

Владимир Рецептер

**ПРОШЕДШИЙ
СЕЗОН, ИЛИ
ПРЕДЛАГАЕМЫЕ
ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**

«ИСКУССТВО»

Ленинградское отделение • 1989

СОДЕРЖАНИЕ

- 3 К НАЗВАНИЮ
- 5 ПОЧЕМУ НЕ СТАРЕЮТ «МЕЩАНЕ»?
- 17 ВОСПОМИНАНИЯ О РОЛИ КИНА
- 34 КАК Я НЕ СЫГРАЛ ПРИНЦА ГАРРИ
- 45 СНОВА ГРИБОЕДОВ
- 61 ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА
 ИЛИ ТЕАТР ОДНОГО АВТОРА?
- 71 «Я ШЕЛ К ТЕБЕ...» («МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»)
- 80 ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ О «РУСАЛКЕ»
- 92 ДОН ГУАН И ДОНА АННА
- 106 «ТЫ ЛЬ ЭТО, ВАЛЬСИНГАМ?»
- 120 ЛИЦА И ГОЛОСА
- 136 ПИСЬМА ОТ ГАМЛЕТА
- 145 «ГАМЛЕТА» — В ОДИНОЧКУ
- 159 «ЭТО ДЛЯ ТЕБЯ НА ВСЮ ЖИЗНЬ...»
- 175 «РАДОСТЬ-СТРАДАНИЕ»
- 206 ЖИТИЕ ЮРИЯ ЖИВАГО

К названию

Что значит «прошедший сезон»?

Завершенный отрезок театрального времени, в течение которого шли спектакли и репетиции, ну, скажем, с сентября до июля, отрезок, имеющий право носить свой порядковый номер, например двадцать пятый. Необратимый период актерской жизни, который не потерпит поправок и добавлений, потому что, как сказал Борис Пастернак, «за прошлого порог не вносятся произвола...».

Но разве прошедший сезон завершился?

Успел получить роль и начал ее репетировать, а премьера обещала быть в будущем; читал и перечитывал классический роман, который, может быть, предстоит поставить. И в то же время выходил на сцену в роли, родившейся двадцать лет назад. Какой же он прошедший, если все еще длится во мне, накапливает будущее и не отсекает, а притягивает прошлое. Это груды обогащенной руды, из которой позже будет выплавлен чистый опыт и душевный запас. Для будущего сезона. Если он для меня состоится...

«Твой, пока цела эта машина, Гамлет...» Как сказано! Конечно, он имел в виду себя, датского принца. Но именно поэтому «машиной» можно назвать и другого — вообще человека, «чудо природы».

Актер — тоже машина, у которой свой трудовой срок и своя скорость.

Удивительная, совершенная, божественная машина. Пока она цела.

Впрочем, и сам театр не что иное, как однажды заведенный, сложный и тонкий механизм, подверженный неизбежному старению, гибели и возрождению из праха...

Что такое «предлагаемые обстоятельства»?

Профессиональный актерский термин, подразумевающий все те условия — время, место, события, связи, — в которых обязан действовать мой герой.

Но ведь и сам я играю своих героев в конкретных условиях — время, место, положение, события, связи. И это — тоже «предлагаемые обстоятельства».

Как они складываются? Почему в одном случае я чувствую свою силу и власть, а в другом — беспомощность? Отчего меняется содержание роли?

Стоит поработать на сцене лет тридцать, и советы, полученные в пору ученичества, наполняются живым смыслом и кров-

ным опытом; давняя и новая роли вступают в спор и проникают друг в друга. И не только ты делаешь их своими, но и они присваивают тебя.

Если (по Шекспиру) все актеры — «краткий обзор нашего времени», то один актер — еще более «краткий»...

«Предлагаемые обстоятельства» — узловой вопрос сегодняшнего театра. Как возникнуть «истине страстей и правдоподобию чувствований», если наскоро и приблизительно или намеренно лживо представлены условия жизни, а значит, и характеры действующих лиц? Судьба актера — трудный путь к простоте и правде.

«Предлагаемые обстоятельства» — воздух роли и воздух времени. Хочется закрепить и передать по наследству то внезапное знание, которое возникает в момент игры и как бы растворяется за порогом театра.

Актер — это самоучка. Он может окончить институт, попасть к хорошему режиссеру, учиться, глядя на больших мастеров, и все же главные тайны он откроет для себя сам, как изобретатель и первопроходец.

Актер всегда что-то принимает или отвергает, пересматривает в себе и в ролях, сомневается: верно ли живет, в том ли театре служит, так ли себя отстаивает. ..

Актер не бывает удовлетворен своей жизнью, сколько бы лиц ни представил, и всегда выбывает из игры, так до конца и не выразившись...

Он Самый зависимый из художников, потому что чаще всего рисует «кого прикажут», но как свободен полет его фантазии и безрассудно отважен тот воображаемый им театр, где он сам выбирает пьесы, сам распределяет роли, сам учит уму режиссеров и драматургов, заполняет знатоками зрительный зал, ставит на место Управление культуры и просвещает театральную критику...

Произведя на свет «другое лицо», он, квинтэссенция подчиненности, становится венцом театрального творения, и вот уже к нему идут любознательные и пытливые, чтобы узнать, как это ему удалось, где он родился и вырос и не может ли помочь поступить на сцену. А ему и самому интересно, как же это все-таки происходит и пылью каких впечатлений покрыта казенная одежда его персонажей...

Что такое «предлагаемые обстоятельства»?

Кажется, это судьба...

ПОЧЕМУ НЕ СТАРЕЮТ „МЕЩАНЕ“?

Два года не играли «Мещан», со времен японских гастролей, и наконец...

За кулисами все подтянуто, улыбаются друг другу, желают «ни пуха ни пера», — праздник, родственники встретились после долгой разлуки, и все зрители будто «свои». Сцены идут одна ярче другой, играющие самозабвенны, каждая малость замечена партнером и получила в нем отклик, заразительной нервной волной отозвалась во всем ансамбле, перелетела через рампу и благодарно принята зрителем. В финале весь зал аплодирует стоя; артисты вызывают Мастера, он кланяется из ложи. На двадцатом году после рождения спектакль идет, как премьера...

Начинающая актриса, недавно принятая в труппу, всплескивает руками: «Вы все на сцене такие молодые, не старше тридцати!.. И вообще, это какой-то не теперешний, другой театр!»

А мы заметили, как стали другими? Заметили...

Решено играть спектакль раз в месяц. Раз в месяц — наш день...

Откуда это пошло, с чего повелось, что зритель стал ходить в театр, чтобы «отдохнуть»? «Хорошо отдохнули!» — так покровительно похваливают артистов благодарные зрители. Куда деваться от «театров отдыха»?..

В «Мещанах» сохранилась редкая по нашим временам степень актерской самоотдачи и погружения в обстоятельства. Наша затрата и концентрация действия таковы, что на завтра, кажется, не останется никаких сил, но «экономия» здесь исключается. И все мастерство направлено на истребление мастерovitости. Это уже и не «игра», кажется, а коллективное Действие, праздничная Служба, ритуальное торжество в честь Мельпомены. Три с половиной часа оглушительной, счастливой, изнуряющей «высокой болезни», той самой театральной лихорадки, ради которой мы готовы столько лет отдавать ожиданию.

Этот спектакль в какой-то момент будто отделился от создателей и стал существовать как самостоятельный организм,

мощный и властный. По характеру он чем-то напоминает мне пилотируемый космический корабль. Войти в него — значит, полностью мобилизоваться для выполнения точных и сложных операций в непривычных, но долгожданных условиях полета. При всей тесноте и связанности раз и навсегда установленными обстоятельствами быта, при всей дисциплинарной соподчиненности, мы ежесекундно и остро чувствуем жизненную необходимость инициативы и импровизации. И словно в награду — полет...

В театре обязательно должен быть не только актер, но и спектакль — лидер. «Мещане» много лет были таким спектаклем. Не только потому, что он сразу стал главным «выездным», представляющим лицо театра за границей. Спектакль, в котором занято не так уж много актеров, единодушно любила вся труппа. Он объединял всех, потому что все находили в нем что-то от идеала драматического искусства, если не сам идеал. Какое-то соединение «мечты» и «действительности»...

Но вот на лидерство стала претендовать «История лошади», и «Мещане» будто отошли в тень...

Кажется, во время аргентинских гастролей, в апреле 1981 года, кроме нашего чувства ответственности на успех работала и некоторая внутренняя полемика участников спектакля «Мещане» с конкурентом на роль лидера. Именно так, на языке этого жанра, этого ансамбля, хотелось говорить с новым для нас зрителем. Е. А. Лебедев — в центре того и другого спектакля, ему вряд ли знакомо то ревнивое актерское чувство, которое владело... имею право говорить только за себя, но, кажется, я не был одинок: ни Э. А. Попова, ни Л. И. Макарова, ни М. П. Призван-Соколова, ни Л. К. Сапожникова, ни К. Ю. Лавров, ни В. И. Стржельчик, ни Н. Н. Трофимов в «Истории лошади» не заняты. Другая команда...

Ну же, смелее!.. Что может быть лучше правдивого рассказа о триумфальном успехе «Мещан» в апреле восемьдесят первого года, на другой стороне планеты, в городе Буэнос-Айресе? Расскажи, как это было. Как полчаса кричали от восторга зрители, как они отбивали ладони и бросали цветы. Расскажи, как пришли за кулисы аргентинские артисты, те самые, что вчера играли «Гамлета» на Малой сцене, чтобы спросить, почему мы не боимся языкового барьера, как решились играть без синхронного перевода, как вообще удалось такое — спектакль «Мещане»? Расскажи, какие высокие слова говорил их режиссер и как они все вместе восторгались, ставя «Мещан» на

первое место в этих гастролях, возвращая «Мещанам» их лидерство, расскажи, не стесняйся!..

Или, еще того лучше, устрой читателям маленький «бобслей», как это делалось в добротных старых фильмах о великих гастролерах. Музыка и аплодисменты. Цветы и поклоны. Улыбки и восторги. А на экране вырастают буквы разноязычной рекламы: «Мещане», «Мещане», «Мещане»! И двойной экспозицией названия городов. Буэнос-Айрес. Варшава. Гамбург. Братислава. Прага. Хельсинки. София. Будапешт. Франкфурт. Белград. Сараево. Цюрих. Бухарест. Берлин. Бонн. Дрезден. Штутгарт. И, конечно, наши лица, сияющие и молодые...

