

Иудушка появляется незванным в усадьбе больного брата, где его ненавидят и боятся, где живет выгнанная им мать, и первая пометка:

«ОЩУЩЕНИЕ МНОЮ НЕНАВИСТИ ОКРУЖАЮЩИХ — ПРИВЫЧНОЕ, И, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, ВСЕ ОК ЗНАЧИТ, Я НЕУЯЗВИМ».

Тональность встречи и отношения к болезни брата:

«ЗДЕСЬ, МАМЕНЬКА, МЫ НЕ ВЛАСТНЫ. БУДЕТ ТАК — КАК БУДЕТ».

При внутренней уверенности, что:

«МАТЬ ХОЧЕТ ОГРАБИТЬ МЕНЯ».

Я — законный наследник брата, но кто знает, не успели ли они что-нибудь предпринять. И тут же рядом ехидная мыслишка, никак вслух не проговариваемая:

«НУ, ЧТО: ВОТ ВЫ ОТ МЕНЯ ШЛИ К НЕМУ — НУ, И ЧТО?»

НУ, ВОТ, МАМЕНЬКА, ТАК КУДА ВЫ УБЕГАЛИ? И ТЕПЕРЬ КУДА ВЫ ПРИБЕЖАЛИ?»

Не видят, не понимают, что значит идти против меня. Это оскорблять Господа Бога! Ибо правота моя, подтверждаемая уничтожением и смертью врагов моих, — от Бога:

«ПРЕДСТАВЛЯЮ ГОСПОДА БОГА НА ЗЕМЛЕ — ПРАВОТУ. ПОТОМУ И ПОБЕЖДАЮ».

В сцене с матерью Иудушке, по мысли Смоктуновского:

«НЕ НАДО ПРИТВОРЯТЬСЯ».

Он преисполнен чувства собственной значимости и правоты. Он заранее предвкушает победу. Сегодня, как и всегда, он

«ДОБИВАЕТСЯ СВОЕГО КАЖДЫЙ РАЗ».

И это чувство значительности и справедливости происходящего пытается передать окружающим:

«ВОТ Я ВИЖУ, ТЫ ПЕРЕЖИВАЕШЬ. КТО ГОВОРИТ, ЧТО ЭТО ХОРОШО?»

ВСЕ СЛУЧИЛОСЬ СПРАВЕДЛИВО.

ТАЙНА СМЕРТИ.

ДА, ДА, ЖУТЬ СОЧУВСТВИЯ».

Трижды, ритуально повторенное, выписанное в столбик:

«БРАТ ПЛОХОЙ.

БРАТ ПЛОХОЙ.

БРАТ ПЛОХОЙ».

По мысли Смоктуновского, Иудушка в этой сцене упорно пытается открыть окружающим глаза на тайный смысл происходящего: Павел был плохим братом, не любил меня, и вот теперь умирает. Умирает, потому что был плохим братом, умирает, потому что не любил меня. И как же можно это не видеть, не понимать?! Только специально раздражают меня и делают вид, что не понимают:

«Я БОЮСЬ, ЧТО МЕНЯ ВСЕГДА НЕПРАВИЛЬНО ПОНИМАЮТ (НЕ ЛЮБИЛ МЕНЯ БРАТ).

НЕ ЛЮБИЛ МЕНЯ (НУ, ЕСЛИ БОГ МОЖЕТ ПРОСТИТЬ ТАКОЕ).

А ВЕДЬ ВЫ МЕЧТАЛИ ОСТАВИТЬ МЕНЯ С НОСОМ, НО Я — ТАКОВ, ЕДИНСТВЕННО ВОЗМОЖНЫЙ. ТАКИМ И ОСТАНУСЬ НА ВСЮ ЖИЗНЬ. ПОБЕДА!!! А Я ПОДНИМУСЬ К ТОМУ ПРАВДОЛЮБЦУ».

Короткий обмен репликами с матерью (всего-то по несколько фраз с той и с другой стороны) становится переломом. Образ Иудушки в этой сцене выходит за пределы бытового, житейского правдоподобия, обретая иной масштаб и иной объем. Сатанинская гордость и непоколебимая уверенность в собственной непогрешимости, тупое упорство шершавого животного, та абсолютная

чуждость человеческой логике, человеческому строю мыслей, которая заставляла вглядываться в этого Иудушку с мучительным сомнением: человек ли это вообще.

Он идет к умирающему брату, частично влекомый мстью:

«Есть многое, многое за что мстить».

Частично, чтобы объясниться и договорить с одним из тех, главных врагов, которые для натур эгоистичных становятся более значимыми, чем любые близкие друзья:

«Да, я понимаю, что ты меня не любил, не любишь, ну, а попробуй вести себя на моем месте **ПО-ДРУГОМУ**».

Частично из тщеславия: пусть брат сравнит, каков «я» и каков сейчас «он»:

«Ты же сам никогда ничего не мог, а теперь совсем без сил».

Но самое главное: для окончательного и бесповоротного утверждения собственной правоты. Пусть брат сам подтвердит, что прав был я, а не он, что живу правильно я, а не он:

«Последний расчет - кто прав? Ну, скажи же, наконец, — я прав, а?

Ты вот всегда утверждал, что я плохой христианин, но на проверку смотри: тот, кто первый умер, то и ...

Ты — бездарь, а ведь могло бы быть совсем наоборот».

И кощунственное:

«Провидение — финал спора».

Смоктуновский записывает на полях варианты разгадок Иудушкиного поведения:

«Комплекс неполноценности в страшном тщеславии: я выше всех.

Встречает обиды — переживает их. И с позиции уже их проглотив — имеет право быть правым».

Наконец, неожиданное:

«Крупная сволочь „Рокфеллер“».

Видимо, как «Рокфеллер» среди банкиров высится Иудушка среди «обыкновенных сволочей», сволочь особо крупная, уникальная, единственная:

«Самовозбуждающийся, наивный, добрый, совсем ничего вроде вокруг не замечающий скат».

Тут же подсказка себе — запись возможного прототипа:

«Козинцев — его манера слушать и попытаться действовать, наконец».

У Смоктуновского остались неприязненные чувства к этому режиссеру после «Гамлета». Он отказался играть у Козинцева короля Лира. Но в данной пометке речь все-таки, видимо, идет о каких-то внешних деталях в манере поведения Козинцева.

Остальные пометки к этой сцене четко привязаны к конкретным репликам:

«Да, ты думаешь, что я уйду, ну, ну.

Ты же говори про меня».

На обвинение брата: «Мать по миру пустил» — комментарий:

«Ну, хорошо, как же я ее пустил??».

Как обидно, что брат не понимает, что я не с ним борюсь, а пришел к нему, чтобы **ПРЕДОТВРАТИТЬ** тотальность матери».

В продолжение монолога Павла: «Из дома выгнал» — комментарий:

«Вот те ну! Я на коленях стоял — просил не уезжать. Я ей говорю: что бы вам в вашем возрасте **ЛЕГЧЕ** было моим хозяйством управлять - давайте формы отчетности наведем. А она — ф-ф-ф-рр. На дыбы — и к тебе. Норовистая у нас мать, сам знаешь».

И тут Смоктуновский уже от себя, артиста, помечает:

«Как ни странно, **НЕ ХАНЖИТ, ГОВОРИТ ПРАВДУ**».

Сам уверен, что так оно и было. В этом смысле Иудушка убежден: что говоришь, то и есть, о чем молчишь, того и нет. Слова брата поэтому и задевают не правдой, стоящей за ними, а потому; что *слова, нечто сформулированное*.

Растет между братьями накал страстей:

«**НАПРЯЖЕНИЕ**».

И умирающему не удастся отогнать кровопийцу от себя. Но и Иудушке тяжело дается спокойствие:

«КАЖДЫЙ „РУГ“ В ЕГО АДРЕС - ЗАВОДИТ ЕГО: ПОБЛЕДНЕЕТ, ГУБЫ ЗАТЯСУТСЯ. ЗАДЕВАЕТ ВСЕ, ЧТО ПРОИСХОДИТ. НО НИЧЕГО НЕ ПОКАЗЫВАЕТ. ЦЕЛЬ ПРЕВЫШЕ ЭТОГО, И ПОТОМУ СТАНОВИТСЯ ДОБРЕЕ».

На реплике «Вот я Богу помолюсь» пометка:

«ГАЙМ АУТ».

Отвернувшись от брата, Иудушка молится, и Смоктуновский помечает фразу, которую можно считать квинтэссенцией характера:

«МОЛИТВА ЗВУЧИТ С НЕНАВИСТЬЮ».

И после молитвы, утвердившись в себе:

«Я ВОТ СЕЙЧАС ТЕБЯ УБИВАТЬ БУДУ.
ТЫ К СМЕРТИ ГОТОВ?»

И дальше начинается длинная сцена сознательного «умерщвления брата». Почти

«РИТУАЛ. ВОТ ВСЕ, ЧТО ПРОИСХОДИТ ТАК ПО ВСЕМУ: **КТО БОГУ ПРОТИВИТСЯ – ИХ ХОРОНЯТ.**

Я ПОДЧЕРКИВАЮ, ЧТО ВИЖУСЬ С НИМ В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ — ВСЕ ВРЕМЯ ВГОНЯЕТ В СКЛЕП.

Я СЕГОДНЯ ЕСТЬ ВКУСНЕНЬКО БУДУ».

С подтекстом: у тебя за столом, на хозяйском месте, потому что тебя скоро не будет, скорее всего, прямо сегодня.

Убивает несколькими точными вопросами, как ударами ножа:

«КОГДА ТЫ В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ УТЕШЕНИЕ ПРИНИМАЛ?»

Читай: а ведь ты вот-вот Богу душу отдашь. Совсем плох. И добивающий вопрос: «А завещание сделал? О передаче капитала?»

И узнав, что не сделал, не может скрыть ликования:

«Я УЖЕ ЛЮБЛЮ ТЕБЯ».

Мог бы повторить слова пушкинского Самозванца: «Все за меня, и люди, и судьба».

Смоктуновский нашел другой образ:

«ПОБЕДА, 9-Е МАЯ».

Самый дорогой, выстраданный, кровью давшийся день. Режиссеры, работавшие с ним, отмечают, что в минуты откровенных воспоминаний, в момент сильных эмоциональных всплесков Смоктуновский всегда вспоминал войну. И тут 9-е мая, и обозначение высшей радости, самого дорогого праздника, но и обозначение: *воинской победы, выигранной войны.*

На поминках по брату Иудушка благодушен, расслаблен, величав:

«КОГДА ВЕЛ БОРЬБУ С БРАТОМ, ТОГДА БЫЛО НЕ ДО ПИРОВ, А ТЕПЕРЬ МОЖНО И ОТДОХНУТЬ - ДОСУТ».

Но и в состоянии расслабленности начеку, фраза матери: «Ты тут хозяин — ты и садись» — сразу заставляет насторожиться: что в подтексте?

«ОКАЗЫВАЕТСЯ, ЧТО Я ХОЗЯИН — СОВСЕМ НЕ ХОЗЯИН, ОНА, ОКАЗЫВАЕТСЯ, УЕЗЖАЕТ И ОБЪЯВЛЯЕТ МНЕ ПРОДОЛЖЕНИЕ ВОЙНЫ.

ПОИГРАЕМ В ТО, ЧТО Я НЕ ХОЗЯИН».

У Салтыкова-Щедрина подробно расписан ритуал игры; оставленное пустое хозяйское место, «как будто брат здесь невидимо с нами сотрапезует...». Смоктуновский определяет общий тон Иудушки в этой сцене

«ВСЕ ПОМИНКИ — ОГРОМНАЯ НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬ ПО ОТНОШЕНИЮ КО МНЕ».

И мать, и племянницы, и все присутствующие делают вид, что не понимают, что происходит, не отдают мне должного, не желают покориться и принять нового хозяина. Хотя бы вести себя в его присутствии прилично. Во время душеспасительного разговора о бессмертии души мать заявляет: «Мои сундуки перетаскивают, в Погорелку уезжаю, к сиротам. Будешь, что ли, осматривать?»

Смоктуновский выписывает на полях внутренний монолог Иудушки в ответ на этот вопрос:

«ПО СУТИ, ОНА ДОЛЖНА БЫЛА БЫ МНЕ СЕЙЧАС КЛАНЯТЬСЯ, А ОНА ГЛЯДИ-КА - НАШЛА МАЛЕНЬКОЕ, НО СВОЕ КНЯЖЕСТВО.

АХ, МАМЕНЬКА, ЭТО ЧТО ЖЕ — ВОЙНУ ОБЪЯВИЛИ, НУ-НУ».

На обвинение матери «Улитка давно за мной по твоему приказу следит» пометка:
«КЛЕВЕТА. ЭНЕРГИЯ НЕПРАВОТЫ».

Встык стоят два отрицающих друг друга описания реакции: «клевета». Но возражаешь на это тем энергичнее, чем больше сознаешь справедливость обвинения. В описаниях состояния Иудушки у Смоктуновского часто встречается сдвигивание несовместимых противоречащих одно другому состояний, что делает любую его реакцию противоречивой, неокончательной, непредсказуемой.

Уже победил, но оказывается не окончательно:

«ПОБЕДА — ОБНАРУЖЕНИЕ НОВОГО ЭТАПА И СКРЫТЫХ СИЛ У НЕЕ».

Удар для героя тяжкий, трудно переносимый. По Салтыкову-Щедрину «даже Иудушка не нашелся и побледнел». Артист помечает, что Иудушка умеет держать удар, не подавая вида:

«КАЖДЫЙ РАЗ В РАЗГОВОРЕ С НЕПРИЯТНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ ЧТО-ТО ЗАТАИВАЕТ: НУ, ЛАДНО».

Недолгая растерянность от энергичного нападения матери сменяется боевой собранностью: в конце концов я остаюсь здесь хозяином. Иудушка Смоктуновского быстро оправляется, и его фразе «А не то пожил бы, маменька, в Дубровине» дан комментарий:

«НОВЫЙ РАУНД ЗАВОЕВАН».

Остается одна мелочь — на чем тарантасе она собирается уезжать: не на моем ли?

«ДА, БОГ С ВАМИ, ПОЕЗЖАЙТЕ В СВОЕМ ТАРАНТАСЕ, А ВЕДЬ ТОЛЬКО...».

«Ну, так тарантас-то, как же? Вы сами доставите или прислать за ним прикажете?»

И на крик матери: «Мой тарантас!» — Смоктуновский помечает мысли Иудушки:

«НЕУЖТО, СУКА, ДОКУМЕНТЫ ПОДДЕЛАЛА?!»

При этом собственно реплика: «Я ведь не в претензии...» — помечена: «ОЧЕНЬ ИСКРЕННО».

Стыковка внутренней речи и произносимых «искренно» фраз создает парадоксальное противоречивое единство.

И комментарий артиста к финалу сцены. На фразу: «Мы к вам, вы к нам, по-родственному...» — пометка: «ДИВНОЕ РОССИЙСКОЕ СУЩЕСТВО». И дальше: «НУ, ВОТ ИУДА И ПРОГЛЯНЕТ».

В следующей сцене Смоктуновский выписывает общие принципы работы в спектакле «Господа Головлевы». На полях выписана, видимо, режиссерская рекомендация:

«РЕПЕТИРУЙ ВНЕ ЖАНРА».

И рядом выписанные в рамку принципы:

«САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН — РАЗНИЦА МЕЖДУ ТЕМ, КАК ЕГО **ИГРАЮТ**, И ТЕМ, КАК ЕГО МОЖНО И НУЖНО **ЖИТЬ**.

— ЕСЛИ И ЕСТЬ, ЧЕМ МОЖНО УДИВИТЬ, ТО КАК ЭТУ ОСТРОТУ СДЕЛАТЬ ЖИЗНЬЮ.

СПОСОБ ЖИЗНИ: ВЫЯВЛЕНИЕ ПРОЦЕССА БОРЬБЫ-НЕНАВИСТИ ДРУГ К ДРУГУ.

МОЙ (ИУДУШКИН) ТЕАТР (И ОН ЛЮБИТ ИГРАТЬ), И ЕСЛИ ЕГО ЗАВЕДУТ, ТО ОН РАЗДЕВАЕТ ДЕРЗНУВШЕГО ЛЕГКО, ПОЛНО, ГЛУБОКО, АБСОЛЮТНО».

Итак, фантазмагорию Салтыкова-Щедрина актерам предлагалось не «сыграть», а прожить. «Сделать жизнью» стилистическое ехидство, жанровую остроту одного из самых трудно поддающихся переводу русских авторов. Гротеск характеров рождался в сгущении бытовой и психологической достоверности. Додин не боялся смешения жанров, предлагал актерам репетировать, о жанре не задумываясь, не опасался физиологического натурализма на сцене, образующего взрывчатую смесь с общим символическим решением спектакля. Не случайно самой гармоничной сценой спектакля была сцена семейного чаепития: Иудушка с матерью и Евпраксеюшкой сидят с картами за самоваром и ведут нескончаемый разговор обо всем и ни о чем:

«ВОТ ДАВНО БЫ ТАК ПО-БОЖЬИ, ДУШЕВНО».

Иннокентий Смоктуновский и Анастасия Георгиевская (маменька) превращали сцену в своеобразный дивертисмент виртуозов слова. Бисерная, рассыпчатая, вкусная речь, в которой наслаждаются больше звуками, чем смыслом. Актеры играли один конкретный вечер, но в нем угадывались сотни похожих вечеров и сотни похожих разговоров, превращающих семейный ужин в ритуал. И чем отвлеченнее темы, чем дальше уходят собеседники от любой конкретики, тем большее удовольствие отражается на их лицах. Медоточивым, бархатным голосом Иудушка рисует картинки, что было бы, если бы не были одни столь добродетельны и любимы Богом: «Сидели бы, я бы

лаптишечки ковырял, вы бы щец там каких-нибудь пустыньких собирали, Евпраксеюшка бы красна ткала...».

К последней фразе на полях обстоятельная словарная сноска:

«КРОСНО — ИМЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ. КРОСНО — ОСНОВА ДЛЯ БУДУЩЕГО ПОЛОВИКА ИЛИ КОВРА».

Краснобайство матери и сына, без сомнения, обнаруживало общие семейные корни, но не менее разительным было и отличие. Маменька-Георгиевская калякала с удовольствием, с каким пила чай или баловалась вареньем. Говорение было у нее потребностью чисто физиологической: размять мускулы языка, приятно провести время. Иудушка-Смоктуновский не калякал, а священнодействовал. Он не столько обращался к своим реальным слушателям, сколько к своему высокому патрону — Господу Богу, который, по его убеждению, незримо присутствовал в его жизни и которому он демонстрировал несокрушимую добродетель своего поведения. Как отмечал артист о своем герое:

«ДУХОВНЫЙ ГЕРОЙ СО СВОЕЙ СВЯТОЙ ТЕМОЙ.

ЕСТЬ, ЕСТЬ ОНА, ВЫСШАЯ СПРАВЕДЛИВОСТЬ!!!

ТОГДА ЭТО ЗАСТОЛЬНОЕ КРАСНОБАЙСТВО - ИСТИННОЕ, ПОДЛИННОЕ».

Этот постоянный неназываемый собеседник переводил пустословие Иудушки в другой пласт. Иудушка «играл в театр» для одного постоянного зрителя (и тем самым присутствие публики в зрительном зале также получало другой статус и оправдание). Через головы сценических собеседников артист обращался к зрителям в зале, безмолвным свидетелям Иудушкиного пути во всех его торжествах и падениях.

Сцена чаепития — момент высшего Иудушкиного торжества: сломленная старостью, бесповоротно покорилась мать. И тут артист помечает на полях:

«СМИРИЛАСЬ, ГОСТИТ МАТЬ. БОЖЬЕ ПРОВИДЕНИЕ».

Не старость, не бедность, но Божья рука наказывает Иудушкиных врагов. Мать его унижала, не признавала, грабила, а вот теперь Бог ее укротил, отдал в сыновью волю. Теперь может над ней свою власть показывать:

«ВОТ ВЫ, МАМЕНЬКА, НЕ ПО-БОЖЬЕМУ ПОСТУПАЛИ, И ЭТО ДАЕТ МНЕ ПРАВО ЕЕ ПЕРЕБИВАТЬ.