«Мещане» — одна из самых целостных, завершенных и счастливых постановок Г. А. Товстоногова. Приметы быта скупы, конкретны, дают точный адрес — российская провинция начала века, но не «держат» только там. Ситуация «отцов и детей», крушения старого уклада оказывается понятной иноязычному зрителю. Он узнает в спектакле что-то про себя, про свое.

Желая друг другу добра, люди воинственно навязывают близким свой образ мыслей и действий, свой способ существования, ошибаются, «не щадя живота своего»; их столкновения и сшибки образуют на сцене завихрения и бури, кого-то калечащие, кого-то уносящие прочь...

Чего греха таить, не раз я порывался уйти из театра туда, где нет стесняющей зависимости в выборе материала, отупляющих пауз в работе, актерского беспорядка. Но частым подсказкам врожденного своеволия противилась не мещанская логика житейской осторожности, а чувство счастливого взлета и общего освобождения, которое я испытывал именно на спектакле «Мещане».

... Я вижу и чувствую, что нас больше не сдерживают на сцене ни возраст, ни психологические сложности изменившихся в труппе «ранговых» взаимоотношений. Мы — вместе, мы — ровня, мы — спектакль, мы — театр. Это похоже на чувство идущих в атаку, опьяняющее и вместе с тем отчетливо трезвое. «Есть упоение в бою...» Оно и заставляет дорожить местом в строю и товарищами, которым в такие минуты особенно благодарен за то, что они рядом...

Нет только Панкова. Он выбыл из спектакля...

Помню, как несколько раз за кулисами перед выходом в третьем акте Павел Петрович говорил с кроткой убежденностью: «Мне осталось недолго...» — и я возражал ему. В спектакле Панкова заменил В. И. Стрельчик, на первой же репетиции он знал роль назубок, Это был, что называется, образ-

новый «ввод». Мастерство и ответственность «нововведенного» проявились талантливо и полно. Но в рамке старинного паспарту — во все зеркало сцены увеличенной групповой фотографии действующих лиц — в роли Тетерева все еще он, Павел Панков, библиофил и поэт, умница и добряк. И на той маленькой фотографии, что участвует в действии, примостившись на пианино — тоже Панков. Можно подойти и поздороваться. Хорошо, что он путешествует с нами...

В чем секрет долголетия спектакля?

Г. А. Товстоногов не раз неодобрительно отзывался в прессе об «исповедальной тенденции» в современном театре. Но нельзя представить себе одну из вершин его режиссуры — «Мещан» без той пронзительно исповедальной ноты, которую задали в спектакле Евгений Лебедев и Эмилия Попова. Вот уж вправду — «струна звенит в тумане»!.. Конечно, это «исповедь в образах», то есть в актерских созданиях, доведенных до точной и завершенной пластической формы, но ведь — исповедь. Да и сам Товстоногов разве не сказал этим спектаклем что-то свое, исповедное?..

В том, как на театре классика соотносится с современностью, есть две стороны, а говорят обычно только об одной.

Говорят, что в каждое время классическая пьеса, вновь осуществленная на сцене, открывает нечто новое, неизвестное прошлым временам и услышать, узнать это новое — близкое нынешнему зрителю, нынешнему залу — и есть задача режиссера-художника. Тут и прибавляются обычные клятвы верности как самой классике, так и своему неповторимому времени.

Вторая же сторона, обычно остающаяся в тени, — субъективная необходимость, якобы случайное совпадение духовной жизни художника с тем, что таится в пьесе. Не умозрительный расчет, а счастливый выбор: пьесе внезапно освещает новый сердечный опыт режиссера (актера), она отзывается в художнике живой болью. Работу неизбежно сопровождает радость, но боль — в первооснове. «Да, да, — отзывается зал, — это и про меня, это и со мной было, я это знаю, понимаю, я этим болел...» «И тут кончается искусство, и дышит почва и судьба».

Роль, как стихотворение, должна быть вымолчена, выстрадана. Также и спектакль.

.. Лебедев одевается задолго до начала, похаживает в мягких домашних полуваленочках, оглядывает «дом», проверяет, хорошо ли скрипит дверь, прочны ли стулья, аккуратно ли расставлены. Если на гастролях в незнакомом театре начнем про-

верить перед спектаклем, как звук летит, он выйдет на проверку и его не остановишь — так он рвется к схватке, так хочет играть. А когда долго не играли и, собравшись в выгородке, начнем вспоминать, он и по-режиссерски поглядывает, нет-нет да и поправит партнера, подбросит детальку. И покажет.

К Эмили Поповой во время спектакля и подступиться нельзя, а сказать что-нибудь постороннее — боже упаси! То в гримерке закроется, то вышагивает по коридору с Татьяниной шалью на плечах и, подняв над головой руки, все потряхивает ладошками, как в танце, чтобы кровь отлила от них, чтобы белыми были.

Людмила Макарова все пошучивает со мной, все меня поддразнивает, будто и за кулисами не перестает быть Еленой. А когда (вот уже двадцать лет) в антракте на спевку собираемся («Вечерний звон... Бом! Бом!»), с такой охотой дирижирует нами, так сияет от предвкушения восторгов второго акта!..

Тетерев и Елена — те двое, заинтересованное внимание которых необходимо Петру. Именно с ними Петр предельно откровенен, именно с ними старается пробиться сквозь стену странной неприязни в первом случае и кажущегося непонимания — во втором.

До нашего спектакля Петра чаще всего играли юношей тоскующим, меланхоличным, лишенным волевых импульсов и темперамента. Но Г. А. Товстоногов решал спектакль как «цепь скандалов», в связи с этим и Петр должен был измениться.

Режиссер втягивал нас в необходимость «сочинить» свои роли, быть их «авторами». Мне, например, предстояло найти наступательность, агрессивную активность Петруши Бессемнова. Особенно труден был первый акт, в течение которого Петр почти не покидает сцену: то молчит, накаляется, то ярится, клокочет, то снова надолго умолкает и, наконец, взрывается монологом о свободе личности.

Поступив в Московский университет, Петр случайно оказался вовлеченным в студенческие волнения и за это был исключен. Он вместе с отцом клянет себя за участие в московских событиях, поэтому и раздражен, и в то же время расстроен.

От столкновения с жизнью, с теми, кто хочет ее перестроить, у Петра, как у Клима Самгина, возникает ясное понимание: «Это — не мое, не для меня!» Именно это отталкивание рождает его позицию, четкую и недвусмысленную. Когда Нил,

Шишкин, Цветаева предлагают Петру новый «тур» участия в общественных мероприятиях — совместные чтения книг, спектакли для солдат, — он только смеется: «Нет уж, довольно!» И бесится оттого, что Елена — с ними...

Но в отличие от Самгина, который тщательно скрывает и маскирует свою внутреннюю жизнь, Петр демонстрирует ее с надменным мальчишеским высокомерием. Он жаждет объяснить свою позицию Елене (на нее он имеет виды) и Тетереву, которого ставит выше остальных.

.. Во время первой репетиции на большой сцене Товстоногов стал «подбрасывать»: «Володя, попробуйте одновременно с текстом сдвинуть с места этот буфет». Начало спектакля бурь не предвещает: сумерки, Татьяна читает вслух, Поля, слушая ее, вышивает. Но вот появляется Петр, и должна произойти смена ритма, возникает первый «скандалчик». От меня требуется немедленное и полное нервное включение. Пытаюсь сдвинуть буфет-шкаф. Он незыблем. Следующая реплика — «Не шкаф, а какой-то символ!..» — рождается будто в результате неудачного физического действия. По поводу неподъемного самовара Петр снова должен разыграть небольшую спектакль, вкладывая в него всю страсть неприкаянности. Такую степень страсти нелегко «оправдывать»...

Кажется, тогда я не сразу почувствовал, к какому характеру ведет меня режиссер. Я больше размышлял о позиции Петра и его философии, сравнивал с Климом Самгиным. Но постепенно стал входить во вкус активных действий, острых оценок и пластических «пируэтов» рождающегося образа.

Кстати, почему возникло сравнение с Климом Самгиным?

...Мой дебют состоялся в Ташкентском русском, ныне академическом, театре имени М. Горького. А. О. Гинзбург ставил инсценировку романа «Жизнь Клима Самгина», спектакль назывался «История пустой души»; Клима играл М. Ф. Мансуров, а мы, студенты Ташкентского театрального-художественного института имени А. Н. Островского, были заняты в масовке.

Самгин являлся в ресторан; круг приходил в движение; за столиками, расставленными на поворачивающемся кольце, прожигали жизнь пестрые персонажи: аристократы, купцы, офицеры, дамы, девицы... Мой герой, в коричневой, тонкого бархата толстовке, с большим желтым бантом, в длинноволосом всклокоченном парике, с темными синяками в подглазьях (вино, кокаин), должен был успеть продекламировать несколько строчек Блока за то время, пока наш столик проезжает мимо зри-

телей. Ресторанная экзальтация достигала апогея, мой декадент от возбуждения вскакивал на стул и витийствовал на весь ресторан. «.. Я послал тебе черную розу в бокале золотого, как небо, ай...»

С Петром всегда интересно, он взрослеет, меняется, но его нужно держать в ежовых рукавицах. Вот, например, второй акт, начало, семейный скандал. Сцена выйдет, если сначала Петр (как и Татьяна, как и отец) будет сдерживаться, попытается перетерпеть, выстоять, не поддаться на провокацию. Пусть отец пилит меня, Петра, за то, что я и сам простить себе не могу, пусть оскорбляет во мне личность, не шадит мое достоинство взрослого и самостоятельно мыслящего, но поставленного в безвыходные условия человека, я, Петр, обязан сдержаться, обязан стиснуть зубы. К тому же и мать, и Татьяна просят меня об этом, делают знаки, успокаивают. Креплюсь из последних сил, хотя на каждую фразу отца есть у меня десять ответов, хотя невозможно терпеть эту ежедневную пытку позднего воспитания.

Но вот старший Бессеменов в оскорбительном тоне говорит о Елене, о женщине, которая, которую... Он позволяет себе грязные намеки, и это при матери и Татьяне. Неужели я, Петр, взрослый мужчина, можно сказать, джентльмен, смолчу и ретируюсь? Ну уж нет!

«Не могу молчать!» Взрыв, бунт, буря. Ответные громокипящие извержения отца; включаясь на полную мощность, мирит родных Татьяна; мать мечется тоже, во весь голос взывая к миру,— и скандал в апогее! От него вздымается потолок и раздвигаются стены...

Тут, наконец, появляется Нил, внимание отца перемещается, к тому же все устали, опустошены, задыхаются... Все-таки стариков жалко, все-таки они любят меня, как их успокоить? Попробую успокоить... И вот оно — сладостное примирение с неуклюжими сантиментами, от которого тоже хочется бежать на край света.

.. Теперь у меня самого взрослый сын, я понимаю Петра еще и с отцовской точки зрения. Относясь к Петру как к своему детищу, я в этой роли теперь лучше чувствую отца — Бессеменова, лучше знаю, что с ними происходит с обоими. И вот мы с Лебедевым будем это играть. Будем играть в непонимание, понимая друг друга, играя отца и сына, играя «Мещан» раз в месяц в восемьдесят шестом году, через двадцать лет после премьеры.

Рюмин из «Дачников» выглядит этаким «Татьяной в брюках». И там и тут неудачная любовь, и там и тут неудавшееся самоубийство. Но персонажи «Мещан» выписаны тщательней, психологически плотнее и выглядят на сцене органичнее. Мы сократили в роли Рюмина такой текст: «Жизнь пугает меня настойчивостью своих требований, а я осторожно обхожу их и прячусь за ширмы разных теорий...» И пожалуй, правильно сократили. Это лобовая самооценка, и если персонаж так себя отрекомендовал, все мои актерские усилия уже ни к чему, зрителю подсказан результат.

Когда «Мещане» были приняты к постановке Художественным театром, Горький прибегал к подобным характеристикам только в письме к Станиславскому, это было дополнительное средство для «внутреннего пользования» на репетициях. А в «Дачниках», будто не доверяя театру, он вводит разъяснения прямо в текст. «Да... вот, жил неудачно и умереть не сумел... Жалкий человек!»

С одной стороны, рюминская рефлексия, а с другой — прямая подсказка зрителю. У Горького здесь судья предшествует художнику. Разве не лучше показать, как он жалок? Ставя «Мещан», Товстоногов искал углубленного и даже обостренного психологизма. Мне кажется, «Дачники» не дают театру возможности сделать следующий шаг в этом направлении. Люди на сцене мучаются, стреляются, а той степени понимания и сочувствия к ним, которая достигнута в «Мещанах», в зрительном зале нет. «Природа чувств» другая. Видимо, не случайно в начале века Художественный театр «Мещан» к постановке принял, а «Дачников» — нет...

Отчего возникает это невольное сравнение пьес и спектаклей? Оттого, что «Мещане» — по-прежнему точка отсчета в нашем театре...

Вся роль построена на любви к Варваре Михайловне Басовой. Рюмин долго носится с этой любовью, признается в любви и, отвергнутый, уезжает; затем возвращается, чтобы проститься, и, наконец, стреляет в себя, не видя другого выхода из положения. Сплошная любовь! Как же это играть?

Кажется, Рюмин совершенно искренен и в своих любовных притязаниях, и тогда, когда воюет против жестокой «правды жизни», требуя для нее украшающих одежд. «Любовь к женщине — трагическая обязанность мужчины» — этот афоризм, принадлежащий Рюмину, в первом акте цитирует Варвара.

Да полно, любит ли он ее? Может быть, это всего лишь игра?

Петру Бессеменову по меньшей мере год ждать до тех пор, когда можно будет подать покаянное прошение и ехать в Москву, чтобы вернуться в университет. Значит, целый год ему просто некуда деться, кроме отцовского дома, где попрекают прошлым и корят куском. «Перезимовать», отсидеться спокойно отец не дает, пилит. Что же делать?

Безвыходность этой ситуации, «мученичество» Петра как предлагаемое обстоятельство на сегодняшний день, через много лет после премьеры, кажется мне исчерпанным. А что, если еще до начала действия сделать ставку на Елену? Раньше я все время играл: она мне интересна, нравится. Что, если Петр отнесется к ней по-бессеменовски рациональнее? Елена — это выход, она богата, независима, к тому же весела, хороша. Она поможет мне, Петру, переждать этот год. В общественную жизнь она, конечно, играет, это не для нее. Как она ко мне, Петру, относится — вот в чем вопрос...

Первый акт. Проснулся. Из гостиной слышен голос Татьяны... Может быть, и Елена там? Высунул нос — нет Елены. Досадно. Хочется подняться к ней наверх, но нет повода. Посылают за нахлебниками — вот и повод. Внешне, как всегда, недоволен, что посылают, а внутренне, наоборот, обрадовался. Узнав от Тетерева, что Елена ушла с Нилом и Шишкиным, снова разозлился. Ждет. Бесится. Дождался. Позвала к себе. Зачем опять всех, зачем не его одного?..

Второй акт. Позвала есть пирог. Прекрасно! Но опять путаются под ногами Нил и Татьяна, не дают побыть наедине. И сама Елена все играет, пошучивает, не дается, дразнит...

Третий акт. Мой интерес к Елене перестал быть моим секретом, все шпионят, даже кухарка подслушивает. Глупейшее положение, унижительное... Ну вот, сестру довели, отравилась. Неужели умрет? Страшно... Нет, не умрет. Доктор сказал, что не опасно. Слава богу! А вот и Елена. Что, если сыграть семейным несчастьем как козырной картой?! Ва-банк! Не позволить ей увернуться, заставить говорить всерьез, сыграть страстную любовь. Вот так, на колени!.. Кажется, удалось... Татьяна стонет... как стыдно, что в такой момент... Но что поделаешь — жизнь...

Четвертый акт. Теперь надо устроить все так, чтобы не рассердить отца. Лучше бы всего скрыть от него, что отношения с Еленой зашли далеко. Лучше бы всего — тайно и мирно... Но нет, у нее на глазах нельзя терпеть такое тиранство!.. Пусть лучше снова скандал, пусть разрыв... Может быть, это только на время... А потом, позже...

Отношения со всеми давно выяснены и сыграны. Поэтому важно ни на чем не «рассиживаться», а сосредоточиться на главном: как получить Елену.

Может быть, и Павел Сергеевич Рюмин что-то таит про себя?.. «Любовь к женщине — трагическая обязанность мужчины». ..

Но ведь любовь — это радость и мука, а не трагическая обязанность? Одно исключает другое. Ну какая же это любовь — по обязанности? Рюмин у меня двоится, расплывается, на репетициях я как-то заторможен. Да и вся обстановка не радует меня...

В сравнении с «Мещанами» «Дачники» многолюдны. И сценическое пространство никак не «обжить». Все раскрыто, незамкнуто, не к чему прислониться, труднее сосредоточиться. Петр Бессеменов только косоворотку переменит, а Павел Сергеевич Рюмин будет четыре раза полностью переодеваться. В «Мещанах» я подолгу привязан к сцене, а тут все какие-то фрагменты, большие паузы. Пунктир какой-то.

Но, может быть, как раз это и есть естественное ощущение «дачной жизни»? Все здесь временное, необжитое и неудобное... Нет ли у меня подсознательного ожидания той же атмосферы, которая сложилась на репетициях «Мещан» — подробный неторопливый разбор, выяснение взаимоотношений, спокойствие и теплота, даже некая «семейственность» между партнерами? А теперь много новых для труппы лиц и какая-то прохладца друг к другу, разобщенность...

Но Рюмин требует внимания, Рюмин — одинокая, неприкаянная душа! Нужно сосредоточиться только на его судьбе. Он нуждается в моей актерской защите.

Вероятно, в его жизни было какое-то потрясение, которое он хочет забыть. Он эгоцентричен, потому что к нему самому относились жестоко. Бог не дал ему дарования, не дал настоящей любви. Вот он и комплексует, говоря современным языком, вот и придумывает себе любовь, тайную и возвышенную. Подлинного чувства к Варваре нет, иначе он давно бы объяснился, рискнул. Так много разговоров о любви оттого, что Павел Сергеевич избрал для себя в жизни роль влюбленного.

Современные социологи и специалисты по психологии описали и объяснили такое поведение. Рюмин играет свою роль, его вполне устраивает то, что предмет его любви находится на почтительном расстоянии. Варвара замужем? Тем лучше. Есть убедительная причина не приближаться. Но жизнь под-

брасывает новые условия, не умозрительные, а реальные. «Назвался груздем — полезай в кузов». Он и дальше бы «тянул свою резину» (недаром Калерия говорит о нем: «Он резиновый»), но приезжает писатель Шалимов, давнее увлечение Варвары. Так появляется «соперник». Теперь он обязан, по «роли», мучиться и ревновать.

Но вот Рюмину становится известно, что Варвара в Шалимове разочарована, хотя и продолжает желать «чего-то нового, интересного» Она ждет события, поступка. Не от него ли, Рюмина?

Обстоятельства ставят Павла Сергеевича в положение героя возникающей на глазах у почтеннейшей публики любовной интриги (публика — это и есть дачники, которым все про всех известно) Теперь Рюмин просто обязан объясниться — и объяснение происходит.

«Я не люблю вас», — рубит Варвара, и Рюмин оказывается в тупике.

И в положении, и в поведении объяснившихся героев, как ни странно, очень много похожего. Рюмин придумал идеальную героиню — Варвару. Варвара сочинила идеального героя — Шалимова Шалимов пал в ее глазах, и она отнимает иллюзии у Рюмина. Рюмин честно признался Варваре в том, что жизнь его пуста и бессодержательна. Но коль скоро героиня горой стоит за правду, ей придется признать, что пуста, бессодержательна и ее жизнь.

Объяснение героев оказывается обоюдным разоблачением, требующим от обоих решительных действий: либо до конца разыгрывать роли «ищущих идеала», либо от них отказаться, признать, что они оба такие же «дачники», как и все. Рюмина такое доигрывание ведет к самоубийству, Варвару — к уходу от нелюбимого мужа, к разрыву с «дачниками».

Вы скажете мне, что Рюмин нарочно выстрелил себе в плечо, чтобы остаться в живых? Этому я не поверю. Если там, за кулисами, он целил в себя с соблюдением мер предосторожности, тогда вся эта история — фарс и играть ее нужно по другим законам. Можно ли в одном и том же спектакле одних героев играть по законам фарса, а других — по законам драмы? И Рюмин, и Варвара должны существовать и быть судимы по законам одного жанра.

Да, конечно, он не хотел трагедии и надеялся жить «удобно» и «красиво». Но ведь не вышло! Рюмин играл и заигрался, красивая роль привела его на край гибели. И теперь, перед выстрелом, его по-настоящему потрясают слепота и эгоцентризм

Барвары. Выстрел Рюмина — «последнее слово» в диалоге о правде, и оно требует последнего слова от героини спектакля...

Кажется, понял Рюмина, а потом и полюбил, а все равно Петруша Бессеменов роднее, что ли. Каждый раз он что-то еще досказывает о себе, открывает новую черточку.