МАТЬ ПОШЛА ГРАБИТЬ МЕНЯ НА АНТРЕСОЛИ К ПАВЛУ.

НЕТ, НЕТ, ЕСТЬ БОГ - ЕСТЬ СУДЬБА!!!»

Мотив, существующий у Щедрина наравне с иными («Бог на моей стороне»), у Смоктуновского становится ведущим. Его герой ощущает себя избранником, побеждающим врагов не хитростью и происками, но только Божьей волей. И самый крупный и самый ничтожнейший его поступок в его собственных глазах имеет высшую санкцию. Не упуская самых мелких оттенков в настроении и мотивации поступков своего героя, артист так или иначе связывает их с этим главным жизненным настроением. За столом в присутствии двух зависимых от него женщин можно и покуражиться, и попустословить всласть:

«ВОТ ОНИ УЖ И ДАВНО СИДЯТ, А Я ПОСТОЮ ДА ВСЛУХ ПОДУМАЮ — ВСЕ ИДЕТ В УДОВОЛЬСТВИЕ МЫСЛИ, НЕКИЕ ИСТИНЫ.

НЕТ-НЕТ. НЕ СОВСЕМ ЭТО ТАК. А ЕСЛИ ПОДУМАТЬ ПОГЛУБЖЕ.

УНИСОН».

Но и мысли и истины обращены тем не менее в инстанцию высшую, к незримому собеседнику, к нему адресованы все речи Иудушки: и произносимые вслух, и проговариваемые про себя. Все обиды:

«ПОРФИШЕЧКА: НИКОГДА МЕНЯ ТАК НЕ НАЗЫВАЛИ».

И все радости:

«СЕМЬЯ ВСЕ-ТАКИ ВСЕГДА СЕМЬЯ».

Все недоумения:

«А ПОЧЕМУ ЭТО ТАК, А НЕ ИНАЧЕ?»

И в эти счастливые минуты полета в эмпирии, когда размышляешь о божественном, о сложности жизни: «Мы-то думаем, что все сами, на свои деньги приобретаем, а как посмотрим, да поглядим, да сообразим — ан все Бог» — около фразы пометка:

«ВОТ В ЧЕМ ВСЯ СЛОЖНОСТЬ ВОПРОСА. НЕ ВСЕ БОГ ДАЕТ, ЧТО ПРОСЯТ».

И в эти размышления вторгается грубая действительность с вопросом маменьки: «А ты знаешь, какой сегодня день? Память кончины милого сына Владимира».

И Смоктуновский пищет на полях внутренний отклик Иудушки на эти слова:

«СПАСИБО, ЧТО НАПОМНИЛИ, НО, ЧЕСТНО ГОВОРЯ, МОГЛИ БЫ ЭТОГО И НЕ ЗАМЕТИТЬ, ТАК КАК СЫН-ТО БЫЛ МЕНЯ НЕДОСТОИН. ДА ВЕДЬ ЭТО ТО, ЧТО НЕЛЬЗЯ ЗАБЫВАТЬ».

И собственный комментарий размышлениям своего героя:

«ПОЧУВСТВОВАЛ УКОЛ И СООБРАЖАЕТ, КАК ОТВЕТИТЬ».

У Салтыкова-Щедрина Иудушка бледнел на словах маменьки, крестился и оправдывался: грех-то какой! Иудушка Смоктуновского грешным себя чувствовать не способен ни в какой ситуации. *Забыл о сыне, потому что о нем помнить не надо:*

«ОДИН ГРЕХ — ЗАБЫЛ ПРО ПАНИХИДУ. ВТОРОЙ — ГОРЕВАНИЕ О СВЕЛОЙ ПАМЯТИ НАШЕГО СЫНА».

А как горевать по самоубийце?

«И ВСЕ НЕ ПОНИМАЮ, ЧТО ЖЕ С НИМ СЛУЧИЛОСЬ?»

Самоубийство сына Владимира не укладывается в схемы его мира, грозит разрушить самый столп и основание его жизни — уверенность в собственной непогрешимости, и потому о нем так мучительно думать. Единственный выход — обвинить самого дурного сына. Как формулирует артист:

«ЗНАЧИТ, БЫЛА, ДОЛЖНА БЫЛА БЫТЬ КАКАЯ-ТО ЧЕРВОТОЧИНА».

Приезд второго сына Петеньки застает врасплох:

«ЖИВЕТ В МИРЕ ОРГАНИЗОВАННЫХ ПОНЯТИЙ, И ПОЭТОМУ ПРИЕЗД СЫНА — ЯВНО НАСТОРАЖИВАЕТ.

ЛЮБАЯ НЕОЖИДАННОСТЬ — ВОЗМОЖНОСТЬ БЕДЫ.

МЕРТВЕННО ПОБЛЕДНЕЛ».

Общая тональность встречи с сыном — оборона:

«РОК. БЕЗУСЛОВНОЕ ПОКУШЕНИЕ.

УЖЕ НУЖНО ОБОРОНЯТЬСЯ,

- НЕ УСПЕЛ Я СПРАВИТЬСЯ С МАТЕРЬЮ, КАК ДЕТИ ЛЕЗУТ, И МЕРТВЫЕ, ДА ЕЩЕ ЖИВЫЕ».

Впервые в пометках мертвые и живые поставлены через запятую и обозначены как *враги*. И этой общностью опасно сближены друг с другом. Умертвия становятся реальностью для самого Иудушки, хотя сам он еще не отдает себе отчета, на тропу какой войны встает.

Принимая приехавшего сына, произнося положенные ритуалом приветствия и радостные восклицания, Иудушка, по Смоктуновскому, вглядывается в сына:

«ПО ХОДУ ВЫЯСНЯЮ МЕРУ ЭТОЙ ОПАСНОСТИ — ???

ПОВИСЛО СОБЫТИЕ — ???»

Сын явно встревожен, насторожен, груб. Смоктуновский отмечает разные пласты в реакции на сыновью грубость:

«ТРЯСУТСЯ ГУБЫ, БЛЕДНЕЕТ: „НУ, ОТВЕТИШЬ, НУ, ПОКРУТИШЬСЯ”.

ПРИ ОСКОРБЛЕНИИ НЕ ИДЕТ НА ПРЯМОЙ ОТВЕТ.

ЕГО ПСИХОФИЗИЧЕСКИЙ АППАРАТ ОЧЕНЬ ПОДВИЖЕН, НАТРЕНИРОВАН В БЕСПРЕСТААННЫХ „БОЯХ”. ДЕТСТВО С МАТЕРЬЮ, БРАТЬЯМИ И ПРАВДОЙ.

ОН СПОСОБЕН К АНАЛИЗУ».

Рядом с внешней реакцией (бледнеет, трясутся губы...) артист выписывает особенности психофизиологической конституции: подвижность психики, способность к анализу, способность сдерживать себя, уклоняясь от неприятных объяснений. Сложноорганизованное существо, тренированное и восприимчивое. К ранее написанным образам «Сволочи-Рокфеллера», «русского Ричарда», «самовозбуждающегося ската» артист добавляет еще:

«СТЕКЛЯННЫЙ УРОД».

И:

«ГАТЬ В НОЩИ».

Стекланный, то есть прозрачный, всем насквозь видный. Но прозрачность эта — одна видимость. В стекляннй оболочке клубится ночная тьма, роятся призраки... «Гать-урод», нечто удвоенно мерзкое, - обманчиво прозрачен, обманчиво понятен. Смоктуновский описывает стратегию поведения своего героя:

«НЕ ПРИКИДЫВАЕТСЯ, ЧТОБЫ В СВОЕЙ ПРАВОТЕ НЕ ПОВТОРЯТЬСЯ, НЕ ХИТРИТ, НЕ ДЕЛАЕТ ВИД, А ГОТОВ СХВАТИТЬСЯ С ЦЕЛЫМ МИРОМ — В ЭТОМ ЕГО СИЛА, И ТОГДА ТАТЬ-УРОД ПОЯВЛЯЕТСЯ САМ СОБОЙ.

РЕДКО, ОЧЕНЬ РЕДКО ВРЕТ. СЕРЬЕЗ ЕГО ПРАВОТЫ, И ТОГДА ЛОЖЬ ЕГО НЕ РАСШИФРОВЫВАЕТСЯ.

ЗАГУСТЕЛОСТЬ ЕГО ПОГРУЖЕНИЯ, СЕРЬЕЗА, СВОЕЙ ВСЕГДАШНЕЙ ЗАЩИТЫ ОТО ВСЕХ — ВЛЕЗТЬ В ЭТО ИЗНУТРИ».

Иудушка, по Смоктуновскому, отнюдь не сознательный лицемер, не притворщик, не хитрец. Он абсолютно убежден в своей правоте, готов драться со всем миром, чтобы доказать свою правоту. Относится к себе с предельной серьезностью, предельно погружен в себя. И Смоктуновский, ставя перед собой задачу «влезть в это изнутри», убежден, что стоит со всей серьезностью возвести себя в абсолют — тут тать-урод и проявится. Он болтает без остановки, но за всем его родственным приветственным трепом одно:

«Что СЛУЧИЛОСЬ?»

Почему сын пожаловал в день смерти своего брата? На что намекает он своими восклицаниями, чего добивается? Какая тут хитрость таится? Смоктуновский выписывает на полях этой сцены странный «пример» таких житейских хитростей:

«КАРОЯН, КОТОРЫЙ „ЗАБОЛЕЛ“, ЧТОБЫ ПРОДВИНУТЬ ОДНОГО ЯПОНСКОГО ДИРИЖЕРА, А ЗАТЕМ НА ГОД УСТУПИЛ СВОЙ ОРКЕСТР ЭТОМУ ЯПОНЦУ. БЕРНСТАЙН».

Смоктуновский не расшифровывает, в чем же «схитрил» Бернштейн. Но, видимо, та же ситуация: расчет выдается за случайность («заболел»). А тут приехал в день годовщины смерти брата. Совпадение? На полях: «Дата смерти Володьки».

При том, что, по Смоктуновскому, отец знает сына насквозь:

«ЗНАНИЕ СЫНА ИДЕАЛЬНОЕ.

ОЧЕНЬ-ОЧЕНЬ ЧУВСТВИТЕЛЕН: ЗА 40 КИЛОМЕТРОВ УЧУВСТВОВАЛ СМЕРТЬ БРАТА».

Но тут он не понимает ситуацию:

«КАК, М.Б., НИ ПАРАДОКСАЛЬНО, НО КРЫЛЫШКИ-ТО У МЕНЯ, А НЕ У ВОЛОДИ. ЭТО ОН ПЛОХ. ОЧЕНЬ ПЛОХ».

На фразу Иудушки о старшем сыне: «Да умер, Бог наказал (бог с маленькой буквы в тексте поправлен Смоктуновским на заглавную: Бог. - О. Е.). Бог непокорных детей наказывает. И все-таки я его помню. Он непокорным был, а я его помню» — комментарий:

«НЕТ-НЕТ, НАДО ЖИТЬ ПРАВИЛЬНО, КАК БЫ НИ СБИВАЛИ ТЕБЯ».

Задача его — дать понять сыну: если хочешь заставить меня идти на уступки:

«ИМЕЙ В ВИДУ ЭТО БЕСПОЛЕЗНО».

У Салтыкова-Щедрина взбешенный обращением сына, Иудушка срывается на замечание: «Нельзя сказать, чтобы ты ласковый сын был». Иудушка Смоктуновского слишком расчетлив и натренирован, чтобы срываться на что бы то ни было. Этой фразой Иудушка «провоцирует сына», испытывает его. На полях фразы пометка:

«ПРОВОЦИРУЮ ССОРУ, — ПРОВОЦИРУЮ».

Вмешательство Арины Петровны, уговаривающей своего сына и внука примириться, вызвало комментарий:

«КАК ХОРОШО, ЧТО МЕНЯ УГОВАРИВАЮТ БЫТЬ ДОБРЫМ.

ЖДЕТ, ЧТОБЫ ТО ЖЕ САМОЕ СДЕЛАЛ И ПЕТЕНЬКА, АН НЕТ.

ДА- ДА, ТЫ ПРАВА — МНЕ НУЖНА НОЧЬ НА ОБДУМЫВАНИЕ».

А на маменькино замечание: «Ты, Петенька, уступи» — дано ехидное:

«АХ, КАКАЯ ТЫ У МЕНЯ РУЧНАЯ СТАЛА».

Маменька сейчас выступает как союзник против общего врага — сына. Тут же оценка всей ситуации в целом:

«БЕСПЕРЕРЫВНЫЙ ПРОЦЕСС БЕЗНАВСТВЕННОСТИ, И ИГРА В КАРТЫ, И ПОПЫТКА ПРОСИТЬ, А ПОТОМ ВЫРВАТЬ, ЗАТЕМ ЖЕ И ШАНТАЖИРОВАТЬ ОТЦА, ЧТОБЫ ПОЛУЧИТЬ ДЕНЬГУ».

В выборе глагола «шантажировать» — отношение к сыну, который еще ничем своих намерений не обозначил. Но Иудушка заранее уверен: приехал нападать. И тут же Смоктуновский дает главное кредо своего героя:

«УСТУПИТЬ НЕЛЬЗЯ — НАРУШИТЬ ПРИНЦИП.

В ОПЫТЕ СЕМЬИ — ЕСТЬ УБИЙСТВО СТЕПКИ-БАЛБЕСА».

Тень брата, возникающая, по Смоктуновскому, перед Иудушкой, размышляющим о сыне, не тревожит совесть, не останавливает задуманное злодейство, но успокаивает, превращая сомнительный поступок в еще одно звено в цепи других.

После семейного ужина Иудушка встает на привычную вечернюю молитву. Артист даст комментарий его состоянию:

«ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ МОЛИТВА ДНЯ — В ИСПОВЕДАНИИ ГРЕХОВ.

ГОВОРIT: **МОИ** ГРЕХИ, — А ДУМАЕТ: **ИХ**, ЛЮДЕЙ».

Иудушка, по Смоктуновскому абсолютно не способен видеть свои грехи. Только других. И артист выделяет черты характера, которые способствуют этому самолюбованию:

«ОЧЕНЬ НАИВЕН, НЕВЕЖЕСТВЕНЕН, СУТЯГА, „БОИТСЯ" ЧЕРТА».

Рядом со стоящим на молитве Иудушкой спит его «сударка» Евпраксия, и Иудушка крайне осторожен в движениях и жестах, боясь разбудить спящую. По Смоктуновскому, эта бережность вызвана не заботой о женщине, но тем, что его герой

«НЕ ЗАИНТЕРЕСОВАН В ПРОБУЖДЕНИИ ЕВПРАКСИИ.

СМОТРИТ НА ЕВПРАКСИЮ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВСЕХ ТЕХ, КТО ТИРАНИТ МЕНЯ, А ВОТ ЕСТЬ ЖЕ **ЧЕЛОВЕК**».

Осознав безраздельную преданность Евпраксеюшки, еще больше озлился на непокорного сына:

«СЫН МЕНЯ, ДЕЙСТВИТЕЛЬНО, ОБИДЕЛ».

И тут же на размышлении «Бог непокорных детей наказывает» дятлом в мозгу застучит неотвязная мысль:

«А ЧТО, ЕЖЕЛИ ПЕТЕНЬКА, ПОДОБНО ВОЛОДЕ, ЧТО ЕЖЕЛИ **ОН**».

После молитвы Додин вводил отсутствующую у Салтыкова-Щедрина постельную сцену Иудушки и Евпраксии:

«ПОСЛЕ МОЛИТВЫ — СОИТИЕ (НА ГОЛОС ИУДУШКИ): „УМЕЛ КАШУ ЗАВАРИТЬ — УМЕИ И РАСХЛЕБЫВАТЬ", „НЕ В СВОИ САНИ НЕ САДИСЬ", „СЕМЬ ОТМЕРЬ — ОДИН ОТРЕЖЬ"».

Идущий под аккомпанемент стершихся от долгого употребления поговорок, любовный акт решен подчеркнуто механистично. В акте любви и на молитве — в моменты самых возвышенных переживаний Иудушка всего лишь выполняет общепринятый ритуал, не отдавая ему ни капли живого чувства, сердечного волнения или теплоты. Живая жизнь подменяется и умерщвляется обрядом: религиозным или физиологическим. Потеряв то единственное, что оправдывает молитвы или любовь, жизнь превращается в гротескную пародию на самое себя.

Поднявшись от Евпраксии, Иудушка снова встает уже на утреннюю молитву:

«УТРОМ — МОЛИТВА. СЫН».

Смоктуновский аккуратно переписывает слова молитвы, как в роли Дорна аккуратно переписывал слова романа:

«ГОСПОДИ, ДАЙ МНЕ С ДУШЕВНЫМ СПОКОЙСТВИЕМ ВСТРЕТИТЬ ВСЕ, ЧТО ПРИНЕСЕТ МНЕ НАСТУПАЮЩИЙ ДЕНЬ. ДАЙ МНЕ ВСЕЦЕЛО ПРЕДАТЬСЯ ВОЛЕ ТВОЕЙ СВЯТОЙ. НА ВСЯКИЙ ЧАС СЕГО ДНЯ ОНА ВО ВСЕМ. НАСТАВЬ И ПРОСВЕТИ МЕНЯ. КАКИЕ БЫ Я НИ ПОЛУЧАЛ ИЗВЕСТИЯ В ТЕЧЕНИЕ ДНЯ, НАУЧИ МЕНЯ ПРИНЯТЬ ИХ СО СПОКОЙНОЙ ДУШОЙ И ТВЕРДЫМ УБЕЖДЕНИЕМ, ЧТО НА ВСЕ — СВЯТАЯ ВОЛЯ ТВОЯ. ВО ВСЕХ СЛОВАХ И ДЕЛАХ МОИХ РУКОВОДИ МОИМИ МЫСЛЯМИ И ЧУВСТВАМИ. ВО ВСЕХ НЕПРЕДВИДЕННЫХ СЛУЧАЯХ НЕ ДАЙ МНЕ ЗАБЫТЬ, ЧТО ВСЕ НИСПОСЛАНО ТОБОЙ.

НАУЧИ МЕНЯ ПРЯМО И РАЗУМНО ДЕЙСТВОВАТЬ С КАЖДЫМ БЛИЖНИМ, НИКОГО НЕ ОГОРЧАЯ. ГОСПОДИ, ДАЙ МНЕ СИЛУ ПЕРЕНЕСТИ УТОМЛЕНИЕ НАСТУПИВШЕГО ДНЯ И ВСЕ СОБЫТИЯ В ТЕЧЕНИЕ ДНЯ. РУКОВОДИ МОЕЮ ВОЛЕЙ И НАУЧИ МЕНЯ МОЛИТЬСЯ, ВЕРИТЬ, НАДЕЯТЬСЯ, ТЕРПЕТЬ, ПРОЩАТЬ И ЛЮБИТЬ ИСТИНУ».

Помолившись, Иудушка объясняется с Петей. По Смоктуновскому, объясняется

«С СЫНОМ: **ДОСТОЙНО, ГОРДО, ПО-МУЖСКИ, ЛАКОНИЧНО, СТРОГО**».

Здесь Смоктуновский оценивает событие и поведение своего героя как бы глазами Иудушки, не дистанцируясь от него:

«УТРО — РЕШАЮЩАЯ БИТВА. БОРОДИНО — ОТРАЗИТЬ АГРЕССИЮ.

ПОДГОТОВКА К ЗАЩИТЕ

ЕСЛИ УСТУПИШЬ СЕЙЧАС В МАЛОМ — ЭТО БУДЕТ НАЧАЛОМ ПОСЛЕДУЮЩИХ
БЕСКОНЕЧНЫХ АГРЕССИЙ.

Я ЗНАЮ: РАНО ИЛИ ПОЗДНО ОНИ НАЧНУТ МЕНЯ ДУШИТЬ — НЕ ДАМ.

САМ ФАКТ ПОСЯГАТЕЛЬСТВА УЖЕ БОГУ НЕ УГОДЕН, И ТАКЖЕ И МНЕ».