Все-таки он верно выбрал факультет, ему хочется быть прокурором или адвокатом — обязательно оратором, оратором от юриспруденции. Ну, недоучился, но ведь начинал же, видел знаменитых московских защитников и обвинителей. Может быть, даже подражает кому-то из них, когда начинает «выступать». «Мне нравится ваш стиль, Терентий Хрисанфыч! И нравится ваша роль, роль судьи всех нас... Но я желал бы понять, почему именно эту роль вы играете...» Вот как! Он «желал» бы понять...

А разве не смешно, когда Петруша захлебывается красноречием перед малограмотной своей матушкой: «Мамаша! Каждый вечер вы поднимаете сей роковой вопрос, вопрос о том, кому вносить самовар, и поверьте, что вопрос этот пребудет неразрешенным до той поры, пока вы... — тут «оратор» кончается, а Петя бытово договаривает: — не наймете дворника!» Конечно, он и сам чувствует юмор ситуации, как же можно будущему адвокату без чувства юмора?.. «Пребудет неразрешенным...» В который раз говорю себе: нельзя думать, что герой мельче, глупее, неинтереснее тебя самого. Даже если жанр спектакля требует «отстранения» или «отчуждения», то есть поглядывания на роль как бы со стороны. Все равно, у каждого героя свой ум, своя глубина, свой юмор. Как только начнешь репетировать, глядя на своего подопечного свысока, так немедленно лишишь себя органики, а роль — подлинной правды...

Да, в «Мещанах» и автор, и режиссер, и каждый исполнитель сумели отнестись к своим героям не только с пониманием и сочувствием, но с чем-то еще большим. Может быть, с состраданием. Играя «Мещан», мы по-художнически гуманнее. Мы на сцене добрее — вот что...

Почему «Мещане» идут так долго и не стареют?..

Может быть, потому, что не стареет мещанство, — переодевается в соответствии с модой, говорит на разных языках, делает вид, что оно интеллигентно, является в театр и узнает себя?

Может быть, потому, что, играя спектакль, мы не считаем себя победителями мещанства, а его — побежденным и каждый раз начинаем бой, не зная результата?..

Может быть, потому, что, тратя себя целиком, все-таки не теряем чувства юмора, видим своих героев не только изнутри, но и чуть-чуть отстранясь; и, как во всяком искусстве, все дело именно в этом, почти недостижимом «чуть-чуть»?

Или потому, что просто любим своих героев со всеми их домашними чудачествами и мещанскими недостатками?

А может быть, вся удача в редкостном совпадении режиссера и пьесы и в том, как на этот раз «разошлись» роли?

Кажется, Лебедев не просто играет роль, но создает настоящий роман о жизни, с укладом которой знаком с детства, и этот лебедевский «роман» так близок горьковской прозе... Работает своя художественная память, звучит своя боль. Каждый, кто впредь станет репетировать роль, не сможет пройти мимо уникальной книги Е. Лебедева «Мой Бессеменов»), написанной в форме непрерывного внутреннего монолога...

Все-таки важнее всего чувство реальности, сопряженность с жизнью...

Живо мещанство, живо!..

Мир сегодня стоит на краю гибели из-за мещанского самодовольства, его тупого упрямства, глухого эгоцентризма, от неспособности или нежелания прислушаться к другому и согласиться с чужим правом жить иначе, по-своему, не так, как обязывает всех и каждого настырный и молодящийся Вечный Мещанин...

ВОСПОМИНАНИЯ О РОЛИ КИНА

Всех, кого должен благодарить за то, что попал на сцену, вижу отчетливо, всех, кроме одного. Он умер за два десятка лет до моего рождения, оставив по себе семейную легенду. Смутно вижу твердые прямоугольнички старинных фотографий

с указанием на светлом паспорту имени и адреса владельца мастерской, на которых, кажется всегда в рост, был представлен этот человек—пожизненная для меня загадка - в разнообразных костюмах и с несхожими лицами. Альбомы и фотографии я держал в руках в последний раз лет шести от роду; они сгорели вместе с домом от прямого попадания немецкой бомбы, и с тех пор притягательное для меня лицо все более растворялось в тумане.

Рассказы матери не оставляли сомнения в том, что это был человек высокой и светлой души; о многом говорила выученная мною наизусть надпись на портрете, подаренном П. Н. Орленевым: «Левушка! Гамлета играй, как я, но Кина все должны играть, как ты! Твой Павел». Поэтому дед мой, артист Лев Николаевич Каренин, долго казался мне выдающимся трагиком и признанным премьером, оставившим неизгладимый след в душах современников, но позже незаслуженно забытым. Хотелось восстановить справедливость.

Я и в театр пошел, чувствуя не только кровное право, но даже и наследственную обязанность продолжения прекрасных дедовских начал, которые оборвала ранняя смерть. Мотивы эти проникли и в мои ранние влюбленно-романтические стихи о сцене.

Мать, передавшая мне свою возвышенную любовь к театру, настояла, однако, чтобы я сначала окончил университет, а там, мол, видно будет. Мне хватило послушания на то, чтобы посвятить пять лет филологическим наукам, но, получив свободный диплом, я тут же бросился в театральный институт и еще три года учился «на артиста».

Так долгие годы я пытался лавировать между театром и журналистикой.

Постепенно образ моего деда, который так тревожил воображение, стал заслоняться живыми лицами тех, с кем сводила судьба и кто непосредственно оказывал на меня влияние. Больше всех к Каренину приближался, кажется, мой дорогой Петр Семенович...

Народный артист Узбекской ССР Петр Семенович Давыдов почти не снимался в кино и на телевидении, голос его никто не записал на магнитную пленку, столичные критики в то время до Ташкента не добрались, поколение его зрителей ушло. А он сорок лет трудился на театре, сначала колеся по России — Сарапул, Самара, Сызрань, Челябинск, Хинган, Златоуст, Вольск, Пермь, Иркутск, а с 1937 года осел в столице Узбеки-

стана, сыграл здесь более семидесяти ролей и здесь же окончил свои дни.

Он говорил: «Проще, проще!..» — и демонстрировал, как это будет, если «проще». Выходило замечательно...

Мне было девятнадцать лет, когда Давыдов решил ставить в университетском театре «Машеньку» А. Афиногорова и поручил мне роль семидесятилетнего профессора Окаемова. Он показывал, как Окаемов, еще сердясь на появление неожиданной внучки, ведет ее к двери кабинета, неумело и неуклюже поворачивает Машеньку, подталкивая ее одной рукой, не знает, с чего начать разговор, не может и не хочет преодолеть давние свои обиды и отчужденность. Трудно объяснить, как это у него выходило, но в этом повороте и подталкивании, в остром и угловатом движении старика уловил я что-то, осветившее всю роль. Именно Давыдову и роли Окаемова обязан тем, что впервые ощутил на сцене непередаваемое чувство, когда я уже не я, а «он» и в то же время себя не теряю, и от этого раздвоения мне становится легко и радостно, потому что зритель притих и подчинился, а я его веду, куда нужно.

В спектакле был момент, когда Окаемов решает отказаться от Машеньки, без которой теперь не может жить, и передает письмо для внучки в руки ее матери. Я отчетливо помню, как слушал монолог этой женщины и, ничего не показывая — так требовал Давыдов, — принимал решение, шел через всю сцену, к столу, писал, возвращался, перечитывал текст, все еще отдавая решительное мгновение, и, наконец, медленно запечатывал конверт. Отдавать его следовало, по режиссуре Петра Семеновича, как живое существо, отворачиваясь от разлучницы всем корпусом... Мать Маши выходила, и Окаемов оставался один. Вот эту сцену и эту паузу можно считать началом...

Любимым словом Давыдова было слово «труд». Последний звук удаивался, и это звучало как «трутс». Он часто гневался на безалаберных и неорганизованных артистов (артистами он называл своих студентов). Он сердился, краснел, воспалялся, как на сцене, восклицал что-то про искусство и «трутс» — и убегал, хлопнув дверью. Мы толпой шли к театру или к дому, где он жил, и долго ждали его у выхода. Появлялась его жена, актриса Валентина Андреевна Ляхова, и говорила, разумеется по его приказу, что Давыдова нет дома (или в театре). И тут же Давыдов выбегал сам, патетически спрашивал: «Как вам не стыдно?» — и слушал, как мы по очереди и хором умоляем его вернуться, обязуемся повиноваться «по гроб жизни», вовремя учить текст и соблюдать железную

дисциплину. Он глядел на нас недоверчиво, губы вздрагивали от обиды, как у ребенка. А мы все каялись и уверяли, что он для нас единственный, никто не может его заменить, что он прекрасный, неповторимый актер,— и не отдавали себе отчета в том, насколько это было правдой. Давыдов оттаивал, смущенно смеялся, махал на нас рукой, и все начиналось сначала: поиски свободной аудитории, сдвинутые столы и уроки сценической правды...

Для того чтобы вступить в университетский театр, нужно было показаться Давыдову. На этом экзамене со всей страстью и пафосом, на которые был способен, я читал ему монолог Чацкого. Петр Семенович ничего не сказал по этому поводу, но назначение на возрастную роль Лыньева в «Волках и овцах» А. Н. Островского было красноречивей слов: «лысый» парик, толщинки, смешное и трудное положение, в которое попадает пожилой помещик, должны были увести меня от декламации, научить характерной простоте.

На сцене П. С. Давыдов чаще всего был надежно достоверен и, в лучшие минуты, обезоруживающе прост (Оброшенов в «Шутниках» А. Н. Островского, городничий в гоголевском «Ревизоре»), но когда в театре ставилась романтическая пьеса, например «Коварство и любовь» Шиллера или «Дон Сезар де Базан» Дюмануара и Деннери, я подмечал в его сценическом поведении необычные и неожиданные черты, заставляющие вспоминать описания игры актеров начала века, их широкий жест, призывную театральность, и мне казалось, что я вижу на сцене не Давыдова, а своего кровного предтечу — артиста Л. Н. Каренина.

Играя президента фон Вальтера, Давыдов подходил к партнеру и, обняв его левой рукой за плечи, правой — с поднятым локтем — касался его груди и длинно, глухо звал по имени, приглашая участвовать в таинственном деле: «Ву-у-урм!» И повторял еще длиннее, затаеннее, глуше: «Вуууууурм!» Мороз по коже!.. А когда на балюстраде второго этажа Рюи Блаз закалывал наконец злодея Саллюстия де Базана, которого играл Давыдов, тот неподражаемо медленно валился навзничь — левая рука с зажатой в ней кожаной перчаткой проникла сквозь решетку, и, ставя великолепную точку, летящая сверху тяжелая перчатка звучно шлепалась об пол.

Если бы Давыдов был жив, я попросил бы его почитать мне вслух пьесу об Эдмунде Кине...

Однажды, внезапно извещенный о беде, Давыдов посреди репетиции убежал в больницу отдавать кровь товарищу по

театру. Со времени войны донорство в прямом и в переносном смысле стало для него какой-то душевной необходимостью. Часть его крови, вероятно, досталась и мне.

Чувство пожизненной благодарности и странного родства я испытываю и к Павлу Григорьевичу Антокольскому. Он дарил меня повышенным, почти родительским вниманием, оберегая от неверных шагов в поэзии, театре, в жизни. Казалось, что я иду на его голос, и это давало спокойствие и чувство уверенности.

Однажды при встрече, когда дело дошло до стихов, я прочел Павлу Григорьевичу лирический опус о разрыве с женщиной; в нем были строки: «Я в прошлом виноват, ты в настоящем виновата». Он перебил и, редактируя на ходу, в тон мне, только выше и напевнее, воскликнул: «А ты ни в чем не виновата!» Это была поправка на рыцарство.

Он умел слушать так, как будто сам проживал каждую строчку. Не холодное разбирательство, а участие в самом процессе. Я не встречал человека настолько распахнутого, взрывчатого, стремительного, заряженного и заразительного, как Павел Григорьевич.

Стихотворение «Суфлер», одно из самых ранних, я читал Антокольскому давно, еще до того, как переехал в Ленинград. «Суфлер, неусыпная стража, седая как лунь голова, он выручит, вспомнит, подскажет забытые мною слова...» Далее шла речь о бескорыстии и самоотверженности этого скромного человека, а затем возникла полемическая концовка, в которой лирический герой и сам забирался «под сцену»: «И кровь забродила, как брага, и кругом идет голова. ...Какая слепая отвага подсказывать людям слова!» Выслушав с большим вниманием, Павел Григорьевич стихи одобрил, но сделал замечание, трезвое и острое, почти отменяющее одобрение: «Но ведь суфлер подсказывает чужие слова, а поэт говорит свои...» Лишь через несколько лет родился вариант, принятый Антокольским; в нем не повторялась суфлерская мизансцена: «И все-таки проще простого мне свято его ремесло: шептать бескорыстное слово, бесславию и славе назло!»

Конкретные замечания и поправки П. Г. Антокольского были настоящей литературной школой, значение которой трудно переоценить. Но дороже всего становилась атмосфера редкого доброжелательства, которую он создавал без всякого для себя напряжения. Общаюсь с ним лично или в письмах, я оказывался вовлеченным в художественный мир, нравственной

основой которого были добро и правда. Сами письма Антокольского давали мне ощущение жизни в «поэтической среде». Причем в такой, где в тебя верят, заставляя быть достойным этой веры. Чтобы стать самим собой и органически развиваться, многим — и мне в том числе — был просто необходим «воздух Антокольского».

Однажды я уговорил его выступить у нас в БДТ после спектакля; идея понравилась, и через день или два в репетиционном зале Павел Григорьевич вышел на сцену. Он читал как-то бесшабашно и щедро на широкий жест (не театральный, а поэтический); ни разу не запнулся и даже пропел свои цыганские напевы. Он вышел на сцену с палкой и потрясал ею, становясь выше ростом. Чтение Антокольского захватывало, как спектакль, но он и сам жадно всматривался в наши лица. Успех был несомненный, но он переспрашивал: «Понравилось Товстоногову? .. А Стрельчику? .. Юрскому? ..» Хвалил Копеляна, который, по его словам «слушал лучше всех...».

Время от времени с пугающей ясностью у меня возникала мысль: поэзия так же, как и театр, требует полной, нераздельной отдачи. Когда «идут» стихи, с особенной остротой воспринимаешь то суетное и нездоровое, без чего не обходится жизнь за кулисами. Однажды я поделился этими мыслями с Антокольским, и участвовавшие от него письма составили свой сюжет.

«Дорогой Володя! Отвечаю, как всегда, незамедлительно и горячо рекомендую поступать впредь точно так же. Это вопрос не только глупой вежливости, но естественное поведение человека пишущего, то есть обреченного писать».

Теперь об очень важном пункте своего письма. Ради Бога, не дури! Твоя жизнь сложилась так, а не по-другому, что у тебя два смежных друг друга пересекающих пути. И это твое богатство, твое счастье, а отнюдь не твоя беда. Будучи поэтом и активным журналистом, я продолжал работать в театре — в Вахтанговском до сорока лет, а потом в Горьковском автозаводском почти до пятидесяти, но и по сей день, уже на пороге восьмидесятилетия, буквально брежу театром и крайне обеднен тем, что у меня связь с театром только платоническая. Клянусь Богом, я был очень интересным режиссером, ставил у горьковчан «Женитьбу Фигаро», «Лес» Островского, «Ромео и Джульетту», пьесы Симонова, Светлова, Катаева.

Конечно, ни одна жизнь не похожа на другую, так что моя ссылка на самого себя совершенно неубедительна. К тому же ведь и тебе не грозит завтра отказ или уход из театра.

К тому же ты сверх прочего снимаешься для кино и телевидения, а не далее как летом давали что-то вроде «Шахматной новеллы» — и это было прекрасно! Хуже было с Андерсеном, но и там были хорошие места.

Словом — ты продолжаешься, — а большего и не требуется».

«...Но прежде всего — какое горе у вас в театре. Какая утрата не только для БДТ, не только для театра вообще, но и для всей сегодняшней культуры. Правда, я могу судить о Копеляне только по тому, что видел его на голубом экране дома и в нескольких фильмах, но ведь это поразительное существо и такое же поразительное явление, у вас небось глубокий черный траур. И на то глубокие основания. Пожалуйста, будь другом и передай Георгию Александровичу и всем, кто меня помнит, самые горячие, от всего сердца слова соболезнования».

«...Как ты, друг мой? Не только артист, но и актер, хотя второе считается чем-то ниже первого. В жизни на поверку выходит как раз наоборот. Ибо «артист» ни- к чему не обязывает — только к высоте взгляда на... то, что внизу. «Актер» обязывает работать вслепую в шахтной клетке, играть хроматические гаммы, мазать морду каждый вечер, потеть в ватниках и под жаркими прожекторами киностудий, страдать за партнеров, за режиссера, осветителя, гримера, даже за автора, будь он хоть Шекспиром».

«...Актер из меня не получился бы, — читал я в присланном мне «Путевом журнале писателя», — вернее сказать, актер, может быть, и получился бы, попади я на провинциальную сцену. Там пригодился бы жар неестественно напевной декламации, там напряжение сошло бы за нервный темперамент. Может статься, я нашел бы себя в ампуле неврастеника, вроде Орленева, сыграл бы Треплева, Карандышева, князя Мышкина, Павла Первого, потрясал бы зрителей судорожными переходами из одного состояния в другое, выработал бы свою манеру. Может быть!..»

В нем жила застарелая тоска по сцене, вечная гиблая тяга, заставлявшая большого поэта и признанного мастера Павла Антокольского примеривать на себя любимые роли и судьбу провинциального трагика.

«...Гамлета играй, как я, но Кина все должны играть, как ты!..»

Как же?

Что оценил и посчитал образцовым в работе Льва Каренина прославленный гастролер Павел Орленев? Роль великого

английского актера Эдмунда Кина могла быть сыграна по-разному: романтические контуры, напевная декламация или человеческая проникновенность и шемящая простота? Дорого бы дал я за то, чтобы прочесть подробное описание спектакля, в котором заглавную роль в пьесе Дюма играл мой дед.

Театральная библиотека. Беру перевод Э. Матерна и А. Воротникова, затем — П. Вейнберга. Какой из них он выбрал для себя? Чьи-то актерские пометки на экземплярах: карандаш, цветной карандаш, перо. «Акт шел 23 мин.» Сокращения, рисунок планировки, стрелочки мизансцен. У Дюма — вставная шекспировская сцена, которую играет Кин, — из «Ромео и Джульетты», а здесь вымарка и между типографических страниц аккуратно вклеена сделанная от руки выписка из «Гамлета», сцена с Офелией. Держу в руках рабочий экземпляр, по которому можно играть, пытаюсь услышать голос актера.

«Кин. Что мне до зрителей! Проклятое ремесло! Мы не имеем права даже на собственные чувства! Сердце рвется на части от горя, а ты изволь играть Фальстафа! Сердце полно радости, а ты играй Гамлета! У актера нет лица, только маска. Да, зрители волнуются, они ждут, чтобы я их позабавил. Откуда им знать, что в эту минуту меня душат слезы? Какая пытка! Если я выйду сейчас на сцену с этой адской мукой в душе и не улыбнусь там, где положено улыбаться, если моя пылающая голова изменит мне и я переставлю слова в монологе, зрители освищут меня... Я не буду играть сегодня!»

Привожу отрывок из более позднего перевода Э. Линецкой, и все-таки — «пылающая голова», «адская мука в душе», «рвущееся на части сердце». Какое простодушие и какая открытость темперамента нужны для того, чтобы попытаться оправдать и, оправдав, не занизить эти романтические страсти!..

Павел Луспекаев — вот кого я представил себе в этой роли. Уж он-то взял бы временной барьер!

.. Несколько лет мы сидели с ним в одной гримуборной, играли в одних спектаклях, были в одних гастроях: подклеивая усы или бороды, переговаривались бог знает о чем. Но на часы поверхностного актерского общения нам выпало, кажется, несколько минут душевного понимания друг друга.

Многие называли Луспекаева Пашей, легко переходя на «ты» и назавтра считая себя его друзьями. Он был открыт, щедр и будто бы доступен. А мне всегда казалось, что он только терпит амикошонство и не уважает тех, кто набивается в друзья, что он горд и очень затаен внутри себя, бешеный и ранимый...

Луспекаев — актер выдающийся не только по неисчерпаемому таланту и неподчеркнутому мастерству, но прежде всего по осознанному стремлению играть не проблему, а жизнь и судьбу, не идею, а самое время, родившее эту идею.

Есть актеры, способные дать глубину и объем своим героям. Луспекаев обладал большим и более редкостным даром. Вокруг его сильного, накаленного жизнью тела возникла некая сфера, каждый раз особенная, его речи и реплики захватывали тот воздух, ту погоду, то время, в которое родились.

От Макара Нагульнова веяло донской землей, казачеством, тридцатыми годами, жестоким упоением схватки, задушенной любовью. Он был словно вырублен из монолита и с отчаянной веселостью шел навстречу гибели.