Факт битвы бодрит и будоражит. Он на пике формы:

«ЭНЕРГИИ — ХОТЬ ОТБАВЛЯЙ. ВСЕ ОЧЕНЬ ЗДОРОВО.

НЕ ОБНАРУЖИВАЯ СЛАБОСТИ — НЕ СУЕТЯСЬ».

Артист выделяет в разговоре цель Иудушки и действие:

«ЦЕЛЬ — ПОСТАВИТЬ НА МЕСТО. ДЕЙСТВИЕ — ВЫПОРОТЬ.

ИДТИ К ФАКТУ И ОЦЕНКЕ ТОГО, ЧТО ОН ПРИНЕС ВЧЕРА НОЧЬЮ».

«Выпороть», разумеется, не буквально, а фигурально, на словесном уровне. Сверхзадача: вызвать на откровенность и дать оценку тому, с чем приехал сын. Но ни на секунду не забывать, что это не логическое выяснение, не родственник интерес, а битва. Признание надо «вымучить», поставив все на карту, как когда-то:

«КАК РАНЬШЕ С МАТЕРЬЮ, ТАК И ТЕПЕРЬ: ИЛИ Я, ИЛИ ОН».

На реплику «Я, брат, говорю прямо: никогда не обдумываю» пометка:

«ЛУЧШЕ НЕ ПРОБУЙ».

В тяжелую и насыщенную сцену, выписанную Салтыковым-Щедриным подробно, неторопливо, с массой психологических нюансов и поворотов, Смоктуновский вводит мотив абсолютно неожиданный, нигде в авторском тексте не появлявшийся, идущий как бы в другой плоскости, чем психологический континуум романа:

«ЖИЗНЬ ПРОЖИТА НАПРАСНО, ПРОДОЛЖЕНИЯ ГОДА НЕТ, НЕТ И ИДЕАЛОВ.

ВОТ ГОРЕ-ТО ВЕЛИКОЕ».

Неожиданное, немотивированное, слишком «человеческое», словно и не Иудушке пришедшее восклицание. Почти вопль. Осознание, не выразившееся в произносимых словах, в поведении, в жесте. Осознание, оставшееся только проблеском какого-то иного взгляда на мир, и этим готовящее финальное полное прозрение, которого не вынесет душа.

И дальше на том же пике неожиданного озарения, по Смоктуновскому, Иудушка поймет и заметит то, что Иудушка романский понять и заметить не в состоянии:

«ЧТО-ТО В ЭТУ МИНУТУ ПОГИБЛО, И УЖЕ РАЗГОВАРИВАЮ С ДРУГИМ СЫНОМ — ТОТ Ъ
УМЕР».

Смоктуновский здесь наделяет Иудушку тем даром душеведения, той сверхчуткостью, которой часто были наделены его герои — от Мышкина до Федора и Дорна. Его герои «ведали» сердце человека, обладая своего рода телепатическими способностями, позволяющими читать в сердцах и мыслях, как в раскрытой книге. И это неожиданно роднило почти святого Федора с подлецом Иудушкой и еще укрупняло фигуру щедринского героя.

Иудушка понимает, что происходит с собеседником мгновенно, ловит ту секунду, когда знакомый родной человек становится чужим («по-другому смотрят глаза, и губы улыбаются другой улыбкой»). То, что в обыденной жизни осознается далеко не сразу, спустя недели, месяцы и годы (как NN изменился!), Иудушка просекает почти мгновенно. Фраза, фраза, фраза: и «Уже разговариваю с другим сыном — тот умер».

В отличие от ролей Иванова, Федора, Дорна, в Иудушке артист не локализует наброски возможных прототипов в какое-то одно место, а набрасывает их на полях разных сцен. На полях сцены с сыном:

«ЧАПЛИН В „ОГНЯХ РАМПЫ" — ВЕЛИКИЙ ИЛИ МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК. ЯПОНЕЦ НА СТУ-
ДИИ TV В ТОКИО, И ДЛИННЫЙ У ФЕЛЛИНИ (ЕГО МАНЕРА СМОТРЕТЬ)».

Иудушку Смоктуновский играл практически без грима, но с привычным знакомым лицом актера происходило нечто, от чего, по выражению критика, оторопь берет. «Как-то расплылись, стали мучнистыми, бесцветными черты лица». И постепенно в ходе спектакля все отчетливее проступало на его облике потусторонняя печать. Находясь на границе мира живых и мира умертвий, Иудушка постепенно все больше входил в потусторонний мир.

Иудушка-Смоктуновский существовал в спектакле в «долгом времени». Вокруг отыгрывали свои короткие новеллы или длинные истории другие персонажи, а он оставался на сцене постоянно:

«ПРОЖИТЬ ВСЕ ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ С СЫНОМ».

Пронзительное осознание разрыва с сыном дано встык с ерническим:

«ПРОДОЛЖИМ КОМЕДИЮ ОТЦА С СЫНОМ — Т. Е. ВСЕ ПОРВАНО».

На полях разговора о причинах приезда пометка:

«НО НЮХ-ТО МНЕ ГОВОРIT, ЧТО ЧТО-ТО СОВСЕМ ДРУГОЕ — ДУРНОЕ, СКВЕРНОЕ, НЕПОТРЕБНОЕ».

И следом признание Петеньки: «Я, папенька, казенные деньги проиграл». Комментарий:

«ВОТ ОНО!

ПРАВСТВЕННОЕ, КАК БРЕЗГЛИВОСТЬ».

Оправдываются худшие прогнозы. Приехал шантажировать, чтобы покрыть свою нечистоплотность. Что же делать? «На дрянные дела у меня денег нет, нет и нет».

И тут неожиданный бунт сына: «Знаю, знаю. Много у вас на языке слов». Реакция Иудушки:

«НУ И НУ, — ОСКОРБЛЕН. ИСПУГ».

Но эта простая реакция немедленно переводится в идеологический «высокий» план, поднимается на принципиальную высоту:

«ЭТО НЕ СЛОВА - ЭТО ЖИЗНЬ, ПРИНЦИП, МОЛИТВА, МЫШКИН, БОГ! ДРУГОГО НЕ БУДЕТ».

Вопрос, таким образом, решительно переосмысляется и переносится в другую плоскость. Речь идет не о трех тысячах рублей казенных денег, которые проиграл сын и которые Иудушке жаль за сына платить. Но речь идет о высоких принципах, основах мироустройства головлевского семейства, на которые бесцеремонно посягает сын. Однако интересны в этой фразе «символы верь», которые выписывает артист: «жизнь, принцип, молитва, Мышкин, Бог!». Наиболее интригующим в этом ряду, конечно, оказывается Мышкин. Не имея никакого отношения к щедринскому персонажу, Мышкин, безусловно, относится к важнейшим «символам верь» самого Смоктуновского. Роль-талисман, роль-стержень, центральное переживание творческой жизни, — возникает по той же логике, как ранее появилось 9-е мая. Слияние артиста с образом — процесс всякий раз индивидуальный, интимный, взгляду со стороны почти не открывающийся. «Я» в обращении к образу в тетрадке Иудушки появляется с первой же страницы. И ни в одной роли до того не встречалось такого количества пометок с индивидуальными образами самого артиста, которые он отдавал своему герою.

В статье о «Господах Головлевых» близко знавший Смоктуновского критик и заведующий литературной частью МХАТа Анатолий Смелянский напишет об Иудушке: «Будучи много лет свидетелем и „объектом“ речевой манеры Смоктуновского, могу предположить, что в Головлеве, как, вероятно, во всяком великом и бесстрашном актерском создании он прояснял и свою собственную природу». Анализ записей актерских тетрадок это предположение подтверждает: близость с образом, возникшая буквально с самого начала репетиций, позволяла артисту гораздо шире, чем в остальных случаях, «делиться» со своим персонажем собственным душевным запасом. Так, выписывая реакцию Иудушки на поведение сына:

«ОН ДАЖЕ ПОГИБНУТЬ НЕ МОЖЕТ ДОСТОЙНО, ДУШЕВНАЯ ГНИЛЬ...».

Смоктуновский приводит пример из опыта личных фобий: «КОЗИНЦЕВ: МЕЛКОСТЬ И ЛЖИВОСТЬ».

Получивший отказ сын переходит к болезненной теме сыноубийства: «То Бог взял, а вы сами у себя отнимаете. Володя». На ответ Иудушки: «Ну, ты, кажется, пошлости начинаешь говорить» — комментарий:

«ПРАВ-ПРАВ. ХОРОШЕНЬКОГО ПОНЕМНОЖКУ».

На предложение: «А теперь пойдем и будем чай пить. Посидим да поговорим, потом поедим, выпьем на прощанье, и с Богом» — пометка:

«РАЗ И НАВСЕГДА».

На прямые обвинения сына реакция:

«ДА, ДА, Я ПРАВ, КОГДА ДЕЛО ДОХОДИТ ДО БЕЗЫСХОДНОСТИ, НАЧИНАЮТ КЛЕВЕТАТЬ. ЗНАЧИТ, ЕСЛИ БЫ Я ДАЛ ДЕНЕГ, ТЫ БЫ ДУМАЛ ТАК, НО НЕ ГОВОРИЛ БЫ. А ВОТ ТЕПЕРЬ ГОВОРИШЬ».

ТЯЖЕЛО — ОЧЕНЬ ТЯЖЕЛО».

На крик «Убийца!» заметка:

«ВОТ И СПОДОБИЛСЯ ОТ ЛЮБИМОГО СЫНА».

И стратегия, как себя держать при этом нападении:

«СДЕРЖАННО: НАДО ДАТЬ ЕМУ СГОРЕТЬ, ВВОДЯ В ПЛОТНЫЕ СЛОИ АТМОСФЕРЫ».

Пример сдержанности приводится неожиданный:

«НАС И НЕ ТАК ЕЩЕ НАЗЫВАЛИ — В ЗАРУБЕЖНОЙ ПРЕССЕ ЗНАЕТЕ, ЧТО ПИСАЛИ...
ТАКОЕ!!!»

В конце концов потерпеть надо недолго:

«ТЫ СЕГОДНЯ, МИЛЫЙ МОЙ, УЕЗЖАЕШЬ».

И даже на брошенное уже не в спину, а в лицо «**ИУДУШКА**»

«— ВЫТЕРПИМ И ЭТО. НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ **НЕ ЗАЩИЩАЕТСЯ**».

Кульминационный разговор с сыном расписан по репликам: «Я в церковь пойду, попрошу панихиду по убиенном рабе Божиим Владимире отслужить.

— По самоубийце то есть...

— Нет, по убиенном. «ШАНТАЖ. АГА, ПОНЯТНО, ЭТО СОВСЕМ НЕ СЛОЖНО
ПОНЯТЬ.

— Кто ж его убил? СМОТРИТЕ-КА, ОН СИЛЬНЫЙ, И ЭТО НАДО ПРЕСЕЧЬ
В ЗАРОДЫШЕ.

— Вы! Ну, я с тобой сейчас расправляюсь.

— Я?! Ну, я сейчас тебе сделаю бяку.

— Вы! Вы! Вы!» СТРАШНАЯ ВНУТРЕННЯЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ МИМИКРИЯ.
ПРАВОТА. ПРАВОТА».

Романный Иудушка говорит с сыном «дрожа от волнения», «не может в себя прийти от изумления».

Артист выписывает на полях абсолютно иной вариант поведения:

«ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦА.

ДОКАЗЫВАТЬ НЕ СВОЮ ПРАВОТУ, А ЕГО ВИНУ».

И тут же впервые написано, как создать ощущение появления тени убитого сына, убитого брата:

«ОЦЕНКИ, ОЦЕНКИ. **ВЗГЛЯД В ПАРТНЕРА — ЭТО, МОЖЕТ БЫТЬ, И БУДЕТ ФАНТОМ**».

С ним сражаются, он входит в бойцовский раж:

«ВИЖУ, ЧТО ВСЕ ПРОТИВ МЕНЯ, И ОТ ЭТОГО ЕЩЕ БОЛЬШЕ РАСПАЛЯЕТСЯ».

Обвиняя меня в самоубийстве сына, вы забываете главное:

«ОНИ ВСЕ САМИ НЕ ПОНИМАЮТ, ЧТО ЧЕЛОВЕК САМ НЕСЕТ ЗА СЕБЯ
ОТВЕТСТВЕННОСТЬ — САМ.

Я НА ЧУЖУЮ ВОЛЮ НЕ ПОСЯГАЮ — ЭТО БЕЗНРАВСТВЕННО».

И неожиданная аналогия борьбы и победы:

«НАИЛУЧШИЙ СПОСОБ ПОБЕДИТЬ ИДЕЙНОГО, НАУЧНОГО ПРОТИВНИКА —
ПЕРЕЖИТЬ ЕГО».

Переживший своих врагов, Иудушка расправляется с противником легко, многословно, не смущаясь:

«НЕГДЕ ВСТАВИТЬ ИГОЛКУ В ЕГО ЛОГИКУ».

Но тут в минуту его безусловной победы и рыданий полностью потерявшего над собой контроль Петеньки вдруг очнется от старческой летаргии до того безмолвная свидетельница маменька Арина Петровна, и из ее груди вырвется вопль: «Прро-кли-ннаааю!»

Но как романый Иудушка «вынес материнское проклятие довольно спокойно», так и артист оставил сцену без комментариев. Отметив только редкое для себя техническое задание:

«ПОСЛЕ МАМЕНЬКИНОГО „ПРОКЛИ-НАЮЮ" ВЗЯТЬ ДЫХАНИЕ НА ОГРОМНЫЙ КУСОК».

Сцену с племянницей Аннинькой, приехавшей после смерти Арины Петровны, Смоктуновский открывает привычным ключом поединка:

«НУ, ТЫ ЧТО ЖЕ РЕВИЗОВАТЬ МЕНЯ ПРИЕХАЛА... **ДАВАЙ ПОВОЮЕМ**».

Но тут вмешивается еще один, ранее отсутствующий компонент: его по-мужски тянет к Анниньке. И это вожделение выражается в грубых, резких формах — насилия, а не нежности. Но тем

не менее это беспокоящая тяга порождает какие-то непривычные оттенки настроения — ощущение близости к другому человеку, связи с ним:

«СОЕДИНЕННЫ ОБЩЕЙ ПОТЕРЕЙ БЛИЗКИХ ЛЮДЕЙ».

Он уже зависим от ее мнения, от ее взгляда, от ее оценки:

«ЕВПРАКСИЯ (И ЭТО ОНА ОСУДИТ)».

И тем больнее, что и она ведет себя, как враг, как чужая. На реплику Анниньки: «Дядя, отчего вы в гусары не пошли?» — пометка:

«ИЗДЕВАЕТЕСЬ? ДАВАЙ ПОСМОТРИМ: КТО КОГО???»

Впервые за долгое время он видит рядом с собой человека, от него независимого, в нем не нуждающегося. И это возбуждает интерес, притягивает к ней, но рождает и злобу:

«УЖ ОЧЕНЬ НЕЗАВИСИМА, ОЧЕНЬ.

ОТ АЗАРТА ЕЕ ПОДЧИНИТЬ, РАДОСТЬ.

ЕСЛИ БЫ ОНА ВЕЛА СЕБЯ ПО-ДРУГОМУ, ТО, МОЖЕТ БЫТЬ, АЗАРТА БЫ НЕ БЫЛО БЫ».

Сексуальная тяга носит еще и завоевательный характер. Овладеть — значит, подчинить себе, своей воле:

«НЕ ТОЛЬКО ПОСТЕЛЬ, НЕ ТОЛЬКО СЕКС, НО СЛОМАТЬ...».

И ее сопротивление только разжигает эту жажду. На вопрос Анниньки: «Как же вам, дядя, жить не страшно?» — Смоктуновский выписывает внутренний, произнесенный ответ:

«А СТРАШНО, ТАК ВСТАНУ НА КОЛЕНИ, ПОМОЛОЮСЬ, И СТРАХ КАК РУКОЙ СНИМЕТ».

Постепенно, шаг за шагом, за шуточками, за родственными объятиями, по Смоктуновскому, идет

«НАКАПЛИВАНИЕ МАТЕРИАЛА ДЛЯ АТАКИ».

«Подавление» противника рисуется в картинках сексуальных сцен. Доступность для других при недоступности для него самого мучительна. Щедрин, описывая гадливость, овладевавшую Аннинькой при приближении к ней дяди, уточнил: «К счастью для нее, Иудушка был малый небрежливый, и хотя, быть может, замечал ее нетерпеливые движения, но помалкивал. Очевидно, он придерживался той теории взаимных отношений полов, которая выражается пословицей: люби, не люби, да почаще взглядывай». Во внутренние чувства своего героя по этому поводу Щедрин углубляться не стал. Смоктуновский же единственное любовное переживание своего героя расписывает достаточно подробно. Тут и провоцирующая воображение свободная профессия — опереточная актриса — Анниньки:

«А ВЕДЬ ЕЕ-ТО ТАМ ЦЕЛУЮТ И МНОГИЕ».

Тут и трезвая оценка ее отношения к себе:

«НЕПРИЯТЕН Я ТЕБЕ, ВИЖУ ЭТО».

Сексуальная агрессия становится выражением общего стремления Иудушки — подавить, поставить на место, подчинить всех вокруг. И то, что «объект» вызывает какие-то непривычные чувства, только усиливает ярость:

«АХ, ТЫ СУКА, ШЛЮХА, — НАДО ПОСТАВИТЬ ЕЕ НА МЕСТО — ПОЛОЖИТЬ».

Любовному акту возвращается его изначальная «борцовская» символика: положить противника на обе лопатки. Артист о потенции борьбы своего героя:

«У НЕГО ЕСТЬ ИНТЕНСИВНОЕ УМЕНИЕ ВЫПОЛНЯТЬ СВОЮ ЗАДАЧУ.

СИЛЕН».

Любовные отношения строятся по привычной схеме, по которой обычно складываются его отношения с людьми, — обида от окружающих, за которую надо мстить. Его не понимают, неверно оценивают, высмеивают, издеваются. Все общение с племянницей, ее стремление уехать, вырваться, хотя бы в ближайший город, их вязкие диалоги по этому поводу:

«— В город, что ли, мне надобно ехать, хлопотать, — спрашивает Аннинька.

— И в город поедет и похлопочет, — отвечает Иудушка».

Но под мирным разговором вулканическое кипение страстей, вот-вот выплеснется наружу:

«НЕДООЦЕНКА ДЯДИ!

УРОК, ВЫВОЛОЧКА, ОБИДА ПРОДОЛЖАЕТСЯ. ЭТО ИМЕННО ТОТ МОМЕНТ, В КОТОРЫЙ ОН НЕОБЫКНОВЕННО СИЛЕН.

ОЧЕНЬ ВАЖНО, ЧТО ВСЕ ЕГО ОБИЖАЮТ.

КОГДА ЕМУ НАДОБНО — ВСЕ ВИНОВАТЫ.

ВСЕ ПЛОХИ — Я ХОРОШИЙ... И МЕНЯ ЖЕ ЕЩЕ И ОБИЖАЮТ».

Артист выделял как главную черту Иудушки — постоянное ощущение, что ты выше всех, а тебя не понимают, унижают, мучают люди, которые тебя недостойны. Логика Иудушки, по Смоктуновскому, проста:

«МНЕ НИКОГДА НИЧЕГО ВО ВСЮ ЖИЗНЬ НЕ ДАЛИ, ТАК ПОЧЕМУ ЖЕ Я ДОЛЖЕН?»

Обделенность с самого раннего детства (еще одна параллель с Ричардом) рождает характер фантастический, изломанный, патологический в его стремлении постоянно доказывать свою полноценность, унижая окружающих, ставя их в зависимость от себя:

«МЕХАНИЗМ ЛОГИКИ. ВСЕ ЭТО ЗАВИСИТ ВЕДЬ ОТ МЕНЯ — ОТ ХОЗЯИНА ЗДЕШНИХ МЕСТ».

И каждое сравнение только подтверждает собственное превосходство:

«НУ, ВОТ, ДАВАЙ ПОСМОТРИМ, КТО ЖЕ ИЗ НАС СУКИН СЫН??? А???»