Наемник-легионер Бонар из симоновской пьесы «Четвертый» ненадолго возвращался с того света, чтобы свидетельствовать против главного героя. Выходя на сцену, Бонар Луспекаева приносил с собой шум и запахи своего последнего дождя в джунглях, простые подробности одной неприкаянной жизни, обреченной и глубоко под спудом таящей остаток нежности...

До Большого драматического за плечами у Луспекаева — Училище имени М. С. Щепкина, театры в Тбилиси и Киеве. Я не думаю, что он был фигурой удобной, легко приживающейся к новому театральному организму. Было в этом характере и такое, что, как говорят врачи, могло вызвать отторжение ткани: он не хотел, не умел поступиться своей самобытностью. Но по природе и масштабу таланта Луспекаев не мог не оказываться каждый раз в центре, в самой средоточии общих интересов. Он был на редкость умен, умом живым, не книжным, и никогда не унижал себя до забот о собственном положении.

Все-таки он ушел из театра незадолго до смерти, и то, что панихиду устроили на «Ленфильме», было мучительно...

Будь он жив, я предложил бы ему сыграть роль Эдмунда Кина, но Павел Борисович Луспекаев умер в возрасте сорока трех лет.

Все-таки можно, можно сыграть и то, как «пылает голова» у Кина, и «адскую муку» в его душе, и сердце, «рвущееся на части»!

В «Гамлете», как в энциклопедии театра, можно найти ключ к любой роли. «Разбейся, сердце, ибо надо смолкнуть!» — говорит принц. «Но довольно!» — приказывает он своей пылающей голове. И как ее ни называй, но без «адской муки» в душе, без боли, без скорби и любви на сцене не обойтись.

Конечно, авторы несравнимы, но Александр Дюма сознательно включает в действие большой фрагмент из Шекспира в расчете на то, что актерская личность сольет воедино, подчинит себе легенду о жизни великого английского трагика и роль, созданную великим пером.

Гамлет прямо подсказывает, как следует играть: «.. даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность... Однако и без лишней скованности, но во всем слушайте внутреннего голоса Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности...»

...Роль Гамлета мне предрек руководитель курса Иосиф Вениаминович Радун. Мы репетировали дипломный спектакль — «Дети солнца» М. Горького, и после одной из проб монолога Павла Протасова, видимо что-то разглядев в ученике, он, как бы между прочим, сказал мне, что не исключена такая возможность...

Профессор И. В. Радун поставил за свою жизнь немало спектаклей, были среди них и большие удачи, но главное свое призвание он нашел в педагогике. Один из создателей Ташкентского театрально-художественного института имени А. Н. Островского, он трудился с необыкновенной отдачей и даже с какой-то веселой яростью. Многие годы живя в одноэтажном домике, прямо во дворе института, он готов был в любое время прибежать на репетицию. Сотни его разноязыких учеников — актеров и режиссеров — трудятся во всех театрах Средней Азии, а многие и в России. (Успешно работает в БДТ мой однокурсник Ю. Мироненко.) Вышедшие в Ташкенте книги И. В. Радун «Рождение актера» и «Путь к сцене» привлекают хорошо изложенной методологической практикой и серьезными размышлениями о профессии.

Много лет определяющую роль в театральной жизни Ташкента играл народный артист УзбССР Александр Осипович Гинзбург. Он руководил попеременно и Русским театром имени М. Горького, и Узбекским академическим театром имени Хамзы, и кафедрой в институте. Вокруг Александра Осиповича всегда было много молодежи и всегда что-то затевалось — мюзик-холл или театр оперетты. Не успел я окончить институт, как вместе с пятью однокурсниками оказался артистом возглавляемого Гинзбургом Театра имени М. Горького и был приглашен преподавать мастерство актера на только что

набранный им же большой курс, где актеры и режиссеры должны были воспитываться вместе.

Нужно сказать, что И. В. Радун и А. О. Гинзбург были однокурсниками, выпускниками Московского ГИТИСа, и чувство корпоративной связи, вероятно, сохранялось в них все годы. Когда Александр Осипович работал в Театре имени Хамзы, в Русский театр был приглашен еще один их однокурсник, тоже ученик В. Г. Сахновского, А. Д. Попова и А. М. Лобанова, заслуженный деятель искусств РСФСР Александр Семенович Михайлов.

Этот же курс окончил и Г. А. Товстоногов, так что по институтской линии моя театральная «генеалогия» через учителей моих учителей при желании могла бы быть возведена к самому Константину Сергеевичу Станиславскому. Как при этом обстоятельстве не мечтать о ролях Гамлета или Кина!

.. Справка из энциклопедии:

«Кин, Эдмунд (1787—1833) — великий английский актер. Крупнейший представитель английского сценического романтизма. В молодости служил юнгой на корабле, затем работал в бродячем цирке в качестве акробата и чревовещателя. Став актером, в течение десяти лет играл на провинциальной сцене. В 1814 г. дебютировал в театре «Друри-Лейн» в Лондоне... Принципам просветительского рационализма и морализирующей идеализации... Кин противопоставил яркое и непосредственное раскрытие чувств, конкретность индивидуального, обычно бурного и противоречивого, душевного мира героев... Свои лучшие роли он создал в трагедиях В. Шекспира (Шейлок, Отелло, Лир, Гамлет, Ричард II...). Для актерской индивидуальности Кина были характерны волевая активность, ответственность, огромный сценический темперамент, сочетавшийся с тщательной продуманностью образа... Исполнение Кина было неровным, стремительные взлеты вдохновения сменялись падениями даже в наиболее разработанных им шекспировских ролях...

Судьба Кина трагична. После краткого, небывалого в истории английского театра триумфа началась травля актера со стороны реакционных кругов английского общества... Его стали презрительно называть „актером толпы“»...

Как был бы хорош в этой роли Высоцкий!..

Эдмунд Кин умер сорока шести лет...

Владимир Высоцкий не дожил до сорока трех...

«Гамлета играй, как я...»

О том, кто назначил меня на эту роль, хочется сказать особо.

...Александр Семенович Михайлов стал главным режиссером Ташкентского театра имени М. Горького в сентябре 1960 года. Он появился внезапно, как налетел, и словно поселился в театре — небольшого роста, сухощавый, крепкий, остроглазый, с темным седеющим хохолком. Стал ходить на спектакли.

На следующий день после «Преступления и наказания», где я играл Раскольникова, Михайлов позвал меня в кабинет и без предисловия объявил о том, что нам предстоит «Гамлет». Мне следовало начать предварительную работу: читать, выбирать перевод (он предоставил эту возможность артисту!), задумывать и сочинять свою роль. Сначала это была моя тайна, позже об этом было объявлено худсовету и появилось распределение ролей, в котором интересные работы получили и мои однокурсники.

Михайлов относился к возникающей роли Гамлета бережно, даже трепетно, он тщательно готовил меня к встрече с трупой, проходил по действию акт за актом, сцену за сценой, радовался каждому предложению и любому спору, и когда за длинным столом, составленным из нескольких и накрытым зеленой тканью, собрались на первую читку все исполнители, то есть почти весь театр, я, хотя и чувствовал «экзаменационность» ситуации, кажется, был к ней внутренне готов. Читка в известном смысле была экзаменом и для Михайлова.

Он ставил «Гамлета» второй раз, после Перми, где спектакль стал удачей, где до сих пор и театр, и зрители помнят долгий и полнокровный «Михайловский период». Я был в Перми на гастролях и слышал об этом от многих театралов.

Но наш «Гамлет», разумеется, не должен был быть повторением...

Однажды посреди репетиции что-то ворвалось снаружи, я не сразу понял что и вместе со всеми рванул со сцены через фойе и маленькую проходную прямо на улицу. Передавалось важное сообщение.

Улица Карла Маркса до землетрясения 1966 года была олицетворением Ташкента. Здесь, начиная от сквера, росли мощные деревья и в их тени допоздна двигались встречные потоки; здесь назначались свидания, знакомились, ссорились, узнавали новости. Напротив Театра имени М. Горького над двухэтажным зданием старого универмага (теперь его снесли)

был прикреплен выносной динамик, и вот из него-то на всю улицу раздавался дикторский голос: шла речь о полете Гагарина.

Я стоял на тротуаре в черных чулках и в черном колете (старом, из подбора, новый на меня только шили), еще оглушенный репетицией, и ничего не мог понять. Опомнившись, я укрылся в проходную; возвратились и остальные, и только Михайлов долго еще стоял посреди мостовой...

Премьера нашего «Гамлета» состоялась 14 мая 1961 года, а 2 июля, то есть через полтора месяца, мы уже играли следующую — комедию Марселя Эмэ «Третья голова». В ней Михайлов поручил мне, в полную противоположность Гамлету, роль жизнерадостного и легкомысленного шансонье Валорэна. Попав в трудное положение, этот эстрадник шутит, смеется, поет, дурачится и дурачит других, а в конце концов все-таки погибает. На меня «работал» явный контраст ролей, и мы с Михайловым уже понимали друг друга с полуслова.

Но в театре начались репертуарные дебаты и споры какого-то другого рода, началась борьба, которая закончилась тем, что главный режиссер не поехал с нами на гастроли в Москву.

Он сделал еще два спектакля и руководил моим режиссерским дебютом — постановкой «Бабьих сплетен» Гольдони, но контакта с начальством так и не наладил. Директор театра Василий Константинович Козлов его не поддерживал.

Ну что мне было делать? Я и любил, и уважал их обоих. Козлов был моим первым театральным наставником.

Василий Константинович, в прошлом ленинградец, был учеником И. Н. Певцова. Даже студентом первого курса, репетирова в университетском театре Петра Семеновича Давыдова, я все еще «игрывал» и у Козлова.

Там, в «старшем драмкружке» Дворца пионеров имени Сталина, мы священнодействовали, там царил почти студийная атмосфера строгой дисциплины и огромного серьеза. Там были «этюды», «застольный период» с обсуждением ролей и обстоятельств, там школьники узнавали «метод физических действий».

Мы собирались за полчаса до начала и ждали, глядя из окон, как степенно, неторопливо, чуть склонив голову набок, Козлов идет по парку мимо старинных дубов и карагачей к парадной лестнице бывшего дворца бывшего наместника Туркестанского края и поднимается по ступенькам мимо двух больших каменных оленей.

Там Козлов был богом. Или, по меньшей мере, наместником. Однажды, перед ответственным спектаклем, он вдруг шепнул мне на ухо: «Ну, Володя, рваните!»

Там Козлов был богом.

А в театре — директором. Пройдя через театральный институт, к нему под начало поступили несколько бывших кружковцев. Строгий, с совершенно седой головой и лицом римского патриция, Василий Константинович был с нами принципиально сдержан, никак не выделяя бывших учеников.

А Михайлов...

Он дал мне сыграть Гамлета и Валорэна. И мы подружились с ним, хотя ни слова об этом друг другу не сказали. Он опирался на меня, но опирался как художник, не втягивая в свой административный спор с Козловым.

Я любил и уважал их обоих.

Спасибо им еще и за то, что они не стали тянуть меня, начинающего артиста, в разные стороны, предлагая поучаствовать в закулисной схватке, что вели себя со мной как подобает учителям...

Вышло так, что я почти не видел спектаклей Михайлова. Нас сблизили «Гамлет», неполных два года в Ташкентском театре и семнадцать лет переписки. Менялись мои адреса в Ленинграде, Михайлов менял адреса городов: Казань, Минск, Смоленск, Волгоград, Ульяновск...

Я чувствовал по письмам, что, приезжая в новый город, он испытывал необыкновенный прилив энергии. Ему казалось, что именно здесь, именно с этими актерами он создаст тот счастливый чистосердечный союз, без борьбы самолюбий, без чванства и провинциальных интриг, о котором мечтал всю жизнь. И когда действительно возникал контакт, а такое бывало не однажды (восемь сезонов в Волгограде, бурный взлет Смоленского театра), когда горожане начинали валом валить на «Гамлета» или на «Жаворонка», на «Оптимистическую трагедию» или на «Маскарад», а вслед за «гвоздем сезона» и на другие спектакли, — даже тогда, когда следовало прислушаться к старой пословице: от добра добра не ищут, его охватывало новое беспокойство, душа требовала перемен и впереди маячил какой-то прекрасный город, кажется на Волге, в котором должен возникнуть, наконец, светлый союз художников...

Михайлов налетал бурно. Из-за краткости свиданий мы не спали почти до утра, обсуждая всё — от театральных новинок сезона до судеб русского театра. Он курил, вскакивал, усаживался, укладывался, снова вскакивал и курил и рвался к светлomu будущему.

.. Если бы Александр Семенович Михайлов был жив, я бы поделился с ним моей мечтой и он поставил бы для моего «бе-

нефиса» старинную пьесу Александра Дюма «Кин, или Гений и беспутство».

Л. Н. Каренин — театральный псевдоним, выбранный дедом, очевидно из любви ко Льву Николаевичу Толстому. Рано оставшись сиротой, дед мой окончил сначала художественно-промышленное училище, где проявились его актерские способности, а потом и Одесскую театральную школу. Получив диплом, он был принят на службу в драматический театр, расположенный в доме Великанова на Греческой улице, и впоследствии, выправив собственный гардероб, служил в самых разнообразных антрепризах, в том числе в театре «Общества почитателей о народной трезвости» и гастрольной группе Павла Николаевича Орленева. В одной из поездок этой группы он крестился и получил паспорт, по которому имел право посещать любой из городов Российской империи. Кроме уже упомянутых Гамлета и Кина в его репертуаре был Освальд, а позже пастор Мандерс в «Привидениях» Ибсена, Райский в инсценировке гончаровского «Обрыва», Уриэль Акоста в одноименной драме Гуцкова и бесчисленное количество ролей во всевозможных комедиях и мелодрамах, названия которых, вроде «Второй молодости» или «Когда взойдет луна», ни о чем не скажут сегодняшнему читателю. У Л. Н. Каренина был большой концертный репертуар, в который входили эстрадные сценки, рассказы и стихи, в том числе популярные тогда «Сумасшедший», «Белое покрывало» и «Последнее слово подсудимого». Он руководил также кружком любителей театрального искусства, который составляли учителя, и, судя по рассказам матери, был настоящим тружеником. Его любили товарищи по сцене и отмечали заезжие знаменитости, включая Е. П. Корчагину-Александровскую, М. К. Садовского (Тобилевича), П. К. Саксаганского...

Однажды летом я отправился в газетный зал Публичной библиотеки, чтобы, выписав одесские издания, поискать реальные следы легендарной для меня судьбы актера Каренина. Несколько дней подряд я читал экзотическую повесть об Одессе накануне первой мировой войны, об одной из летних антреприз, возглавленной А. И. Каниным, актером и режиссером. Сообщения о сменяющих друг друга с неслыханной быстротой постановках перемежались событиями городской хроники: то в зверинце на Куликовом поле взбунтовался слон Ямбо, то премьерша труппы «г-жа Журавская выстрелом из револьвера убила наповал вора, покушавшегося на жизнь ее мужа».

«Одесское обозрение театров» отмечало, что труппа, собранная г. Каниным, была «ровной, ансамблевой», что его первая постановка — «Старый закал» А. Сумбатова — «гладкая, чистенькая, производит прекрасное впечатление; общий тон актеров недурен, хороши в пределах возможного декорации». Автор отзыва отметил также актеров — г. г. Каренина, Стрекалова, Лидина-Дубровского и Кузнецова». Здесь же печатались завлекательные объявления о «Кинетофоне, величайшем изобретении двадцатого века Томаса Альва Эдиссона», единственном концерте знаменитого скрипача Фрица Крейсlera и шедрые рекламные призывы: «Дамы! Ваши страусовые перья, эгреты, эспри, парадии, плерезы и боа могут быть всегда чищены, крашены, обновлены и переделаны по последним моделям в специальной мастерской Фридмана, Греческая, 50, рядом с русским театром, ход с улицы»...

Признаюсь, я огорчился, словно речь шла о моем собственном театре, когда прочел, что его труппе запрещали ставить «На всякого мудреца довольно простоты», а суровый рецензент, скрывшийся под псевдонимом «Троль», выговаривал режиссеру Канину за то, что он принял к постановке «бездарный крыловский лубок» о Петре Первом. И ликовал, когда он же успевал отметить: «Лучше других Санди (г. Каренин) («Трильби» Г. Ге)»...

В это время в Одессе гастролировал В. В. Максимов, тот самый, который стал чуть позже одним из первых лиц ново-рожденного Большого драматического театра; выступал на эстраде В. Я. Хенкин; потрясал публику Мамонт Дальский.

У Левушки Каренина («Левушка! Гамлета играй, как я...») было четверо детей, и сводить концы с концами ему было непросто. Выручали бенефисы и веселый характер. В один из редких своих выходных, надев парадный костюм, он вместе со старшими детьми (в том числе моей мамой) отправился в городской сад на прогулку. В саду играл оркестр, и нарядные дамы, чьи страусовые перья, эгреты, эспри, плерезы и боа были чищены, крашены, обновлены и переделаны по последней моде, плыли по аллеям и, задержавшись у павильона, покупали билеты очередной лотереи. Левушка достал деньги из дареного зрителями изящного кошелька, и дети, смеясь и толкаясь, стали вытаскивать лотерейные билеты из длинного инкрустированного ящика.

Они выиграли главный приз — пролетку с живой лошастью. Сенсация!.. Их окружила толпа, Каренина узнали, заплотировали, заставили вместе с детьми, усевшись на сиденье, фото-

графироваться. Устроители лотереи вместо пролетки с лошастью стали предлагать деньги. Но детская радость была дороже; Левушка устроил им спектакль: поменялся одеждой с кучером — надел синий кафтан с широким кушаком, высокий цилиндр, — пересел на козлы, взял в руки вожжи и покатил через весь город домой, за женой и малышами.

Всей семьей, подгоняя вороного, они двинулись к морю.

Вижу, как старинная пролетка выезжает на пустынный пляж под серое небо, навстречу пенистой осенней морской волне, как прыгают вокруг коня и ликуют дети, как заразительно хохочет Левушка, подбрасывая в воздух младшенького Илью...

Все братья моей матери погибли на фронтах Великой Отечественной: старший захоронен под Москвой, средний — в волнах Черного моря, а младший — под Сталинградом. Именно он, Илья, больше всех походил на Левушку Каренина...

Умер Лев Николаевич Каренин в 1922 году в возрасте сорока двух лет. «Левушка! Гамлета играй, как я, но Кина все должны играть, как ты. Твой Павел Орленев»...

Настоящая фамилия деда была Дворкин, ее и сохранила на всю свою жизнь моя мать, кандидат исторических наук Елизавета Абрамовна Дворкина.

Научным руководителем, оказавшим на нее большое влияние, была академик М. В. Нечкина. Декабристы, крестьянская реформа, шестидесятники, Россия и Туркестан, девятнадцатый век — таков основной круг тем моей матери, в какой-то степени не чуждый и мне, так как я часами ждал ее, высидывая на лекциях, и с любопытством прослушивал частые переэкзаменовки студентов-задолжников, приходивших без церемоний к нам домой.

Несмотря на то что маме пришлось многое испытать, она никогда не утрачивала юмора и природного артистизма. В юности она играла в агитколлективе «Синяя блуза» и Траме, после фабрики работала корреспондентом одесской газеты «Молодая гвардия», а окончив университет и став педагогом по страсти и призванию, сумела завоевать любовь многочисленных учеников. Это она создавала в нашем доме, где бы он ни был и как бы мало квадратных метров ни занимал, атмосферу добра и открытости; мои товарищи по школе, университету и театральному институту бывали у нас чуть ли не каждый день, и то один, то другой, то третий секретничали с ней по поводу своих личных дел.

Никто тревожнее и строже матери не смотрел мои спектакли и концерты, никому, как ей, не было дано сравнить меня с моим дедом, узнавая и не узнавая одного в другом...

Мой отец, Эммануил Абрамович Рецепттер, после фабрики, где он познакомился с матерью, и вечерней школы рабочей молодежи служил в кавалерии, был кадровым офицером, а демобилизовавшись, перебрал множество должностей, в том числе — совсем недолго — директора какого-то разъездного межколхозного театра, о чем не очень любил вспоминать. После войны он довольно часто уезжал в командировки, работая в Министерствах водного и сельского хозяйства, занимался машинно-тракторными станциями и имел в этой сфере определенные заслуги, благодаря которым получил персональную пенсию. Заветными наградами отца были медаль «За победу над Германией» и значок «50 лет в партии», а главными чертами характера — полное бескорыстие и всепоглощающая любовь к моей матери. В самых трудных обстоятельствах отец проявил незаурядную стойкость и мужество, не отрекшись от своей жены, и тем, может быть, спас ее и себя. После ее смерти его любовь достигла почти обожествления, и часто среди разговора отец срывался с места, чтобы добраться до Северного кладбища и посидеть у могилы жены. Позже надгробный камень соединил их имена.