И еще раз возвращался к оружию, которым Иудушка сражается с окружающими людьми, — словам. И не только к самим словам. Но и самой манере говорения:

«ЕГО РИТМЫ — ПЫТКА ДЛЯ ВСЕХ».

К сцене, где Иудушка делает решительный ход, объявляя свою похоть волею Бога («И Боженька мне сказал: возьми Анниньку за полненькую тальницу и прижми ее к своему сердцу»), пометка артиста:

«БОЖЕ МОЙ, БОЖЕ МОЙ, КАКАЯ БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ».

И далее комментарий к отказу Анниньки, идущий словно уже не от лица героя, но от самого артиста:

«ВЫРВАЛАСЬ, НУ, И ДАВАЙ».

И далее важный у Смоктуновского отсыл к стилистике автора, оценка своего героя как персонажа, встроенного в определенную эстетическую систему координат:

«ЖЕСТОКОСТЬ, ЖЕСТОКОСТЬ, ЕЩЕ РАЗ ЖЕСТОКОСТЬ.

ЩЕДРИН ЖЕСТОК, ЗНАЧИТ, ЭТО НЕ НАШЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ. ОНА (ЖЕСТОКОСТЬ) БЫЛА УЖЕ ТОГДА.

ДОСТОЕВСКИЙ — ЭТО СГУСТКИ, НО СГУСТКИ ВЫСОТ ДУХА И ДУХОВНОСТИ.

ЩЕДРИН — ЭТО КОМПАНИЯ, ЛИШЕННАЯ КАКИХ-ЛИБО ДУХОВНЫХ КАЧЕСТВ И СВЯЗИ!».

Любопытно, что в редкие моменты отступлений несколько раз возникает «Достоевский» как антипод Салтыкова-Щедрина, возникает Мышкин, видимо, сопоставляемый с Иудушкой. Две крупнейшие роли, два наиболее значительных актерских образа, созданных Иннокентием Смоктуновским, оказываются странно связаны между собой. Почти не расписанная роль Мышкина, в которой актер еще только нащупывал свой способ работы, и устрашающе подробная, виртуозно разложенная партитура роли Иудушки. Фигура Князя-Христа и фигура «русского Иуды». Образ, где чернота едва угадывалась за пластами почти нечеловеческой доброты и понимания, — и создание, где огонек живой души почти неразличим за шлаком небокопительской жизни. И эти, казалось бы, полярные фигуры оказываются странно сближенными в алхимической лаборатории артиста. Постоянно присутствующий в подсознании Мышкин дает точку отсчета, но и бросает свой отблеск на Порфирия Головлева, давая ему дополнительное измерение. Принцип актера в этой работе:

«ВСЕ ЕГО ПРИВЫЧКИ ПОВЕДЕНИЯ, КОТОРЫЕ ВЫЗВАЛИ ПРОЗВИЩЕ ИУДУШКИ, КРОВОПЕЙЦЫ И Т. Д., — НУЖНО ОБЪЯСНИТЬ ЖИЗНЬЮ ЧЕЛОВЕКА ТАКОЙ ЧЕЛОВЕК!

НИ НА МГНОВЕНИЕ НЕ МОЖЕТ УСОМНИТЬСЯ В НЕГАТИВНОСТИ ХОТЯ БЫ ОДНОГО КАКОГО-НИБУДЬ СВОЕГО ПОСТУПКА. В РЕЗУЛЬТАТЕ: АПОСТОЛ БЕЗНРАВСТВЕННОСТИ. ЗНАЕТ ... НЕНАВИСТЬ И ПОСТЕЛЬ (ПОХОТЬ).

НЕ ЗНАЕТ СОМНЕНИЙ, РЕФЛЕКСИИ, ДВУСМЫСЛИЯ.

НУ, ВОТ ТЕПЕРЬ-ТО МОЖНО И ДОБИТЬ, ДОУНИЧТОЖИТЬ.

1. - ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ВСЕГО КО ВСЕМУ И МЕЖДУ СОБОЙ.

2. — ПРИЧИНА - БОГ И МЫ ЕГО ПРОВОДНИКИ.

3. БОГ НАТАЛКИВАЕТ НА ТО, ЧТО НЕ ВСЕ ТАК ПРОСТО И ЛЕГКО».

Но этот Апостол безнравственности живет с чувством, что его подстерегает

«ПОСТОЯННАЯ ОПАСНОСТЬ».

И думает поэтому

«НЕ КАК ЗАЩИТИТЬСЯ, А КАК НАПАСТЬ».

Поэтому каждое событие, грозящее изменениями его налаженному быту, воспринимает как нападение и угрозу. Сообщение о рождении его сына от Евпраксии — Владимира комментируется артистом так:

«РЕБЕНКА ПРИДУМАЛИ, А ТЕПЕРЬ ЕЩЕ ИСПОЛЬЗУЮТ ЕГО, СВОЛОЧИ».

В потоке всполохов самых разных мыслей ни одной, вырывающейся из замкнутого круга: ребенок — попытка поймать меня в капкан. Ни одного проблеска отцовской гордости, отцовского чувства, знакомого и зверю. Только боязнь за себя, за свой образ мира, за привычную рутину заведенного порядка, который младенец нарушает самым бесцеремонным образом:

«ДЕТИ — ЭТО ЛОВУШКА.

Я ЗНАЮ — ОНИ РЕШИЛИ ИСПОЛЬЗОВАТЬ СЛУЧАЙ...

НЕ НУЖНО ОТБОЯРИВАТЬСЯ.

ОНА — УЛИТА — ВИНОВАТА. ТРЕБОВАТЬ ОТ НЕЕ ОТВЕТА. ПРИЗНАЙСЯ, ЭТО ЗАГОВОР.

СВЕТАЛО И УВЕРЕННО СМОТРУ НА УЛИТУ».

И рядом дает комментарий уже не с точки зрения Иудушки, а со стороны:

«РОЖДЕНИЕ ВОЛОДЬКИ НАРУШАЕТ ХОД ВСЕЙ ЕГО ЖИЗНИ. ХОД СВЯЗЕЙ. ОН РВЕТСЯ В АБСОЛЮТНУЮ СВОБОДУ, НЕ ЗАМЕТИВ, КАК ВЫРВАЛСЯ В ПУСТОТУ.

ЖЛОБ С ОТМОРОЖЕННЫМИ ГЛАЗАМИ. ТОЛЬКО Я, ТОЛЬКО МНЕ, И ТОЛЬКО».

Вообще, в работе над этой ролью постоянный прием Смоктуновского - оценка людей и событий с разных точек зрения: «изнутри» персонажа и со стороны. Причем дальность дистанции «со стороны» также бесконечно варьируется. Любопытно, что и для Додина ключом к работе над «Головлевыми» стала возможность «смены точки зрения»: «...на репетициях „Господ Головлевых" было очень трудно с первым актом, мучительно трудно. Я начал бродить по залу, сел где-то на последнем ряду, сбоку, то есть *сменил точку зрения*... Я ушел с этого проклятого режиссерского места, где всегда одна точка зрения, буквально одна точка зрения, физически, но она и психологически часто одна...». Первый раз в выяснениях по поводу новорожденного сына Иудушка борется с кем-то, кто сражаться заведомо не может, борется скорее со знаком (младенец на сцене не появляется), чем с реальным существом. И сам не замечая, что, обрывая одну за одной все человеческие привязанности, он теряет связь с жизнью вокруг: как если представить себе сумасшедшую марионетку, обрывающую одну за одной нити с рук, ног, головы, а потом бесформенной кучей оседающую на сцене, лишённую поддержки:

«КОГДА УМИРАЕТ ДУХ — РОЖДАЕТСЯ ХИТРОСТЬ.

РОЖДЕНИЕ ВОЛОДЬКИ ВЫБИЛО ИЗ ПРИВЫЧНОГО РУСЛА ЖИЗНИ, И ВЫБИЛО ОСНОВАТЕЛЬНО».

Смоктуновский вводит еще один мотив недовольства рождением сына: тут Аннинька и какие-то новые возможности, а какие-то вредоносные силы подстроили этого ребенка:

«ОНИ ВСЕ УМЕЮТ ИСПОРТИТЬ, ДАЖЕ ТЕПЕРЬ, КОГДА...

РАДИ ЧЕГО МЕНЯ СТОИЛО БЫ ПРЕРЫВАТЬ...».

Привыкший к каверзам окружающих Иудушка готов и эту встретить достойно и во всеоружии:

«ВОТ ВЫ СЕЙЧАС ВСЕ ЖДЕТЕ ОТ МЕНЯ ПОШЛОСТИ - АН, НЕТ, НЕ БУДЕТ ЕЕ.

УЛИТА, ПОП — ОНИ ЛОВЯТ, ОНИ ТОРЖЕСТВУЮТ, А ПОВОДА К ЭТОМУ НЕТ.

НУЖНО ДОКАЗЫВАТЬ ИХ НЕПРАВОТУ, А НЕ СВОЮ ПРАВОТУ.

ОН ВСЕГДА ПРАВ, ПОТОМУ ЧТО ОЧЕНЬ ХОРОШО ВИДИТ ВСЕГДА В ЧЕМ НЕПРАВЫ ВСЕ ВОКРУГ».

И Смоктуновский рядом с задачей Иудушки (нужно доказывать их неправоту, а не свою правоту) выписывает актерскую задачу себе:

«НЕ ПРЯТАТЬСЯ ОТ ПАРТНЕРА».

Когда Улита пытается показать ему сына, комментарий к реплике «Боясь я их... не люблю...ступай!» — «ДАТЬ ДОЗРЕТЬ ГАДЛИВОСТИ».

Крошечное живое родное существо вызывает брезгливое отторжение, физиологическую неприязнь:

«ПРОВОКАЦИЯ».

И непосредственные виновники этой провокации — Улита и поп:

«ИХ МЕЛКОСТЬ, ИХ ВРЕДОНОСНОСТЬ, ПОЛНОЕ НЕПОНИМАНИЕ ИМИ БЫТИЯ. ПОЧЕМУ ТАКОЙ ШУМ, ЧТО ОН РОДИЛСЯ, — ЭТИМ ШУМОМ ОНИ ЧТО-ТО ХОТЯТ ДОКАЗАТЬ».

Пришедший батюшка заходит к отцу новорожденного с поздравлением: «Поздравляю сына своего духовного с новорожденным Владимиром», и Смоктуновский выписывает взрыв чувств и эмоций, которые рождает в его герое это поздравление:

«ВОТ ВЫ, БАТЮШКА, СЕЙЧАС ВОШЛИ И СКАЗАЛИ ОГРОМНУЮ БЕСТАКТНОСТЬ: ПОЗДРАВИТЬ МЕНЯ С **МОИМ** (???) СЫНОМ, А ОН МОЙ??? А ЧТО ТЫ РАДУЕШЬСЯ?»

Иудушка встречает священника
«ГЛАЗА В ГЛАЗА».

И начинает с ним беседу, цель которой — дать попу наглядный урок поведения, чтобы понял, с кем имеет дело, и не пытался своими бестактными поздравлениями на что-то намекать:

«ОГРОМНЫЙ И ЖЕСТОКИЙ УРОК, БАТЮШКА. УНИЗИТЬ ПОПА — НЕ РАЗЛЕТАЙСЯ, НЕ ПОЗДРАВЛЯЙ С ТЕМ, ЧЕГО НЕ ЗНАЕШЬ».

Иудушка начинает длинный монолог, вовлекая священника в абстрактные выси:

«ТЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСПУТ», — помечает Смоктуновский.

Глядя «глаза в глаза» собеседнику, произносит чудовищный по лицемерию текст: «Ежели я, по милости Божьей, вдовец, то, стало быть, должен вдоветь честно, и ложе свое нескверно содержать».

Пометка:

«ВОТ ТАК, СВОЛОЧЬ ТЫ ЭТАКАЯ.
ОТКРЫТИЯ ОДНО ЗА ДРУГИМ.
КОНФЛИКТ ОБОСТРЯЕТСЯ».

Но реакция попа, растерявшегося окончательно, вызывает подозрение:

«У НЕГО ЕСТЬ СЕКРЕТ — ОН ЧТО-ТО ЗНАЕТ. НА ЕГО СТОРОНЕ ЖУТКАЯ ПРАВДА ЕСТЬ».

И комментарий уже не с точки зрения Иудушки, а со стороны, оценка ситуации самим Смоктуновским:

«ПРИВЫЧКОЙ ЖИЗНИ СТАЛО УНИЧТОЖАТЬ. НИКОГО НЕ ОСТАЛОСЬ УНИЧТОЖАТЬ.
УМЕРТВИЯ. ДИАЛОГ С НИМИ».

В диалоге с Улитой он уже более уверен в себе, чем со священником, поскольку презирает собеседницу, не боится ее и чувствует себя неуязвимым. Комментарий:

«ТЫ — УЛИТА, ЦИНИК И ПОШЛЯЧКА.
ЯЗВА ТЫ, ЯЗВА, ДЬЯВОЛ В ТЕБЕ СИДИТ... ЧЕРТ, ТЬФУ, ТЬФУ, НУ, БУДЕТ».

На диалог: «Воспитательный-то знаешь?» Улита: «Важивала» — пометка:

«А ВАЖИВАЛА, ТАК ТЕБЕ И КНИГИ В РУКИ».

И отступление-оценка актера:

«ДЕЛАЕТ БЕССТЫДНЫЕ ВЕЩИ, НЕ ПОДОЗРЕВАЯ ОБ ИХ ГАДОСТИ И БЕЗНРАВСТВЕННОСТИ.
ОН ТАЛАНТЛИВ ЖИЗНЕННОЙ ЭНЕРГИЕЙ. ПРЕКРАСНЫЙ ЖИВОТНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР. ВСЕ ЭТИ
ЕГО СЛОВА — ЭТО ОБЪЯСНЕНИЕ БОГУ, ПОЧЕМУ ВСЕ ЭТО ДОЛЖНО БЫТЬ УДОБНО ЕМУ».

Но тут великолепно налаженная машина его жизни дает сбой:

«АННИНЬКА УЕЗЖАТЬ СОБРАЛАСЬ».

Реакция:

«ТОЛЬКО НЕ ОТПУСТИТЬ».

Его уговоры: «Вот ты на меня сердись! И посердись, ежели тебе так хочется! И ты не все молода будешь, и в тебе когда-нибудь опыту прибавится — вот тогда ты и скажешь: а дядя-то, пожалуй, прав был! Теперь, может быть, ты слушаешь меня и думаешь: бяка дядя! А поживешь с мое, — другое запоешь, скажешь: пай дядя! Добру меня учил!» — сопровождаются комментарием:

«БОЛЬШАЯ СЦЕНА ПО ЗАДЕРЖАНИЮ АННИНЬКИ.
ОСТАВЛЯТЬ, ОСТАВЛЯТЬ, ПРЕДОСТЕРЕГАТЬ ЕЕ».

И оценка артиста:

«ПРИХОД К АННИНЬКЕ — ИДЕЙНЫЙ, ПРАВЫЙ, ОТСЮДА И ЕГО БРЕД — ПРАВОТА ВО
ВСЕМ, ВНЕ ВСЯКОЙ ХИТРОСТИ.
ОТСУТСТВИЕ ХИТРОСТИ.
ЗНАНИЕ ЛЮДЕЙ И ЧУВСТВОВАНИЕ ИХ — ФЕНОМЕНАЛЬНОЕ».

СУМАСШЕДШИЙ В СВОЕЙ ПРАВОТЕ ОЧЕНЬ-ОЧЕНЬ СЕРЬЕЗЕН».

Он «знает», какая судьба ждет Анниньку когда она станет актрисой на ярмарках (и окажется в своем предвидении прав). И на полях подтекст его уговоров:

«НИЧЕГО ТЫ НЕ ПОНЯЛА, ГОЛУБА. ТАК ВОТ Я ТЕБЕ ПРЕДРЕКАЮ: БОЛЕЗНЬ, НИЩЕТУ, СМЕРТЬ».

Но Аннинька вырывается и ее последние слова: «Страшно с вами! Трогай!»

Пометка на полях:

«ВЫРАБОТАТЬ ПРИВЫЧКУ ГОВОРИТЬ С СОБОЙ, ПОТОМ С БОГОМ, ПОТОМ С УМЕРТВИЯМИ, ПОТОМ БОГ ЗНАЕТ С КЕМ И С ЧЕМ».

Уезжает женщина, которая ему нравится, единственная, к которой он ощущает какую-то близость, уезжает его последний собеседник. Вокруг остаются только слушатели. Первый и главный слушатель — Евпраксия.

Смоктуновский расписывает чувства, которые держат его героя рядом с этой женщиной, что она для него значит. Находит неожиданное сравнение разглагольствованиям Иудушки перед Евпраксией:

«ОЛИМПИЕЦ. ГУРМАН МЫСЛИ.

ГЕТЕ И ЭККЕРМАН. ОН ГОВОРИТ, А ТОТ ЗАПИСЫВАЕТ ЕГО МЫСЛИ.

ПОДЛИННАЯ ЦЕННОСТЬ — ОНА МОЛЧИТ И ЕЕ МНОГО.

ТУПОСТЬ ЕЕ — ЦЕННОСТЬ ЕЕ. ДА, У НАС ВСЕ ПЕРВЫЙ СОРТ, И ОНА МЕНЯ ЦЕНИТ».

И ее молчание и преданность особенно много значат после предательства и отъезда Анниньки:

«У НЕГО ЕСТЬ ЕЩЕ С КЕМ БОРОТЬСЯ — АННИНЬКА.

ПЕРВОЕ ПОРАЖЕНИЕ ЗА ВСЮ ЖИЗНЬ: „СТРАШНО СО МНОЙ!“

ВЫМОРОЧНЫЙ, СВОБОДНЫЙ - СТРАШНО С ВАМИ. АН, НЕТ, ОНА НЕ ПРАВА, НЕТ, НЕ ПРАВА».

Но тут жизнь наносит очередной удар: тихая Евпраксия взбунтовалась, выясняет отношения, хочет знать о своем ребенке, и Иудушка в первый раз в жизни не знает, как справиться с этой напастью. Артист комментирует сцену разговора с Евпраксией:

«ОН ДАВНО НЕ ЖИВЕТ ПО ЗАКОНАМ ПРЕДЛАГАЕМЫХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

ПРОЯВЛЯЕТ БЛАГОРОДСТВО».

Но тут Аннинькины, больно ударившие слова, повторяет уже Евпраксеюшка: «Страшно с вами, страшно и есть»:

«ЕВПРАКСИЯ — ГЛАВНАЯ ОБИДА И ИСТОК РЕФЛЕКСИИ.

ИСТИННАЯ БОЛЬ.

ХВАТИТ ЭТИХ НЕДОМОЛВОК, ДАВАЙ РЕШИМ РАЗ И НАВСЕГДА».

И тут окончательно теряется граница между реальностью и бредом:

«В ФИНАЛЕ БЕЗУМИЕ ЭТОЙ ... ПОЛНОЙ КРОВИ И ЭНЕРГИИ ЖИЗНИ.

АННИНЬКА.

БРЕД ОБ АННИНЬКЕ.

КОМПЛЕКС БОЛЕЙ ВСЯЧЕСКИХ.

БОЛЬШАЯ ВЫСШАЯ ПРАВОТА И ВМЕСТЕ С ТЕМ И ГОРЕ (С ОФИЦЕРАМИ ЕЗДИТЬ НЕ СТРАШНО). „НЕ КО МНЕ, ЧТО ПЛЕМЯННУШКА У МЕНЯ ШЛЮХА!“»

Собеседниками Иудушки становятся мертвецы, и в первый раз, по Смоктуновскому, Иудушка получает возможность

«ПОСЧИТАТЬСЯ С НИМИ ЗА ВСЮ НЕПРАВДУ, КОТОРУЮ ОНИ ТВОРИЛИ СО МНОЙ.

ВСЕ ЭТИ УПРЕКИ ВСЕМ УМАЛЧИВАЛ ВСЮ ЖИЗНЬ.

РАЗОБЛАЧЕНИЕ.

ВСЮ ЖИЗНЬ ТЕРПЕЛ, НО ТЕПЕРЬ ДОРВАЛСЯ ДО ПРАВДЫ. МАМЕ — СЧЕТ ЗА ТЕТЮ (ГОРЮШКИНО (СЕЛО ТЕТЕНЬКИ ВАРВАРЫ МИХАЙЛОВНЫ)). ВОТ ТЫ ТАМ НЕ ПОЛНОСТЬЮ ПРИЗНАЛАСЬ.

ВСЕМ ПРЕДЪЯВЛЮ СЧЕТ ОТ ИМЕНИ ИСТИНЫ-ПРАВДЫ.

ПАПЕНЬКЕ.

БРАТЬЯМ!

В ТРИ ГОДА ТАК МЕНЯ КЛИКАЛ (ИУДУШКОЙ! КРОВОПИЙЦЕЙ!) БАЛБЕС — ДРУГОГО СЛОВА НЕ НАЙТИ».

Он разбирается со всеми притеснителями, которые отравляют его жизнь — живыми и мертвыми:

«ХАМОВО ОТРОДЬЕ! ЗА МОЕЙ СПИНОЙ ДА МЕНЯ ЖЕ СУДАЧИТЕ, — НЕ ПОНИМАЕТЕ, ПОДЛЕЦЫ, МОЕЙ МИЛОСТИ».

На полях разговора с приказчиком актер помечает:

«ВСЕ ВРУТ, ОБО ВСЕМ ВРУТ.

Я НЕ СЕРЖУСЬ НА ВАС.

Я ТОЛЬКО ПО СПРАВЕДЛИВОСТИ, ПО ПРАВОТЕ».

И дальше разговор переходит совсем в надзвездные выси, где летит охваченная гордыней душа:

«УЛЕЧУ Я ОТ ВАС, — УЛЕЧУ.

ВЫ ДУМАЕТЕ, БОГ ДАЛЕКО, ТАК ОН НЕ ВИДИТ.

АН, БОГ-ТО, ВОТ ОН! БОГ ВЕЗДЕ. РАЗОМ ВСЕХ ВАС В ПРАХ ОБРАТИТЬ».

Начинается процесс умирания:

«УМЕРТВИЯ, СМЕХ — ПРЕДДВЕРИЕ ИСХОДА — ЗАБРЕЗЖИЛО.

АННИНЬКА БОЛЬНАЯ ВЕРНУЛАСЬ.

НАЧАЛО ЗАПОЯ».

Именно Аннинька становится голосом некстати проснувшейся совести: «Всю жизнь жили потихоньку да полегоньку, не торопясь да Богу помолясь. А именно из-за этого выходили все тяжкие увечья и умертвия». На полях:

«НАИВНО И ПРОСТО. ДА КАК ТЫ СМЕЕШЬ?

ИМЕННО ТЫ.

ПОЩЕЧИНА».

Но голос, раз услышанный, уже ничем не заглушить. И Смоктуновский пишет на полях финальной сцены тот Иудушкин исход, который в спектакле сыгран не был. В спектакле хоровод умерших окружал Иудушку и втягивал в свой круговорот. Смоктуновский приближал смерть своего героя к авторскому варианту: финального прозрения, прихода к Богу:

«СОЗНАНИЕ УБИЙСТВА СВОИХ.

ДООСОЗНАЛ НЕЧТО, ЧТО-ТО (ТО ЕСТЬ ВСЕ-ВСЕ) — УМЕР.

ИСХОД — ИТОГ. НАКОНЕЦ, САМ УСЛЫШАЛ СМЫСЛ ТОГО, ЧТО ВСЮ ЖИЗНЬ ПРОПОВЕДОВАЛ. С ЛОЖНОЙ ПОЗИЦИИ И ОТ ЧЬЕГО ИМЕНИ ОН ГОВОРИЛ.

БОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЗРЕНИЕ, ОТКРОВЕНИЕ.

ПОТОМУ ЧТО НИЧЕГО ЭТОГО НЕ ПОНИМАЛ, А ПРОСТО БОЛТАЛ О БОГЕ».

«Всех прости, не только тех, которые *тогда* напоили его оцтом и желчью, но и тех, которые и после, вот теперь и впредь, во веки веков будут подносить к его губам оцет, смешанный с желчью».

И финальная фраза, подводящая жизненный итог:

«АГАА, ПУСТОСЛОВИЛ, ПРИТЕСНЯЛ... — ЗАЧЕМ?»

Человеко-роль

Работа на репетициях всегда насильственна и мучительна в силу того, что производится сознательно и требует выявления того, что еще не созрело для выявления. Вне репетиций работа протекает бессознательно (и, очевидно, непрерывно). Вне репетиций позволяю себе думать, фантазировать и мечтать о роли, не стремясь к преждевременному воплощению ее. И та, и другая части работы представляются мне одинаково существенными и необходимыми как две части целого.

Михаил Чехов

В предыдущих главах мы анализировали тетрадки ролей Смоктуновского, шли за актером след в след, пытаясь понять логику каждой конкретной работы. В этой главе мы попробуем разобрать общие принципы работы актера над ролью, посмотреть как бы «с высоты птичьего полета», привлекая и

сопоставляя приемы и подходы, использованные в конкретных ролях, выявляя закономерности и расхождения. Если раньше мы пытались разобрать, *что* делал актер в работе с тем или иным образом, то теперь задача понять — *как* именно он работал.

Написанные для внутреннего пользования, записи Смоктуновского запечатлели подсказки режиссеров, случайные ассоциации, обозначения смысловых и интонационных поворотов и опасных мин, которые надо избегать, отклик на то или иное предложение, мысли «вслух» и мысли «про себя». Зафиксировали чередование ударных и спокойных кусков, те секунды, ради которых все остальное. Иногда движение фразы передает ритм и темп сцены, не очень ловкий словесный оборот передает напряжение догадки. Помогая артисту в период репетиций, тетрадки оставались «в работе» весь тот срок, пока игралась роль. Любопытно, что тетрадок киноролей не осталось. Можно предположить, что иной способ создания образа в кино (съемка кадров вразбивку) не требовал записей. Возвращаться к раз сыгранному образу больше не приходилось... Тогда как в театре роли игрались годами, и к спектаклям Смоктуновский готовился именно по своим рабочим тетрадям.

Сам артист сформулировал правило, которым руководствовался в своей работе: «Надо почувствовать правду его (образа) внутренней жизни, и тогда логика характера этого образа будет диктовать пластику, и голос, и реакции, и поступки, иногда вразрез желанию самого актера». В соответствии с делением актеров на два основных типа — актер композиции и актер процесса — Смоктуновский, безусловно, принадлежал ко второму. Он не «строил» роль, не придумывал ее, а шел вслед за автором, шаг за шагом постигая внутреннюю логику персонажа и не пытаясь перевести ее на язык законченных формулировок. Компетентный и строгий судья, Олег Ефремов так определял Смоктуновского: «...говоря словами Станиславского, он, конечно, был артист переживания. И если выбирать линию искусства (политическая, бытовая и т.д.), Иннокентий Михайлович, конечно, был артистом линии интуиции и чувства. Именно поэтому его работа над ролью всегда шла трудно, какими-то скачками. От собственных открытий возникали кризисы. Когда что-то ускользает, что-то не то, не может внутренне чего-то преодолеть. Эти кризисы бывали обязательно. Если этих кризисов нет — значит, он халтурит. Значит, он идет по поверхности, и роль будет сыграна профессионально, но вне тех эмоций, без которых он был не так уж интересен». Эти скачки, открытия и кризисы сохранились в его тетрадках.

* * *

Способ ведения актерских тетрадок, характер записей, методы работы с образом — вещь сугубо индивидуальная для каждого мастера. Рабочие тетради для актера — место, где он наиболее свободен и раскован в своем общении с образом. Место, где нет ничьих посторонних глаз. Место, где его свободу не ограничивает ни сторонний контроль, ни даже инертность собственной физической природы. Можно написать, что герой летит или видит ангелов, или входит в иные миры, или у него отрастают нос и уши. Тетрадь — пространство абсолютной, безграничной свободы.

«Каждый пишет, как он слышит, каждый слышит, как он дышит», — строка Окуджавы обретает в этом случае смысл сугубо конкретный. Актер в тетради, действительно, записывает «дыхание роли», записывает те шумы и толчки, которые приходят от текста ли, от подсказок режиссера, от найденного на репетициях, от услышанной строчки стихотворения. Другой вопрос, что фиксируют свое дыхание все по-разному. Кто в слове, кто в графике, кто в подробных описаниях, кто лаконично, а кто вообще не доверяет слову, отказывается от записей и тетрадей, полагаясь на память и подсознание.

Люди, близко знавшие Смоктуновского, вспоминают о нем как о человеке со склонностью к вербализации любых жизненных явлений. Многочасовые монологи, где слушатель прежде всего объект говорения, были для артиста важной жизненной потребностью. В устной форме и в своих книгах Смоктуновский переводил важнейшие внешние жизненные события и душевные переживания в текст, в слово. «Идею жизни» Смоктуновский нащупывал именно в своих книгах, в своих монологах. Можно сказать, что он постоянно «строил» текст собственной жизни и образ Иннокентия Смоктуновского по тем же законам, по каким он строил образы своих героев.

Он останавливал мгновения собственной жизни и анализировал мельчайшие составляющие этой секунды. В своей книге «Быть» Смоктуновский описывает эпизод, когда директор Студии киноактера сообщил, что у него, Смоктуновского, некиногеничное лицо: «Не думаю, чтобы он уж

слишком долго стоял надо мной и втолковывал, какое у меня ненужное лицо; наверное, он скоро шел — я не видел. Хотелось пить, только пить... Странно: сейчас должно быть, полдень, а сумерки. Вверх угадывались ступени лестницы, каждая ступенька затянута каким-то толстым войлочным материалом, прочно прижатым светло-желтой полоской меди... Не просто, должно быть, пришлось потрудиться, чтобы долгую лестницу эту одеть... полоска медная, а винты в ней из обычного металла, — стальные, вроде, — некрасиво, не сочетается. Холод внезапный завлажневших рук. Нехорошо. Однако сколько воды в реках утекает в разные моря и водоемы, а они все не выходят из берегов, наоборот, даже мельчают. Какое уймище воды в Байкале, а Ниагарский водопад — тьма! И домик наш — флигель на пригорке... К воде спускаться нужно очень осторожно по крутой, неровной тропинке — оступись и в крапиву: не смертельно, а больно — жуть как. И никакой там не водопад, а река Енисей и собор огромный, белый собор, в нем еще контору „Сибпушнины" сделали. Летом, после того, как вода спадет, можно бегать по поляне в одной рубашке и никто ничего тебе не скажет, а хочешь — в мелкой, мутной Каче пескарей лови... Это откровение директора о моем лице меня прямо-таки подкосило — два дня я мучительно соображал, как же быть теперь?». Реальное время короткой беседы из нескольких реплик растянуто в описании в бесконечность: тут и воспроизведение конкретного места, и собственное восприятие этой обстановки, и физическое состояние, и всполохи мысли-чувств, ассоциаций-ощущений. «Поток сознания», но и поток сменяющихся друг друга нервных импульсов.

В своих тетрадях Смоктуновский также останавливал и растягивал время своего героя, расписывал и выстраивал сложные комплексы переживаний, мыслей, воспоминаний, терзаний, образующих душевную жизнь его героя в тот или иной момент сценического действия. Если сравнить авторский текст с верхушкой айсберга, то Смоктуновский как бы облакал в слова, формулировал в тексте своих записей его скрытое от глаз невоплощенное в тексте пьесы основание айсберга. Опираясь на авторский текст, Смоктуновский писал на полях своих тетрадей собственный вариант, находящийся в сложном соотношении с оригиналом. Его заметки на полях по объему часто равны авторскому тексту, а иногда и превышают его. Смоктуновский творит свой — параллельный — текст, построенный по определенным жестким законам. Понять эти законы — задача исследователя.

* * *

Первое, что останавливает внимание и является общей особенностью всех его тетрадок, — практически полное отсутствие указаний на конкретную сценическую среду репетирующегося спектакля. Прежде всего удивляет полное отсутствие в его записях «служебных пометок»: откуда выходит его герой, где стоит, как садится, что держит в руках. В репетиционных записях артист не фиксировал мизансцен, указаний на те или иные жесты, движения, расположения своего героя в пространстве сцены. Когда его партнеры вспоминают о его склонности менять мизансцены, жесты, те или иные подробности поведения своего героя, важно помнить, что все эти «внешние выражения» внутренних состояний не были актером нигде зафиксированы. Готовясь по тетрадкам к своим спектаклям, Смоктуновский был абсолютно лишен «подсказок» типа: «вышел на середину сцены» или «сел на стул, вытянул ноги». Роль запоминалась по другим узелкам и вешкам. И мизансцены определялись иными причинами.

Как писал сам Смоктуновский: «В каждом представлении приходилось безотчетно менять мизансцены; то есть не совсем безотчетно: эта минута этого спектакля требовала выстраивать внешнюю жизнь моего персонажа таким вот образом, однако эта же сцена, но в другой раз могла заставить не только быть где-то в другом месте, но и по сути, по настрою, по степени эмоциональной возбудимости совсем не походить на ту, что была вчера или когда-то раньше». Душевная жизнь, прихотливо разворачивающаяся на каждом данном спектакле, определяла существование на сцене «здесь и теперь». И Смоктуновский оставлял себе «свободу маневра».

Для сравнения можно взять опубликованные тетради ролей Всеволода Мейерхольда, относящимся к полярному Смоктуновскому актерскому типу. «Актер композиции» Мейерхольд строит свои роли принципиально иным способом: лаконичные деловые пометки на полях реплик носят подчеркнуто служебный характер.

Из роли принца Арагонского из спектакля «Венецианский купец» в МХТ:

«ВХОДИТ, БРОСАЕТ ВАЮБЛЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПОРЦИЮ, С МЕЧОМ В РУКЕ ИДЕТ К ПОРЦИИ. ВЕНЧАЕТ ОРДЕНОМ, СХОДИТ. ПРИ КЛЯТВЕ СНОВА ВЫНИМАЕТ МЕЧ. ЭНЕРГИЧНО. МЕЧ ПЕРЕД СОБОЙ. МЕЧ КВЕРХУ. ПАФОС.

ПЕРЕХОДИТ К СТОЛУ, СМОТРИТ ТО НА ПОРЦИЮ, ТО НА СТОЛ, КАК БЫ ЖЕЛАЯ В ГЛАЗАХ ПОРЦИИ ПРОЧИТАТЬ, ГДЕ ЛЕЖИТ ПОРТРЕТ. ДАЕТ ЩЕЛЧОК. ПЕРЕГЛЯДЫВАЕТСЯ С ПОРЦИЕЙ. СМЕЕТСЯ. ДЕРЖИТ ПЕРЕД СОБОЙ ПАЛЕЦ (ПЕРЕД НОСОМ)». И Т. Д.

Также в записях Смоктуновский практически не касается вопросов грима, костюма, внешности своих персонажей. Опять же для сравнения возьмем тщательные выписки Мейерхольтда по внешности Треплева в «Чайке»:

«КОСТЮМ И БУТАФОРΙΑ.

КОРИЧНЕВАЯ ПАРА, СИНЯЯ ТУЖУРКА, БРЮКИ К НЕЙ (ТЕМНЫЕ), ЧЕРНАЯ ШЛЯПА, ПЛЕД, БЕЛЫЙ ВЯЗАНЫЙ ГАЛСТУК, ЦВЕТНАЯ РУБАШКА, БЕЛАЯ КРАХМАЛЬНАЯ РУБАШКА, НОСОВОЙ ПЛАТОК, ЧЕРНЫЕ НОСКИ, ПОЯС ЛЕТНИЙ, ПОРТСИГАР (ПАПИРОСЫ), ЧАСЫ, СПИЧКИ, ГАЛОШИ, ЧЕРНЫЙ ГАЛСТУК.

I АКТ. КОРИЧНЕВАЯ ПАРА, ЦВЕТНАЯ РУШИМ, ЗАВЯЗНОЙ ГАЛСТУК, ПОРТСИГАР, ЧАСЫ, СПИЧКИ, ШЛЯПА, ЦВЕТОК (НА СЦЕНЕ). ПОЯС.

II АКТ. ОДЕТ ТАК ЖЕ. РУЖЬЕ. ЧАЙКА. ЧАСЫ, ШЛЯПА.

III АКТ. ОДЕТ ТАК ЖЕ (ВМЕСТО ПОЯСА — ЖИЛЕТ, ВМЕСТО СВЕТОГО ГАЛСТУКА — ЧЕРНЫЙ ГАЛСТУК). НА ГОЛОВЕ — ПОВЯЗКА ЧЕРНАЯ. ПОРТСИГАР, СПИЧКИ, ЧАСЫ, РУБАШКА БЕЛАЯ КРАХМАЛЬНАЯ».

Для многих артистов увиденный облик становится ключом к роли. Можно вспомнить свидетельство Гиацинтовой, которая увидела «свою» Лидочку в «Деле» Сухово-Кобылина во сне «...вдруг она мелкими, легкими шагами прошла из одного угла комнаты в другой. В светло-зеленом платье, туго перетягивающем очень тонкую талию, с темными волосами, плоско уложенными на нежных щеках измученного лица, она была похожа на грустную березку — юную и чистую. Я даже приподнялась с подушки, а она вернулась уже в маленькой шляпке и мантильке и тихо присела на краешек стула, задумчиво склонив голову». Здесь важна цепкость взгляда женщины-актрисы, уловившей малейшие детали одежды, аксессуаров, манеры себя держать («присела на краешек стула, задумчиво склонив голову»). Тот же галлюцинаторный образ роли Дон Кихота, являвшийся в его фантазии грандиозной фигурой, увиденной до мельчайших деталей, описывает Михаил Чехов:

«ОН ГОВОРИЛ:

„ПОСМОТРИ НА МЕНЯ“.

Я ВЗГЛЯНУЛ. ОН УКАЗАЛ НА СЕБЯ И ВЛАСТНО СКАЗАЛ:

„ТЕПЕРЬ ЭТО — **ТЫ**. ТЕПЕРЬ ЭТО — **МЫ!**“

Я РАСТЕРЯЛСЯ, СМУТИЛСЯ, ИСКАЛ, ЧТО ОТВЕТИТЬ. НО ОН ПРОДОЛЖАЛ БЕСПОЩАДНО, С УПОРСТВОМ, РЫЦАРЮ СВОЙСТВЕННЫМ:

„СЛУШАЙ **РИТМЫ** МОИ!“

И ОН ЯВИЛ СЕБЯ В РИТМАХ, ФИГУРЫ КОТОРЫХ РОЖДАЛИСЬ ДРУГ В ДРУГЕ, СЛИВАЯСЬ В ОДНОМ, ВСЕОБЪЕМЛЯЮЩЕМ РИТМЕ.

„СЛУШАЙ МЕНЯ, КАК МЕЛОДИЮ“.

Я СЛУШАЛ МЕЛОДИЮ.

„Я — КАК ЗВУК“.

„Я — КАК **ПЛАСТИКА**“.

ТАК ЗАКОНЧИЛСЯ БОЙ С ДОН КИХОТОМ».

Для Смоктуновского, как явствует из тетрадей, важно сначала найти «душевное вещество» роли, а уж ее пластический, визуальный, звуковой образ придет позднее. Хотя, по многочисленным свидетельствам коллег, режиссеров, критиков, искал внешний рисунок роли тщательно и дотошно.

Адольф Шапиро вспоминает, как после отсутствия на репетициях «Кабалы святош», где он играл Людовика XIV, Смоктуновский появился на репетициях с весьма своеобразной посадкой головы. На вопрос: как появилось это решение — пояснил, что он, снимаясь в Ленинграде, заходил в Эрмитаж, смотрел портреты Людовика и увидел, что у короля большой выпирающий кадык. И этот «кадык» стал тем самым «манком» для актерской фантазии, который неожиданно открывает путь к

образу. Репетируя Гамлета, он долго искал его походку. «И вдруг открылось: корпус должен быть неподвижен — в этом достоинство и неприступность принца, а ноги двигаются очень быстро».

Олег Ефремов говорил, что Смоктуновский «в поисках мог идти от внешних вещей. Иногда зовет показать какую-нибудь репетирующуюся роль, а сказать нечего: это даже не просто наигрыш, а просто кривлянье, „педаляж“ на все: на манеру речи, на акцент, на манеру поведения. А это он искал. И все преувеличенное уходило, оставался острый внешний рисунок»

Помощник Олега Ефремова Татьяна Горячева вспоминает, что, репетируя Иудушку, Смоктуновский приходил в театр в вязаной растянутой кофте, стоптанных туфлях, старых брюках с пузырями на коленях с нелепой авоськой в руках — то ли бомж, то ли опустившийся вдовец. На репетиции «Кабалы святош» артист, наоборот, приходил ослепительно нарядный, подтянутый, свежий, по-особому элегантный. Превращение происходило в ходе репетиций. «Входя в образ», Смоктуновский постепенно подчинялся его диктату. С ним происходило то артистическое превращение, которое описал артист Петр Семак, говоря о своих взаимоотношениях с образом Николая Ставрогина в «Бесах»: «Я почувствовал, что яйцо раскрылось, из него что-то вылупилось. И вот этот птенчик появился, а я стал понимать, что и я сам изменился, даже образ мыслей стал другим. Уже себя ловишь, что это не я думаю, а Ставрогин. Уже и курю по-другому, по-ставрогински...». Внутреннее самочувствие «короля» требовало безукоризненно белой рубашки, блестящей обуви, элегантности каждого жеста и движения. Иудушка заставляла шаркать ногами, зябко кутаться в старую растянутую кофту. Крутить в руках нелепую авоську..

Ища внешнее выражение «правды внутренней жизни», Смоктуновский шел через преувеличения «до педаляжа», через избыточность подробностей и деталей, которые постепенно отсеивались, отходили, и тогда уже образ начинал влиять на артиста, прокрашивать его поведение, манеры, жесты, выбор костюма. Однако и поиски внешнего рисунка роли, и их конечный результат оставались вне репетиционных тетрадей.

Театральным мифом стала история о том, как Смоктуновский встретил в толпе читающего человека, чей облик подсказал ему Мышкина. Какие встречи и впечатления помогали в других ролях — судить трудно. В репетиционных тетрадках пометки с указаниями людей, чей облик мог подсказать артисту какие-то внешние детали манер и поведения его *кроя*, крайне редки. Единственный намек и подсказка для исследователей — аккуратный список «прототипов» в тетради «Иванова»:

«КОРРЕСПОНДЕНТ, СИДЯЩИЙ НА ПОЛУ У СТЕНЫ В СИНГАПУРЕ.

ПЕВЕЦ НА КОНЦЕРТЕ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ УЧИЛИЩЕ МАНЕРА ДВИГАТЬСЯ, ГОВОРИТЬ, СМОТРЕТЬ.

ОДИН ИЗ ПРЕЗИДЕНТОВ ФИРМЫ В НОВОЙ ЗЕЛАНДИИ: ДЛИННЫЙ, НЕТОРОПЛИВЫЙ, ДОСТОЙНЫЙ».

Возможно, что тут Смоктуновский описывает свои впечатления от каких-то реальных людей. Но гораздо более вероятно, что эти образы созданы фантазией артиста. Корреспондент, сидящий у стены в Сингапуре; певец на концерте в хореографическом училище; один из президентов фирмы в Новой Зеландии... Все три описания посвящены людям, попавшим в предельно чуждую для них среду, выделяющимся среди окружающего пейзажа. Искал ли в них артист черточки внешности Иванова («длинный, неторопливый, достойный») — сказать трудно. Но, без сомнения, его привлекал образ человека, замкнутого в себе, предельно чуждого окружающему миру.

Сами артисты не всегда могут объяснить, почему вдруг именно этот человек, эта встреча, этот мелькнувший в мыслях образ дает толчок фантазии. Так, Софья Гиацинтова, разглядывая в трамвае миловидную женщину, у которой был «алый рот с выражением постоянной зазывной полуулыбки», вдруг увидела свою Марино из «Двенадцатой ночи»: «Не знаю, как объяснить, но в эту минуту я „цапнула“, как мы называли, образ, который искала». А потом артистка даже подрисовывала себе перед спектаклем маленькие усики над губой, какие были у трамвайной незнакомки.

Смоктуновский не отмечает в своих записях ни людей, давших «толчок» фантазии, ни эти «маленькие характерные деталечки», которые так «греют» артиста.

Хотя отбор и поиск таких деталечек шел непрерывно, Александр Свободин приводит характерный пример: «Он наклоняется над столом, и висящий на его шее портрет — медальон короля-отца (носил во время съемок фото своего отца. — О. Е.) — отвисает на цепочке, высываясь

из-за выреза рубашки. Он прячет медальон за пазуху, на грудь, потом тихо говорит: „Надо будет так во время поединка... спрятать... хорошая деталь“».

Деталь, действительно, хорошая, и таких деталей в каждой из ролей сотни. Сплетаясь вместе, они создают плотную материю жизни образа. Но примечательно и другое. По свидетельству Свободина, играя принца Гамлета, Смоктуновский привлекал к работе над ролью собственное прошлое. Портрет погибшего на Великой Отечественной войне рыжеволосого грузчика-гиганта Михаила Смоктуновича, по прозвищу Круль, в медальоне Датского принца создавал странную близость между безотцовщиной из деревни Татьяна и сиротой-наследником датского престола. Сближение погибших отцов-воинов открывало особую личную тропинку в общении с Датским принцем. Портрет Михаила Смоктуновича в медальоне Гамлета — деталь и оправданная и понятная.

Путь поиска сродства с ролью через собственный опыт, собственную аффективную память — путь достаточно традиционный, освященный великими именами. По Станиславскому, работа над собственной душой, извлечение из глубин памяти тех или иных ситуаций, чувств, переживаний, психических и физических состояний были необходимым условием создания образа. И многие актеры, рассказывая о своей работе, фиксируют и отмечают в качестве ключевых моменты именно ощущения некоего сродства собственных проблем, собственных переживаний с проблемами и переживаниями своего героя.

Хрестоматийный пример с работой Москвина над царем Федором, где артист привлекал в качестве строительного материала воспоминания из собственного детства, когда ходил слушать заутреню в Московском Кремле. Инна Чурикова вспоминает, что роль Иры в «Трех девушках в голубом» Петрушевской начала получаться, когда она стала видеть сходство собственной жизненной ситуации с ситуацией своей героини. «Вначале мне не очень понравилась моя роль. Ира мне показалась не слишком интеллигентной, что ли. Постепенно, однако, отношение стало меняться. Я прибежала на спектакли, оставляя дома маленького сына. И все Ирины материнские страхи, проблемы — были мне знакомы. Я понимала ее в бытовых сложностях (постирать, приготовить, постоять в очередях) - все было знакомо. Понимала постоянную нехватку времени. Ну, и так далее. Я начала как-то горячо сочувствовать этой женщине». Сергей Курышев уверен, что «в конце концов приходишь все равно к тому, что если в тебе самом нет соприкосновения с ролью, - все впустую... Если же тебя самого мучат похожие проблемы, то это можно развивать. Это не значит, что роль получилась, но это можно развивать».

Играя лейтенанта Фарбера в фильме «Солдаты», Смоктуновский в качестве строительного материала роли использовал свой фронтный опыт. Он «вспомнил» физические ощущения человека в форме, сапогах, пилотке на голове; воскресил тошнотный страх при звуке разрывающихся снарядов и ту накатывающую волну, которая поднимает в атаку вопреки страху. Он отдал Фарберу свою неровную походку и тихий неуверенный голос с «неправильными» паузами в предложениях. Смоктуновский в Фарбере открыл и освоил для себя технику работы с ролью «от себя», от собственных переживаний, чувств, опыта, от собственного «я». Доказал, что умеет работать в этой технике. Но дальше в своей сценической биографии найденные приспособления не использовал.

В актерских тетрадях Смоктуновского *никогда* не встречаются ссылки на личный опыт, на собственную биографию, на похожие, хотя бы по ассоциации, пережитые ситуации и чувства. Биография Смоктуновского-солдата, Смоктуновского-пленного, Смоктуновского - актера провинциального театра, Смоктуновского — признанного и прославленного никак не привлекалась в качестве материала для строительства роли. Путь, рекомендованный Станиславским, этот путь Смоктуновский не использовал. Или правильнее сказать, не оставил следов этого поиска в своих заметках. Для Станиславского было органично сближать, к примеру, ситуацию в личной жизни с сюжетом «Одиноких» Гауптмана. В период работы над пьесой он писал жене: «Мне думается, что она просто писана о нас, с тою только разницей, что М. Ф. Желябужская выведена здесь не такой, какая она на самом деле, а такой, какой ты ее боишься для меня. Еще есть разница, это в конце. Я понял и оценил тебя раньше, чем это сделал герой, и потому избежал его конца». Для Смоктуновского сближать события и переживания собственной жизни и сюжета репетирующейся пьесы, примерять чувства героя к собственным чувствам, использовать пережитые в собственной богатой биографии ситуации для прояснения ситуаций пьесы — путь заведомо закрытый. При том нельзя сказать, что артист вообще не любил вспоминать. Напротив. Именно воспоминаниями были его многочасовые

монолог. Воспоминаниям о пережитых событиях жизни посвящены его книги. Но в качестве материала для строительства образа эти воспоминания Смоктуновский принципиально не использовал.

Один пример. Работавшие с ним режиссеры отмечали, что во время репетиций Смоктуновский часто вспоминал годы Великой Отечественной войны. В его книгах военная тема занимает особое и самое значительное место. Фронтвой опыт, опыт плена, побега, скитаний, опыт партизанской жизни и боев — все это описано им подробно и детально. В его тетрадях Отечественная война вспомнилась только однажды. И в поразительном контексте: Иудушка у постели умирающего брата заговаривает-убивает его своей речью. Узнав от умирающего, что распоряжение о наследстве не сделано, что он остается в Дубровке хозяином, Иудушка ликует и чувствует себя победителем. И Смоктуновский находит образ этой воинской победы:

«ПОБЕДА. 9-Е МАЯ».

Сопоставление великого праздника освобождения Родины и мелкой радости собственника-убийца дает странную гротескную подсветку этой пометке, ту цепочку ветвящихся смыслов, которую Смоктуновский часто выстраивал на полях своих комментариев.

Но еще раз отметим, что собственные переживания, чувства, настроения, жизненный опыт для объяснения характера героя или его ситуации Смоктуновский не использовал. Ситуации пьесы объяснял, исходя из текста самой пьесы. Если это не получалось — оставлял лакуны в комментариях.

Возьмем в качестве характерного примера сцену с Саррой в «Иванове». В густо исписанной тетрадке с ролью Иванова практически не расписанной осталась одна из важнейших сцен — сцена с Саррой, где он кричит на жену: «Замолчи, жидовка! Так ты не замолчишь? Ради бога... Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...». В записях комментариев из всего двух слов: «катарсис-очищение».

Казалось бы, артисту было естественно вспомнить о романе Антона Павловича Чехова с обаятельной еврейкой, который так и не закончился браком. Можно было вспомнить, хотя бы в качестве примера «от противного», собственный счастливый многолетний брак со Суламифью Михайловной Кушнир. Но ни слова, ни звука, ни полнамека. Смоктуновский не использует в работе ни исторические реминисценции, ни биографические факты.

В своем интервью Татьяне Горячевой Олег Ефремов, рассказывая о Смоктуновском, вспоминал о работе над «Ивановым». Ефремов особо остановился на репетиции именно этой сцены, вспоминая, как нравственное чувство Смоктуновского восстало против текста Чехова, против ситуации, в которой оказывался его герой, как он просто не мог играть эту сцену. Олег Ефремов говорил: «Что было самое трудное, например, в „Иванове"? — То, что он никак не мог согласиться, а в этом был замысел Чехова, что в какие-то минуты полной безысходности Иванов перекалывает на другого всю свою боль. Что он может быть отвратительным, этот Николай Алексеевич Иванов. Смоктуновскому было очень трудно сказать Сарре „Жидовка! Ты скоро умрешь". Он никак не мог в себе найти это. Он ведь не любил эту роль именно потому, что ему приходилось говорить эти фразы, играть эту сцену. Все равно надо было изменять Сарре, кричать на нее. И тут он иногда переходил на свои штампы, начинал бегать на сцене походкой Марлона Брандо, чуть ли не по-балетному расставляя ноги. Где-то когда-то эта походка имела успех и вошла в арсенал актерских штампов. А иногда, когда он действительно шел по пути логики, которую мы выстраивали, то эти кризисы обогащали его жизнь в роли Иванова. Спектакль определялся им в первую очередь его накалом, его отдачей». То есть, сопоставив рассказ Ефремова и записи на полях роли, можно сказать, что, оставив для себя нерешенной внутренне и неоправданной сцену Иванова с женой, Смоктуновский оставил лакуну и в своих комментариях.

Причину, по которой сцена не удавалась артисту, Олег Ефремов увидел в оскорбленном нравственном чувстве. Но не логичнее предположить другое объяснение?

«Иванов» — пьеса пограничная, где соседствуют приемы новой театральной эстетики с откровенно мелодраматическими ходами «дочеховского» театра. Сцена с Саррой, безусловно, относится к наиболее явным примерам эффектной мелодраматической концовки акта. Крик: «Замолчи, жидовка! Так ты не замолчишь? Ради бога... Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...» — явно должен вызывать бурное возмущение потрясенного зрительного зала (и, действительно, в театральных рецензиях пенялось автору на неправдоподобие

ситуации, когда интеллигентный русский человек кричит жене такое). Ощущаемая артистом фальшь ситуации провоцировала использование собственных актерских штампов («начинал бегать на сцене походкой Марлона Брандо, чуть ли не по-балетному расставляя ноги»). Парадоксально, но и здесь артист идет «на поводу у драматургии образа». Он не пытается переосмыслить сцену, нафантазировать ее, не пытается обратиться к каким-то жизненным аналогиям и примерам. Он следует автору и, находя в тексте разрыв психологической и художественной ткани, предпочитает оставить пустоту в собственных записях. И, надо добавить, в собственном исполнении сцены. В насыщенной и плотной роли Иванова сцена с Саррой у Смоктуновского оставалась до странности невыразительной и не запоминающейся.

Не привлекая в качестве строительного материала собственный опыт, Смоктуновский практически не пользовался материалом «вокруг». В его записях не упоминаются никакие дополнительные источники (исторические документы, произведения изобразительного искусства, справочники и монографии, исторические исследования и т. д.). Для роли Федора ему не понадобились труды историков, восстанавливающие образ русского царя: то ли слабоумного юродивого, то ли святого на троне. В качестве точки отсчета артист выбрал москвинского Федора («Видел Москвина на киноплёнке. Хотел сыграть противоположное Москвину»).

Опять же Мейерхольд над первыми репликами Федора выписывает три фрагмента характеристики царя из «Истории России» С. М. Соловьева.

«ПОХОДКА НЕТВЕРДАЯ. ТЯЖЕЛ И НЕДЕЯТЕЛЕН. УЛЫБАЕТСЯ».

Как помечает комментатор и публикатор наследия Мейерхольда О.М.Фельдман, «эти конспективные пометы дают внешнюю и внутреннюю характерность, подсказывают пластический рисунок („походка нетвердая“), ритм („тяжел и недеятелен“), мимику („улыбается“) (...) Мейерхольд приносил на репетиции то, что отбирал в книгах, и ждал уточнений».

Интересуясь каждым нюансом поведения или характера своего героя «здесь и теперь», Смоктуновский не стремился «представить» жизнь своего персонажа в ситуациях, оставленных за пределами истории, рассказанной в пьесе его детство или юность, жизнь после сюжета. Как будет доживать его Федор? Жалкой развалиной? Или схимником, затворившимся от людей? Жизнь Федора, каким его играл Смоктуновский, улетала вместе со звуками церковного распева, и что будет с жалким телом — оставалось за скобками внимания и авторов и зрителей.

Играя в пьесах Чехова, не слишком интересовался биографией Антона Павловича, трудами исследователей, восстанавливавших исторический контекст чеховских пьес, искавших прототипы его персонажей. Казалось, Смоктуновского не слишком волновало, каким был в реальности уездный доктор Дорн. В каком доме жил? Какие журналы выписывал? Какие книги читал?

В «Иванове» есть пометка о чувствах, которые испытывает Иванов во время игры Сарры: «Как же быть? Она со своей музыкой напоминает того его». Но Смоктуновский не пытается фантазировать, каким был «тот» Иванов. Он отказывается фантазировать на тему исторической или социальной характерности, не пытается искать реальные прототипы образа Иванова или характерные черты университетских людей того времени и поколения. Он отказывается фантазировать на темы: Иванов и Сарра, их женитьба, роман с Сашей, дружба с Лебедевым, отношения с Шабельским... Его не интересуют вопросы типа: по каким сельскохозяйственным журналам Иванов выписывал свои новейшие агротехнические машины? Какими были усадебные дома того времени? Смоктуновскому хватало информации о герое, которую дает сама пьеса, и дополнительная информация требовалась крайне редко.

Как казус описывает Олег Ефремов случай в ходе репетиций роли Иоганна Себастьяна Баха в «Возможной встрече» Пауля Барца. Раздраженный пьесой, артист стал читать специальную литературу о великом композиторе и начал в определенном роде вступать в конфронтацию с Барцем. Как вспоминал Ефремов, «у него началось отрицание, отторжение того, что давал автор... Пьеса, действительно, довольно схематичная: духовный Бах и меркантильный Гендель. У меня тоже было определенное раздражение от пьесы. И вот были кризисы, у него, у меня, когда просто не хотелось работать, не хотелось играть. Надо было что-то придумывать. И эти кризисы стимулировали воображение. Мы не то чтобы боролись с пьесой, но, во всяком случае, толковали ее довольно расширительно».

Пьеса Барца — исключение, подтверждающее правило.

Смокуновский не ставил перед собой задачи выйти за пределы авторского текста и представить реального человека, стоящего за пьесой: будь то исторический Федор или Иудушка — русский помещик-крепостник. Для Мейерхольда было естественным и необходимым узнать о своем персонаже «все», узнать о нем гораздо больше драматурга. Его интересовала реальная жизнь, стоящая за пьесой, реальный человек, который стоял за персонажем. Как показывает анализ актерских тетрадей, для Смокуновского образ, создаваемый им, четко ограничивался пространством пьесы, материалом авторского текста. Его персонаж существовал здесь и теперь, он возникал с первыми строчками своего текста и исчезал, когда текст роли кончался.

* * *

В течение веков в актере видели только исполнителя, который в меру своего таланта передает мысли, чувства, эмоции, которые вложены в его роль автором. Идея об актере—интерпретаторе авторского текста, актере—соавторе драматурга возникает лишь в конце эпохи Просвещения. В «Парадоксе об актере», главном теоретическом трактате актерского мастерства XVIII века, Дидро писал: «Иногда поэт чувствует сильнее, чем играющий его актер, иногда, — пожалуй, так бывает чаще, — актер воспринимает сильнее, чем играемый им поэт. Как нельзя более соответствует правде восклицание Вольтера, вырвавшееся у него, когда он увидел Клэрон в одной из своих пьес „Неужели я написал это?“ Следует ли из этого заключить, что Клэрон понимала данный образ глубже, чем Вольтер? Во всяком случае, в данный момент тот идеальный образец, которому она следовала в своей игре, был выше того идеального образца, который был перед поэтом, когда он писал».

В начале XX века возник актер—соперник драматурга, актер, который считал себя вправе видоизменять, варьировать, переосмысливать и даже сознательно исказить текст пьесы и образ, созданный автором. Работа на конфликте с автором, работа на изломе драматургической структуры классического образа дала необычайную энергию театру XX века, определила новый способ взаимоотношений актера и образа. В двойственный союз актера и драматурга вошел третий персонаж — режиссер и занял лидирующее положение. Актер теперь встречался с авторским текстом через режиссерскую интерпретацию этого текста. И перед ним стояла задача не столько воплотить авторский образ, сколько режиссерскую трактовку авторского образа. Формула «Режиссер — автор спектакля» с начала XX века довольно четко зафиксировала новую модель театра, новую иерархию театральных профессий.

Действительность сложнее любых схем. Режиссер и актер часто оказывались и оказываются соратниками в попытке понимания и адекватного воплощения авторского текста. Но не менее часто актерское понимание роли расходится с режиссерским. Еще чаще режиссерское понимание текста пьесы отходит от собственно драматургических задач и целей. Отношения с режиссерами — очень сложный момент биографии Смокуновского. Ни о ком не сказано в его книгах, статьях и интервью столько убийственно резких и часто несправедливых слов, как о режиссерах. В отношениях со своими режиссерами Иннокентий Смокуновский всегда внутренне стоял «на страже», ревниво относясь к любой попытке «сбить» его с его собственного понимания роли и авторского слова. «Я знаю одно: во всех своих работах, будь то взлеты или провалы, находки или поражения, автор — я сам».

Смокуновского обвиняли в плохом характере, в «звездной болезни», в премьерстве, в индивидуализме и неумении подчинить свои амбиции интересам общего дела. Но даже сами режиссеры, по крайней мере наиболее умные из них, угадывали в противодействии Смокуновского режиссерской воле нечто более значительное, чем простой каприз премьеры. Олег Ефремов констатировал: «Взаимоотношения Смокуновского с режиссерами всегда были диалогическими, не простыми. Иннокентий Михайлович очень часто ругает режиссуру, которая, как ему кажется, не дает актеру осуществить собственный замысел роли. Я думаю, что не стоит обижаться на Смокуновского и в этом случае».

Режиссер, встающий между ним и автором, неизбежно вызывал в Смокуновском ревнивое чувство, которое могло дойти до ненависти. Самый яркий пример: отношение к Козинцеву. Уже на уровне сценария артист ощутил властную режиссерскую трактовку шекспировской пьесы и восстал против нее. В своей книге «Время добрых надежд» Смокуновский вспоминает, как его колебаниям, братья или нет за роль Гамлета, положила конец его жена. «Заставив сниматься меня в „Гамлете“

(прочтя чудовищный сценарий Г. Козинцева, я дважды категорически отказывался от этого „любезного" приглашения на роль), она не оставляла меня в этом единоборстве (...):

— У ТЕБЯ ПРЕКРАСНЫЙ ПОМОЩНИК — ВИЛЬЯМ ШЕКСПИР».

Воюя с режиссером за свое понимание Гамлета, актер так за всю жизнь и не простил Козинцеву его неуступчивости в этой борьбе. Необыкновенный успех фильма, принесшего артисту мировую известность, здесь ничего не менял, не респал и не искупал. В архиве Смоктуновского сохранился черновой набросок письма Козинцеву периода монтажа фильма, где актер достаточно настойчиво и не слишком уважительно «продавливает» свое представление о будущем фильме: «Уважаемый Григорий Михайлович! У вас в руках — фильм удивительный, каких не было, но у вас в руках и аморфный музыкальный фильмик. Чтобы фильм не получился *музыкальным* (здесь и далее выделено Смоктуновским— О. Е.), мне кажется, нужно выбросить музыку повсюду, где она не „льет воду" на мельницу *пряного действия по мысли Шекспира*. Там, где она призвана из каких-то режиссерских соображений (например, на кладбище Йорик у гроба), отвлекающих от действительности общего куска — там она губит эти куски напрочь, простите. (...) Музыка в этих кусках придумана и диссонирует с действием, губя его суть и эмоциональность. (...) Наши проходы с призраком — их много, они тянут. Как и сам призрак. К нему привыкаешь и уже не только не следишь за ним, не боишься его, но он *просто надоедает*. И моих планов в призраке — крупных планов тоже много. А здесь еще и рассвет идет, как в научно-популярном фильме».

Козинцев переосмысливал Шекспира, сдвигал акценты, но, главное, вторгался своими решениями в «святая святых»: во взаимоотношения актера и образа. Он отнял у актера его монолог «Быть или не быть», настояв на решении, когда шекспировский текст звучит за кадром на фоне молчащего Гамлета-Смоктуновского. И этого вмешательства Смоктуновский простить не смог никогда. Отказался сыграть у Козинцева короля Лира. И отзывался о признанном режиссере в тонах оскорбительных.

Привычное для середины XX века режиссерское «решение» сцены и роли для Смоктуновского оказывается неприемлемым и шокирующим. И здесь надо вспомнить, что актер-Смоктуновский формировался в глубокой провинции, в театре, существующем в другой культурной системе координат. Искания и прозрения художников начала века Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова перевернули представление о привычном театре, дали толчок театру нового типа, получившему название «режиссерский театр». Эпоха театральной революции триумфально прошла по миру, но театральная провинция продолжала пребывать в долгом времени дорежиссерского театра, сохранила в неприкосновенности не только останки мамонтов, но и «дорежиссерский театр». В одном из интервью Смоктуновского спросили, кто из режиссеров, с которыми он работал, был для него лучшим, он тут же огорошил корреспондента категорическим ответом: Фирс Шишигин!

Когда Иннокентий Смоктуновский сыграл Мышкина, о нем заговорили как об актере «нового типа». Точнее, видимо, было бы назвать его актером-мамонтом, неведомо как сохранившимся в вечной мерзлоте Норильска. В своей работе над ролью он практически не использовал никаких «находок» века XX: путь через автора к жизненной материи, которая лежит за ролью; использование собственной аффективной памяти; широкое привлечение самых разных дополнительных материалов; наконец, расширительное толкование авторского текста.

«Расширительное толкование» текста и даже борьба с ним — явления достаточно распространенные. Многие актеры и режиссеры строят роли, сцены, спектакли в противоречии и борьбе с драматургическим материалом. Начатая Станиславским линия постановок, как бы пробующих на прочность структуру текста, стала магистральной в театре XX века. Более того, иногда кажется, что наступил момент, когда работа на «столкновении» с текстом, на борьбе с автором стала всеобщей. И это постоянное испытание текстов «на прочность» привело к определенным деформациям восприятия, утере представления о возможности работы в согласии с текстом, следуя авторской логике. Сознательно и целенаправленно Смоктуновский отказывается «додумывать» за автора, тем более «преодолевать» автора. Извлекать свой образ «из текста», «следуя на поводу у драматургии», — основной способ работы Смоктуновского. И за этим стояла многовековая театральная традиция работы с ролью.

В заметках на полях Смоктуновского зафиксирована прежде всего его работа именно над драматургическим текстом. Безусловно, режиссерские замечания, задачи, подсказки — многое определяли в его трактовке как образа в целом, так и тех или иных сцен, но можно утверждать, что главным и ключевым в работе над ролью для Смоктуновского были отнюдь не режиссерские интерпретации, не система отношений, складывающаяся в работе с коллегами, но его связь с текстом пьесы, текстом роли, — его отношения с автором.

Надо отметить, что отношения с авторским текстом были для Смоктуновского отношениями отдельными и особенными. «Трудный» эгоцентричный партнер, не могущий не тянуть одеяло на себя, «неблагодарный», нелояльный артист, постоянно бунтующий против работающих с ним режиссеров, доходящий до ненависти и злобы по отношению к ним, Смоктуновский всегда удивительно бережен и корректен по отношению к драматургу, играет ли он в пьесах Шекспира или Погодина.

Автор был для актера главным помощником и главным союзником, верным и во многом самодостаточным. «Оставшись одни на один с пьесой, я вдруг понял: Шекспир не нуждается в домысливании, за него ничего не надо додумывать. Как говорится, дай Бог до него дотянуться». В рассказе о репетициях Шекспира — фиксация важнейших черт взаимодействия с автором: не расширять, не домысливать, понять, что хочет сказать автор в данном конкретном произведении.

Описывая впечатление от его Мышкина, Раиса Беньяш использовала достаточно избитый образ: «Как будто герой романа сошел со страниц книги и шагнул в нашу сегодняшнюю жизнь». Критический штамп передавал, однако, существеннейшую особенность и этого образа, и других образов, созданных Смоктуновским: роли, сотканые из вещества текста, образы людей небывалых, в жизни не встречающихся, вымечтанных Достоевским и Щедриным, Алексеем Толстым и Шекспиром. О его героях нельзя было сказать, будто их раньше где-то видел, где-то встречал. Их можно было найти только на страницах романа Достоевского, пьесы А. Толстого, чеховских пьес. Если Михаил Чехов строил свои образы из вещества фантазии, то Смоктуновский создавал свои образы из вещества текста.

Отказываясь «додумывать за автора», отказываясь выходить за пределы очерченной автором сферы, Смоктуновский обживал буквально каждый миллиметр авторского пространства. Раскладывая и проверяя текст роли по фразам, по словам, по буквам, Смоктуновский выстраивал и создавал своего героя в мельчайших подробностях, автором не выписанных и не указанных: шаг за шагом, деталь за деталью, подробность за подробностью, волосок к волоску, преодолевая сопротивление материала. На сцене Иннокентий Смоктуновский создавал своих героев в их телесном и зримом воплощении, в своих тетрадях он придумывал своих героев, выстраивал логику их поступков, переживаний, кардиограмму их чувств, движение мыслеобразов. Идя подряд по его записям, в ходе разворачивания образа, создаваемого артистом, у читателя его тетрадей возникает чувство соприсутствия: постепенно бледный туманный образ наливается живой кровью, начинаешь ощущать биение пульса, движение крови.

Актерские тетради Смоктуновского сохранили этот путь постепенного воссоздания образа Дорна, Иванова, Иудушки. Но сохранили и другое: отношения артиста с каждым из его персонажей.

* * *

В тетрадке с ролью Мастера («Бал при свечах» М. Булгакова) есть неожиданное сравнение:
«РАСТРОЕНИЕ.

АНАЛОГИЯ С СУЩЕСТВОВАНИЕМ АКТЕРА (НА СЦЕНЕ) В МОМЕНТ ТВОРЧЕСТВА.

1. Я
2. ОБРАЗ
3. МОЙ ГЛАЗ СО СТОРОНЫ НА „НАС" 1, 2».

Схематично пометки Смоктуновского можно разделить на три неравные группы.

Одна группа пометок посвящена общим вопросам: анализу особенностей авторского стиля, композиции пьесы, сверхзадаче будущего спектакля. В заметках этой группы Смоктуновский «вписывает» свой персонаж в контекст общего авторского замысла, в контекст будущего спектакля. В записях этой группы Смоктуновский рассматривает своего героя как персонаж определенного литературного произведения. И для Смоктуновского важно его место в структуре этого произведения,

важны законы, по которым создан и существует этот образ, важны художественные функции, которые он выполняет в пьесе и их связь со сверхзадачей будущего спектакля. Ему важно уловить и сформулировать эстетическую систему координат, в которой существует его герой.

Можно сравнить записи артиста о Чехове, Достоевском и Салтыкове-Щедрине (важно, что это не специальные размышления об этих писателях, но заметки на полях ролей Иванова и Иудушки Головлева):

«ЧЕХОВ — ВНЕ НАСТРОЕНИЙ ЧЕЛОВЕКА — НЕПОНЯТЕН». «СЫГРАТЬ ЧЕХОВА ТОЛЬКО СЛОВАМИ — ЭТО ЗНАЧИТ СОВСЕМ НЕ СЫГРАТЬ ЕГО». «ЧЕХОВСКИЕ ПЕРСОНАЖИ — ТОЧНЫЕ, УНИКАЛЬНЫЕ И ОЧЕНЬ ЖИВЫЕ ТИПЫ — ЖИВЫЕ, НО ТИПЫ».

«ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО ВСЕГДА НАЧИНАЮТСЯ С 5-ГО АКТА ПО НАКАЛУ».

«САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН — РАЗНИЦА МЕЖДУ ТЕМ, КАК ЕГО **ИГРАЮТ**, И ТЕМ, КАК ЕГО МОЖНО И НУЖНО **ЖИТЬ**». «ЕСЛИ И ЕСТЬ, ЧЕМ МОЖНО УДИВИТЬ, ТО, КАК ЭТУ ОСТРОТУ СДЕЛАТЬ ЖИЗНЬЮ». «ЖЕСТОКОСТЬ, ЖЕСТОКОСТЬ, ЕЩЕ РАЗ ЖЕСТОКОСТЬ». «ЩЕДРИН ЖЕСТОК, ЗНАЧИТ, ЭТО НЕ НАШЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ. ОНА (ЖЕСТОКОСТЬ) БЫЛА УЖЕ ТОГДА».

«ДОСТОЕВСКИЙ — ЭТО СГУСТКИ, НО СГУСТКИ ВЫСОТ ДУХА И ДУХОВНОСТИ. ЩЕДРИН — ЭТО КОМПАНИЯ, ЛИШЕННАЯ КАКИХ-ЛИБО ДУХОВНЫХ КАЧЕСТВ И СВЯЗЕЙ».

Определяя для себя стилевые особенности писателей, Смоктуновский стремится дать не «литературные» и искусствоведческие, а «действенные», «рабочие» определения, которые диктовали манеру игры или способ взаимодействия с персонажем. К примеру, определение персонажей — «живые, но типы» — помогает в выборе приемов подхода к роли. Играть не уникального человека, но искать в нем типичность, подчеркивать его связь с определенным специфическим социальным и психологическим слоем людей.

Записи Смоктуновского, характеризующие те или иные стилевые особенности автора, авторской манеры письма или композиции пьесы, не многочисленны, но их присутствие в рабочих тетрадках обязательно, и большей частью они выносятся на значимые «обложечные» места.

Можно сказать, что, приступая к работе над ролью, Смоктуновский начинал с определения «сверхзадачи» будущего спектакля, шел от общей трактовки к решению своей роли. Если Михаил Чехов, по его собственному свидетельству, в начале работы концентрировал внимание исключительно на роли, писал, что «только в самой последней стадии работы начинается осознание пьесы в целом», то для Смоктуновского необходимо понять и сформулировать общие задачи постановки, и только после этого — сверхзадачу роли.

К примеру, в «Иванове» Чехова:

«ПЬЕСА О СМЕРТИ, О РАЗРУШИТЕЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ПРИРОДЕ ЧЕЛОВЕКА». «КРИК О ТОМ, КАК ВСЕ МЫ БЕЗДУХОВНО ЖИВЕМ И ДУМАЕМ, ЧТО ЖИВЕМ».

И далее об образе Иванова, центрального героя пьесы:

«О ЖИЗНИ БЕЗ ИДЕИ. НЕВОЗМОЖНОСТЬ ЭТОГО — КАЧЕСТВО РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА, РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА». «НУЖНА ИДЕЯ!!!»

Смоктуновскому первым шагом необходимо ощущение целого, в которое будет вписываться его роль, необходимо найти и сформулировать это целое. Пометки «первого раздела» фиксировали это восприятие образа как художественного создания, частичку сложной общей конструкции пьесы. Образ рассматривался как своего рода фантом, выражение авторской воли, целей и задач, как служебная фигура в композиционном строении пьесы.

Вынося за первую страницу кратко схематично обозначенную «сердцевину» роли, Смоктуновский постепенно шаг за шагом обрисовывал, обживал, поправлял и уточнял все новые и новые составляющие.

Вторую группу в его записях образуют пометки, в которых Смоктуновский как бы «забывает», что его герой — придуманный персонаж, фантом, выражение авторской воли, — и пишет о нем, как о реально существующем человеке со своими уникальными чертами характера, со своими вкусами и желаниями, спонтанными реакциями и тайными расчетами.

В своем восприятии художественного образа мы, читатели и зрители, часто покидаем плоскость эстетическую и начинаем относиться к героям как к «живым» людям, на которых можно сердиться, в которых можно влюбиться, с которыми можно полемизировать. Сами создатели иногда начинают

относиться к своим героям как к независимым от них созданиям, обладающим собственной волей. Часто цитируется пушкинское восклицание о том, что Татьяна неожиданно для него «высочила замуж». С предельной лаконичностью в нескольких словах Пушкин зафиксировал авторское удивление и любование собственным персонажем, который вдруг начинает существовать по каким-то своим законам, вне зависимости от авторских расчетов, не спрашиваясь авторской воли. Для него, автора, персонаж тоже был в какой-то степени живым, неожиданным, непредсказуемым человеком.

И в этом смысле Смоктуновский, разгадывающий душевные движения, поток мыслей образов, загадки психологии своего героя, идет путем вполне традиционным.

Смоктуновский дает множество контрастных описаний, рисуя портрет героя как бы светотенью. Напластование определений создаст необходимый объем образа:

О Мышкине: «ВЕСЬ В ПАРТНЕРАХ». «ЖАЛОСТЬ — ЛЮБОВЬ МЫШКИНА. ЛЮБИТ ЖАЛЕЮЧИ. ХРИСТОС!» «РЕБЕНОК С БОЛЬШИМИ ПЕЧАЛЬНЫМИ И УМНЫМИ ГЛАЗАМИ».

О царе Федоре: «ТОНКО ДУМАЮЩИЙ, С ВЫСОКОЙ ДУХОВНОЙ ОРГАНИЗАЦИЕЙ. ОН - СЫН ИОАННА ГРОЗНОГО, СЫН ОТ КРОВИ И ПЛОТИ, НО ДУХОМ ВЫШЕ, МНОГО-МНОГО ВЫШЕ». «ФИЛОСОФ, МЫСЛИТЕЛЬ, МИСТИК...». «СТРАННОЕ СУЩЕСТВО, МОГУЩЕЕ УСЛЫШАТЬ ФРАЗУ: „ЗАМЕТЬ ИХ ИМЕНА И ЗАПИШИ ”».

Об Иванове: «ЧЕЛОВЕК ОПУСТОШЕН, НИЧЕМ НЕ МОЖЕТ ЗАНИМАТЬСЯ, И СТРАДАЕТ ОТ ЭТОГО». «ГОРДЫЙ, ГОРДЫЙ ЧЕЛОВЕК». «ОН ЖИВЕТ СЕЙЧАС СОГЛАСНО СОБСТВЕННЫМ ЧУВСТВАМ, А НЕ ДОЛГУ». «ГОРДОСТЬ НЕ ДАЕТ ПРИЗНАТЬ, ЧТО ЭТО ЕГО СЛОМАЛА ЖИЗНЬ — В СЕБЕ ИЩЕТ ПРИЧИНЫ». «ТАЙНА КАКАЯ В НЕМ...». «ЧЕЛОВЕК, СОЗДАННЫЙ СЛУЖЕНИЮ ЛЮДЯМ, НЕ МОЖЕТ ЖИТЬ БЕЗ ЭТОГО СЛУЖЕНИЯ». «ЕГО ПОЛОЖЕНИЕ: НА ЕГО ГЛАЗАХ СОВЕРШАЕТСЯ УЖАСНОЕ, А ОН НИЧЕГО НЕ МОЖЕТ СДЕЛАТЬ...».

О Дорне: «ТЕРПЕЛИВ. ТАКТИЧЕН». «ВСЕ ВРЕМЯ НАЦУПЫВАЕТ ИДЕЮ ЖИЗНИ». «ОН МНОГОЕ ЗНАЕТ О ЗДЕШНЕМ МИРЕ». «ЕГО НАКЛОННОСТИ: ВОТ ПОТОМУ-ТО, ЧТО ВСЯКИЙ ПО-СВОЕМУ ПРАВ, ВСЕ И СТРАДАЮТ».

О Часовщике: «ТЕРЯТЬ НЕЧЕГО, ВСЕ ПОТЕРЯЛ». «ВСЕ УЕХАЛИ, ОН ЛИШИЛСЯ СВОЕЙ КЛИЕНТУРЫ - СОСРЕДОТОЧЕН — ВНИМАТЕЛЕН». «МУДРЕЦ - НАДО, ЧТОБ ЛЕНИНУ БЫЛО ИНТЕРЕСНО С НИМ ГОВОРИТЬ». «УНИКАЛЬНЫЙ ТАЛАНТАИВЫЙ ЧЕЛОВЕК». «ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ». «ДВОРЦОВЫЙ ЧАСОВЩИК». «ТОНКИЙ ЕВРЕЙ». «БИБЛЕЙСКАЯ МУДРОСТЬ». «НЕ ПОНИМАЕТ МНОГОГО. ПРОНИКАЕТ ВО ВРЕМЯ КАК ХУДОЖНИК».

О Мастере: «ВЫШЕЛ НА ПРЯМУЮ СВЯЗЬ С ВЫСШИМ. ЕМУ ДАНО ПОЧУВСТВОВАТЬ». «ТВОРЧЕСТВО — СИЮСЕКУНДНЫЙ ПРОЦЕСС». «МЕДИУМ! ЕМУ ДАНО НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ ЗНАНИЕ ИСТИНЫ». «ДВА РАЗНЫХ ЧЕЛОВЕКА ПЕРЕД НАМИ».

Об Иудушке: «МАСШТАБ ЛИЧНОСТИ: ШЕКСПИР, НО ПО-РУССКИ, — РИЧАРД». «ДЕМАГОГ НА „ХОЛОДНОМ ГЛАЗУ"». «ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЙ СЫН, ПРЕДСКАЗАННЫЙ СВЯТЫМ СТАРЦЕМ». «ДЕРЕВЕНСКИЙ, ПРОСТОЙ, ТЕМНЫЙ, „НЕМНОГО" ДРЕМУЧИЙ. НЕ ХИТРИТ». «ЛЮБЯЩИЙ, НИКОГО НЕ ОБМАНЫВАЮЩИЙ И ОЧЕНЬ НЕПОСРЕДСТВЕННЫЙ СЫН». «ДОСТОЙНЫЙ ПРОДОЛЖАТЕЛЬ РОДА ГОЛОВЛЕВЫХ — ЗНАТНОГО, ХОЗЯЙСТВЕННОГО И РАЧИТЕЛЬНОГО РОДА!» «КРУПНАЯ СВОЛОЧЬ „РОКФЕЛЛЕР"». «ДУХОВНЫЙ ГЕРОЙ СО СВОЕЙ СВЯТОЙ ТЕМОЙ». «СТЕКЛЯННЫЙ УРОД». «ТАТЬ В НОЩИ». «ОЧЕНЬ НАИВЕН, НЕВЕЖЕСТВЕНЕН, СУТЯГА, „БОИТСЯ" ЧЕРТА». «ЖЛОБ С ОТМОРОЖЕННЫМИ ГЛАЗАМИ. ТОЛЬКО Я, ТОЛЬКО МНЕ, И ТОЛЬКО». «АПОСТОЛ БЕЗНРАВСТВЕННОСТИ».

Как художник накладывает краску слой за слоем, так и Смоктуновский постепенно создавал своих героев из «оценок», раздумий, описаний, из неожиданных сравнений и странных сопоставлений. Смоктуновский выписывает на полях оттенки той или иной фразы, душевного движения, анализирует физическое и нравственное состояние героя в тот или иной момент действия.

В записях артиста зафиксировано его отношение со своими героями как с близкими людьми, которыми восхищаешься и на которых негодуешь, которых понимаешь в каких-то почти неуловимых оттенках мысли и настроений, душевных движений, симпатий и антипатий...

Он смотрит на героев со стороны, оценивая их с позиции заинтересованного наблюдателя, и только изредка его сдержанность изменяет ему, и тогда актер вдруг напрямую обращается к своему герою как к Другому, как отдельно от него существующему человеку из плоти и крови. Когда царь Федор «взял все на себя», простив Шуйского, артист обратился на полях к нему напрямую:

«СВОИМ ПОСТУПКОМ ТЫ ДОКАЗАЛ, ЧТО ТАК ЖЕ ВЫСОК ДУХОМ, КАК И РАНЬШЕ».

Или на полях сцены Иванова с Шурочкой в доме Лебедевых:

«АХ, КАК МНЕ ЖАЛЬ ЭТОГО ЧЕЛОВЕКА. ОН ИСПУГАН ТЕМ, КАКОВ ОН СЕЙЧАС. ЧТО ЖЕ ЭТО ТАКОЕ? ОН ХОЧЕТ НАЙТИ ОБЪЯСНЕНИЕ ЭТОМУ».

Об Иудушке в сцене с Аннинькой:

«БОЖЕ МОЙ, БОЖЕ МОЙ, КАКАЯ БЕЗНРАВСТВЕННОСТЬ».

В заметках второго раздела актер изучает своего героя как Другого, и в пометках запечатлен процесс *постижения* образа. Причем постижения, которое неотделимо связано с *созданием*. Актер как бы «забывает» о придуманности своего персонажа, о воле автора. Он анализирует поступки, слова, душевные движения персонажа не как выражение авторской воли, а спонтанную реакцию данного индивида на то или иное событие. Он постигает внутреннюю жизнь царя Федора, исходя из собственных представлений о мире и душе человеческой, и тем самым создает образ своего Федора, отличного от того, как видел и понимал своего героя А. К Толстой.

Можно сказать, что первые две группы пометок фиксируют способы работы Смоктуновского с образом (анализ стилистических особенностей того или иного автора; определение сверхзадачи пьесы и роли; выстраивание непрерывности душевной жизни его персонажа и т.д.). И собственно значение этих пометок трудно переоценить. Но существует еще один пласт пометок, выходящих за рамки «работы» с образом и переводящих разговор о способах взаимодействия актера и роли в иную плоскость.

Если записи первых двух разделов фиксируют привычный способ восприятия художественного образа, дистанцию, с которой мы воспринимаем его, то третья группа к традиционным двум измерениям восприятия героя литературного произведения добавляет еще одно. В записях артиста зафиксирован непостижимый момент слияния актера и образа. Слияния, недоступного не читателю и зрителю, но и самому автору пьесы или романа. В его заметках отражен момент возникновения «человеко-образа», момент, когда актер и персонаж становятся единым целым. Смоктуновский воспринимает своего героя уже не со стороны, а изнутри, сливается с ним. Начинает оценивать ситуации пьесы, поступки других персонажей с точки зрения своего героя. Появляется то самое «Я», когда актер становится Иудушкой, Федором, Ивановым.

На полях сцены Федора с Годуновым:

«ЭТО МОЯ БОЛЬ, БОЛЬ И ДОБРОТА».

Уже не от себя-актера, но от себя-Федора.

Этот момент превращения, возникновение «Я» по отношению к герою, похожий на невообразимое пересечение где-то в головокругительных пространствах двух параллельных прямых, зафиксирован в строчках на полях тетрадей.

Не рефлексировав и не ставя это задачей, артист вдруг меняет привычное «он» на «я». Меняет глаголы третьего лица на первое лицо. И уже любит, страдает, мучается, ненавидит и тоскует не герой, но то самое странное «Я», образованное из слияния артиста и образа.

Когда-то Немирович-Данченко сказал, что весь великий, им со Станиславским созданный театр, вся работа его, только на то и нужна, чтобы в какие-то моменты Тарасова — Анна Каренина в мучительной растерянности повторяла: «Что мне делать, Аннушка, что мне делать?». Кажется, что весь мучительный репетиционный процесс, все поиски и споры, все десять тысяч вопросов и бессонные ночи, когда в голове повторяется одна и та же сцена, реплика, фраза, — вся эта громада труда, упорства, самомучительства нужна как раз для этого момента, когда исчезает граница между собой и ролью, когда слезы и боль персонажа кажутся своими, когда нет ничего естественнее, чем искренне пожалеть увозимый маманькой в Погорелку тарантас или скорчиться от стыда за свои седые виски и жениховский фрак.

Создавая своего Бессеменова, Евгений Лебедев «проживет» чувствами старшины малярного цеха, увидит его глазами все повороты горьковской истории распада одной семьи. А вот в актерских тетрадях актера-режиссера Мейерхольда «Я» не возникнет ни разу. Царь Федор и принц Арагонский, Треплев и Мальволио — все эти они останутся для артиста персонажами, увиденными со стороны.

У Смоктуновского «Я» и «Он», первое и третье лицо чередуются в пределах одной страницы, данных встык фраз.

От себя-Иванова, слушающего игру Сарры:

«Что со мной?»

И дальше:

«Я ВСЕ ВРЕМЯ ВИЖУ ЭТО МОЕ НЕУДАВШЕЕСЯ ПРОШЛОЕ».

Или мысли Иванова о Львове:

«ОН НЕНАВИДИТ МЕНЯ — Я ЭТО ЗНАЮ».

Для описания действий и состояний Иванова используются глаголы от первого лица:

«ДА, ВИНОВАТ, ВИНОВАТ, И ЕЕ УЖЕ НЕ ЛЮБЛЮ».

«Я УМИРАЮ И НИЧЕГО НЕ МОГУ СДЕЛАТЬ. ЭТО УЖАСНО, ЭТО СТРАШНО — Я ВРОДЕ ПОНИМАЮ ЭТО УМОМ». «БРАТЕЦ, НЕ ТРОГАЙ МЕНЯ СЕЙЧАС!»

Отношение к Саше:

«ТЫ НЕ ЗАБЛУЖДАЙСЯ ВО МНЕ, Я — НЕ ГАМЛЕТ, СОВСЕМ НЕ ГАМЛЕТ».

«МЕНЯ СПАСАТЬ НЕ НАДО — НИЧЕГО НЕ ПОЛУЧИТСЯ».

«ЧТО ЖЕ Я ТАКОЕ, ЕСЛИ Я ЗДЕСЬ, А ОНА — ТАМ».

«Я НЕ БУДУ ОБВИНЯТЬ ЖИЗНЬ: Я САМ СЛАБ, Я САМ ВИНОВАТ».

«НЕ НУЖНО ТЕБЯ, НЕ НАДО ЭТОГО ДО... (КАКОЙ КОШМАР! Я ВЕДЬ ТОЖЕ ОБ ЭТОМ ПОДУМАЛ. БОЖЕ, ЧТО ЖЕ ЭТО ТАКОЕ!)».

«Я НЕ МОГУ БЫТЬ ДРУГИМ, ВСЕ ЭТОГО ХОТЯТ, НО...».

«ОТПУСТИ ТЫ МЕНЯ — САМ, ТЫ ВИДИШЬ, Я НЕ МОГУ ОТОРВАТЬСЯ ОТ ТЕБЯ». «МОЯ ЖИЗНЬ.

МОЯ СОВЕСТЬ».

Конечно, эти строки пишет не Иванов, но и не Смоктуновский.

А тот самый Смоктуновский-Иванов, возникший из слияния актера и персонажа... Ощувив Иванова, или Федора, или Иудушку, как «Я», артист уже не фантазирует, что чувствует его герой, не реконструирует, не придумывает, не следует своей художественной интуиции, а знает во всей полноте, ощущая абсолютную правду существования здесь и сейчас. Он может восстановить весь «поток сознания» Иванова в сцене с Сашей:

«ЗНАЕТ, ЧУВСТВУЕТ ЕЕ ЛЮБОВЬ К СЕБЕ». «Я ЧУВСТВУЮ ЕЕ СИЛУ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КОТОРЫМИ ОБЛАДАЛ КОГДА-ТО». «САША — СПАСИТЕЛЬНОЕ-ЖИЗНЕУТВЕРЖДАЮЩЕЕ».

«ТЫ НЕ ЗАБЛУЖДАЙСЯ ВО МНЕ, Я — НЕ ГАМЛЕТ, СОВСЕМ НЕ ГАМЛЕТ». «МЕНЯ СПАСАТЬ НЕ НАДО - НИЧЕГО НЕ ПОЛУЧИТСЯ». «НЕТ-НЕТ ЭТО НЕ ВЫХОД». См. ранее в главе «Иванов».

Понятно, что в этом случае актеру, действительно, не обязательно расписывать внешний облик своего персонажа, его движения и жесты. Смешно писать про самого себя: я буду тут такой-то и такой-то и посмотрю туда-то. Смоктуновский живет в ритме своего персонажа, сливается с его душевными поворотами, пульсацией настроения, малейшей вибрацией чувств и мыслей.

Создание «человеко-образа» считается счастьем и высшим достижением актерской профессии. И именно поэтому широко распространилось убеждение, что образ возникает в результате работы, усилий и т.д. Но дух везет, где хочет. И в одних тетрадках «Я» возникает буквально с первой же страницы, а в других — не менее тщательно отделанных — не возникает совсем.

Есть тетрадки ролей, где «Я» не возникает ни разу: в Часовщике из «Кремлевских курантов» или в Мастерере в «Бале при свечах». Образ остается для актера чем-то отдельным — «он». Близким, понятным, родным, но отдельным. Он ходит, чувствует, думает, говорит. И актер понимает его в каких-то сокровенных и невнятных движениях, но образ остается отдельным, обособленным существом. Иногда «Я» возникает на полях роли, но крайне редко, как в тетрадке с ролью царя Федора. Любимый, вымечтанный образ оставался существующим большей частью отдельно. Смоктуновский наблюдал его в разных ситуациях, давал разгадки поведения в той или иной сцене, но волшебное «Я», «мой», глаголы от первого лица: говорю, думаю, хочу — практически не появлялись.

Может быть, именно в этом была главная причина недовольства спектаклем, желание сыграть Федора по-другому, вернуться к нему еще раз. Образ дразнил, мучил и... до конца все-таки, видимо, так и не давался.

Вместе с тем в тетрадках «Иванова» или «Иудушки Головлева» — «Я» возникает буквально с первых страниц. И тут ничего не решает отношение артиста к образу. Он мог невзлюбить Иванова, обзывать его «звероящером», уверять, что не понимает и не принимает этого человека. Но граница между актером и образом оказывается стертой с первых же строк. «Я»-Иванов диктует восприятие

ситуации, отношения с персонажами пьесы как с живыми людьми, которых любишь и ненавидишь. Жизнь героя — «моя жизнь». Его терзания — «моя совесть».

Естественно, что актеру не слишком был симпатичен и Иудушка-кровопийца. Но тем не менее буквально сразу на полях тетради возникает «Я» в применении к герою.

От себя-Иудушки:

«НАДО ОТСТОЯТЬ ТО, ЧТО Я ЗАВОЕВАЛ».

«СЫНОВЬЯМ — НЕ ДАМ! НАЙДИТЕ СПОСОБ БОРЬБЫ С ЖИЗНЬЮ, НО НЕ СО М Н О Й . Я НЕ ДЛЯ ЭТОГО СВОЙ ПУТЬ ПРОШЕЛ. ПРОБУЙТЕ, ДЕРЗАЙТЕ!»

«И ПОЭТОМУ Я ГОВОРЮ, ГОВОРЮ, ГОВОРЮ, ПОКА НЕ ДОБИЛСЯ, ПОКА НЕ ПОДАВИЛ». «Я ОЧЕНЬ ОТКРОВЕННЫЙ МАЛЬЧИК».

«ВСЕ, ЧТО ХОЧЕТСЯ ЕЙ, — НЕ ХОЧЕТСЯ НАМ (БРАТЬЯМ)— МНЕ».

«Я ЗНАЮ, ЧТО ВЫ, МАМЕНЬКА, СЧИТАЕТЕ МОЮ ИСКРЕННОСТЬ И ЛЮБОВЬ К ВАМ ЛОЖЬЮ... НО ТЕМ НЕ МЕНЕЕ...»

«Я ЗНАЛ, Я ЧУВСТВОВАЛ, ЧТО ВЫ ТАК И РЕШИТЕ, — ЗНАЛ ЭТО С САМОГО НАЧАЛА».

«М, НУ, УВИДЬ МЕНЯ».

«Я ИХ МУЧИЛ, НО КАК ОНИ МЕНЯ МУЧИЛИ, И ПРОДОЛЖАЮТ МУЧИТЬ».

«ОЩУЩЕНИЕ МНОЮ НЕНАВИСТИ ОКРУЖАЮЩИХ — ПРИВЫЧНОЕ, И, СЛЕДОВАТЕЛЬНО, ВСЕ ОК. ЗНАЧИТ, Я НЕУЯЗВИМ».

Вряд ли заполняя летучими заметками поля своих репетиционных тетрадей, Смоктуновский специально отмечал, какое местоимение и какую форму глагола он употребляет по отношению к образу. Тем более ценно, что, фиксируя «дыхание» артиста, его заметки сохранили все эти разные планы, которые исполнитель «держал» по отношению к создаваемому образу. Ничего раз и навсегда зафиксированного, все живое, меняющееся, пульсирующее.

Олег Ефремов, определяя актерскую природу Иннокентия Смоктуновского, категорично настаивал: «А Смоктуновский был актером, проживающим роль. Он ничего не изображал. Он именно „проживал“ свои роли».

Это действительно так. Смоктуновский знал эти мгновения абсолютного перерождения в Другого, перехода в чужое «я», когда стыд и радость, боль и счастье его героя становились «моими» переживаниями, болью и счастьем. Но важно, что даже в эти минуты Смоктуновский продолжал удерживать в отношении к своим героям по крайней мере несколько разных планов, свободно скользя между слиянием и отстранением, между восприятием героя как реальности и как художественной выдумки.

Для удобства анализа мы делим записи Смоктуновского на группы, и это может кому-то дать мысль о своеобразной иерархической значимости этих групп. На самом же деле записи, относящиеся к разным группам, даны в тетрадях Смоктуновского вперемежку и встык. «Он», «ты» и «я» мешаются в рядом стоящих фразах. А иногда в пределах одной фразы. Личное местоимение «я» может стоять с глаголом третьего лица.

В своих записях Смоктуновский безотчетно фиксирует эту постоянную смену дистанции по отношению к своему герою. И эта подвижность — базовое качество во взаимодействии актера и образа. При всех уникальных возможностях, которые открывают актеру его полное слияние-растворение с играемой ролью, это слияние может стать опасным.

Говоря о том, что «я» в отношении к герою художественного произведения недоступно ни читателям, ни зрителям, ни автору пьесы, мы сознательно не упомянули одну категорию лиц, которые смело употребляют «я» по отношению к Наполеону и Калигуле, Татьяне Лариной и Раскольникову. Чистое «я» без возможности смены дистанции, без взгляда со стороны, без представления о герое как о художественном создании опасно приближает актера к сумасшедшему. И только удержание разных планов во взаимодействии с образом позволяет говорить об актере-творце.

Иннокентий Смоктуновский сохранял разные пины во взаимодействии с образом. Сохранял восприятие своего героя как художественного персонажа определенного произведения, отношение к герою, как к Другому, наконец, слияние со своим героем.

К. С. Станиславский назвал высшие актерские создания «человеко-ролью», подчеркнув момент создания именно нового человека, со своей индивидуальной психофизикой, — похожей и непохожей на своего создателя, — со своей судьбой. Собственно, создание этой «человеко-роли», по

Станиславскому, и есть высшее актерское счастье, смысл и цель актерской профессии. Ради этого актеры учат чужие слова, надевают чужую одежду, входят, как в клетку, в границы иного «Я», чтобы в акте творческого преображения ощутить внутреннюю свободу.

Может быть, самую яркую метафору «человеко-роли» дал в своем «Превращении» Кафка, описав, как главный герой Грегор Замза, проснувшись, обнаружил, что превратился в насекомое с панцирно-твердой спиной, коричневым чешуйчатым животом и многочисленными тонкими ножками. Это был Грегор Замза, но одновременно и кто-то Другой, абсолютно на него непохожий. Этот Другой диктовал логику, пластику, ритм движений, своеобразие душевной жизни, желания, физические и душевные состояния... Грегор Замза помнил, каким он был, но сейчас он был Другим. Парадоксальное существование прежнего «Я» в панцирно-твердой оболочке Другого. Метафора страшноватая. Но, если вдуматься, вряд ли существование в образе Гамлета, Чичикова или Ивана Ивановича менее парадоксально и менее страшно, чем превращение в насекомое. Кафка оставил за скобками собственно процесс превращения: герой проснулся и был Другим.

Тетради Смоктуновского позволяют говорить о том, как это делалось, какими способами, методами, приемами достигалось это слияние актера и роли, себя и Другого. Мы попробовали пройти с артистом этим путем, понять логику и закономерности его маршрутов, которые помогут ответить на самые захватывающие и непреходящие вопросы: как происходит творческий процесс создания роли? какими законами управляется? каким правилам подчиняется? какими закономерностями движется? Сняты с репертуара спектакли. Все меньше остается зрителей, видевших Смоктуновского на сцене. В папках Музея Бахрушина хранятся актерские тетради, сохранившие движение мысли, напряжение воли, живой звук творчества.