КАК Я НЕ СЫГРАЛ ПРИНЦА ГАРРИ

Однажды на капустнике, который устроили актеры «Современника» в честь гастролирующего БДТ, кто-то пошутил: Рецепттер уже несколько лет приезжает «показываться» в «Современник» с «Гамлетом». (Театр в то время находился на площади Маяковского, напротив Концертного зала имени Чайковского, где я довольно часто играл свой первый моноспектакль.)

Пора было думать о новой шекспировской роли. Но мои поиски терялись в обширных пространствах исторических хроник, почти не шедших на русской сцене. В конце концов после долгих блужданий я остановился перед альтернативой: Ричард II или принц Гарри.

Обе части «Генриха IV» перевел Б. Пастернак, с языком которого я сроднился в «Гамлете»; переводы «Ричарда II» казались в сравнении с пастернаковским текстом вялыми и не вызывали желания учить и запоминать строку за строкой. Я затеял свой перевод «Ричарда II» и довольно много времени провел с английским Шекспиром, словарями и комментариями. Я перевел два акта и довольно близко познакомился с капризным себялюбцем, самовластным молодым королем Ричардом II, который, лишившись короны, так же, как Лир, узнаёт подлинную меру вещей и трагедию человеческой незащитности.

Рядом с ним переживает драму изгнания Болинброк, терпением и хитростью не только вернувший себе родину, но и завоевавший английскую корону, тот самый Болинброк, который станет королем Генрихом IV и пошлет убийц к заточенному Ричарду.

Сын Болинброка — Генрих IV будет назван «беспутным принцем Гарри», за то что проводит время в сомнительной компании сэра Джона Фальстафа.

Из всей шекспировской драматургии на русской сцене прижилась едва ли одна треть. В наше время Борис Пастернак двинул гору, создав живые, сегодняшние и совершенно сценичные переводы. Они обнаружили сценическую «неконкурентоспособность» остальных, кроме, пожалуй, переводов Т. Щепкиной-Куперник. Взавшись за «Ричарда II», я ставил перед собой скромную задачу: не предлагать новую систему перевода, а, честно следуя по пути, проложенному Б. Пастернаком, создать для себя вариант текста, хоть как-то приближающийся по стилю и разговорному тону к «Генриху IV». Единство шекспировской тетралогии («Ричард II», «Генрих IV», часть I и II, и «Генрих V») требовало и стилистического родства переводов.

Мне кажется, что, проделав эту, пусть не давшую сценического результата, работу, я стал по-другому ощущать на губах строку Шекспира, еще больше полюбил тексты «Гамлета», «Макбета», «Короля Лира», «Генриха IV».

Но вопрос о роли все еще не был решен. Завершать перевод? Огромная, кропотливая работа. Братся за «Генриха IV»? Но это еще страшнее — две пьесы и в каждой по пять актов...

Что делал Шекспир, создавая хроники? Держа перед глазами историю Холиншеда, он сближал и спрессовывал события определенного периода, что-то опускал, что-то додумывал и одновременно переплавлял отобранный материал в свободную драматическую форму. Теперь эта форма, почему-то кажущаяся неподъемной для театра, была у меня перед глазами. Вероятно, исторические подробности, существенные для английского зрителя, занимали бы нас гораздо меньше, чем сама событийная перспектива и взаимоотношения персонажей. Что, если, опустив подробности, наметить основной сюжет — как принц Гарри стал королем, проследив главные линии его столкновения с отцом — королем Генрихом IV, главой заговорщиков Хотспером и, конечно же, в первую очередь, с сэром Джоном Фальстафом, ради которого и стоила усилий эта попытка?

Странно, что такой, казалось бы, близкий русской сцене герой еще не был на ней сыгран в своем истинном масштабе. «Виндзорские проказницы» по сравнению с «Генрихом IV» дают о Фальстафе лишь первичное представление. Почему эту роль не сыграли Варламов, Давыдов, Ильинский? ..

Я решился попробовать поступить с двумя частями, то есть десятью актами шекспировской хроники, по образцу того, как он сам поступал с хрониками Холиншеда, — еще экономнее отобрать, уплотнить и соразмерить события. Мною принималась шекспировская строительная методология, но материалом служил не повествовательный текст историка, а гениальная художественная ткань — драматические сцены Шекспира в переводе Б. Пастернака. Для этого нужны были одновременно и решительность и осторожность...

Принц Гарри почти мальчиком мельком появляется в «Ричарде II»; живет веселой приключенческой жизнью в двухчастном «Генрихе IV» и, наконец, в заключительной части тетралогии, остепенившись, становится английским королем Генрихом V. Идеальным королем, по мнению автора.

«Гамлет» был написан непосредственно вслед за хрониками. Принц Гамлет так же, как и принц Гарри, не стремился к тому, чтобы стать королем. Каждый из них увиливал от прямых обязанностей по-своему. Корона была уготована им обоим с самого рождения. И Гамлет, и Гарри примеряли на себя чужие роли, не торопясь становиться королями; драться за корону казалось им слишком ординарным и обременительным занятием.

Вольно или невольно я размышлял о героях будущей композиции в достаточно широком шекспировском контексте. В «дат-

ской» трагедии решались английские проблемы. На особое место претендовал принц Фортинбрас, который наследует Датское королевство.

Этому персонажу на нашей сцене сильно не везет. Роль или до предела сокращают, или трактуют в странном духе: Фортинбрас выглядит новым узурпатором или чужеземным тираном-поработителем. Между тем Шекспир давал ему совсем другую функцию: он должен был навести долгожданный порядок в истрадавшей стране.

Вопрос о законном или незаконном овладении короной ставится во многих шекспировских трагедиях, а иногда приобретает и ведущую роль в сюжете. Таковы прежде всего «Гамлет», «Макбет», «Ричард III». И если «Гамлет» всем своим строем, а особенно знаменитой сценой «Мышеловка», разоблачает злодейское похищение королевских регалий Клавдием, то важно понять, почему быть датским королем принц Гамлет завещает именно принцу Фортинбрасу. Это окажется далеко не лишним, когда мы станем разбираться в том, что за характер у принца Гарри.

Давая наставления Рейнальдо о том, каким способом получить сведения о Лаэрте, Полоний замечает:

... вы так представьте дело,
Чтоб промахи его приобрели
Налет огня, оттенок своеволя
И вид ребяческого озорства,
Простительного всем.

Именно так «представлял» промахи принца Гарри и принца Фортинбраса сам Шекспир. Избавившись от этих «обаятельных промахов», оба принца вполне заслужили коронования. И Гарри, и Фортинбрас, в отличие от Клавдия, Макбета, Ричарда III, даже Генриха IV, отца Гарри, получали корону на законном основании.

Ставя шекспировские пьесы и решая на их материале широкие нравственные проблемы, театр должен уяснить себе, какие предлагаемые обстоятельства, продиктованные его временем, были существенны для автора и что в этой связи могли думать его герои.

Мне казалось, что роль Гарри близка также и роли Гамлета. С точки зрения нормативной королевской морали оба они сначала долго бездействуют и отлынивают, а потом, признав свои ошибки со всей возможной самокритичностью, следуют

долгу чести и приступают к делу, взяв в руки оружие. Недаром Фортинбрас говорит о погибшем Гамлете:

Будь он в живых, он стал бы королем
Заслуженно.

Поведение принца Гарри корректирует его отец — король Генрих IV, так же, как поведение Гамлета — Призрак его отца, образцового короля и образцового человека. Каждый из этих героев должен был, пережившись, озадачить окружающих своей переменой...

В том и сила Шекспира, что, выполняя вполне конкретный заказ времени, он никак не умещался в его рамках, и этот эффект тем разительней, чем точнее мы следуем за драматургом.

Не могу сказать, что, приступая к работе над композицией, я именно так формулировал свои мысли, но инстинктивное ощущение родственной близости Гамлета и Гарри, при всей разнице характеров, тут свою роль сыграло.

...Это был огромный, во весь стол, лист белой бумаги. Если разрезать его, то могло бы получиться десять, а то и двенадцать машинописных страничек. Я привез его с собой в поселок Джемете под Анапой, свернув в трубочку. Между морем и обширными холмами, на деревянном столе, врытом в землю, под сводами виноградной беседки, я развернул этот лист, как штабную карту. На нем были обозначены все сцены и все действующие лица исторической хроники. Чтобы сыграть роль принца Гарри, нужно было сначала сделать композицию спектакля.

И перевод «Ричарда II», и композиция «Генриха» связаны у меня с этим побережьем, с огромным и почти пустым в те времена пляжем, с сильным ветром, несущим в лицо колючий песок, с виноградным питомником и сторожевым насестом вечно невидимого охранника, с метеоприборами на краю горизонта и белой дорогой, поднимающейся вверх по круглому холму...

На опытном участке станции Джемете среди других виноградных сортов рос «херес». Чем он отличался от того хереса, который постоянно поминала компания Фальстафа?.. Я думал «Кому у нас в театре играть эту роль — Луспекаеву или Панкову?»

Однажды заехав в ближний совхоз, увидел: пастух выхватил барашка из стада, уложил на небольшом откосе и, загнув ему голову, стал резать горло коротеньким, старым невырази-

тельным ножом. При этом он продолжал беседовать со своим помощником, лишь изредка взглядывая на утихающую жертву.

Мне показалось, что я вижу бой под Шрусбери: рыцари-профессионалы приканчивают раненых. Хотелось показать актерам, как это делается: заученно и между прочим...

Я читал композицию домашним, потом знакомым ленинградцам и москвичам и, как ни странно, больше всего чувствовал не одного Гарри, а его вместе с Фальстафом — историю рухнувшей дружбы. Может быть, следовало послушаться друзей и сыграть «Генриха IV» вслед за «Гамлетом» в театре одного актера? Я чувствовал целое, стремительное движение событий, связи и зависимости героев. Но мечта о большом, многофигурном театральном спектакле заставила меня войти с предложением о своей постановке к художественному руководителю.

— Георгий Александрович, давайте я прочту вам то, что у меня получилось.

— Нет, Володя, я плохо воспринимаю пьесы на слух. Лучше я возьму домой и прочту сам.

Мне ничего не оставалось, как согласиться и ждать.

Я напоминал о «Генрихе» несколько раз, но театральные обстоятельства были выше нас обоих.

Года через полтора Товстоногов неожиданно предложил:

— Послушайте, Володя, а что, если вы приедете ко мне домой, соберутся несколько человек и вы сами прочтете композицию, вы умеете это делать.

— Ну конечно! — обрадовался я. — Конечно! Когда скажете! ..

Кажется, это домашнее чтение прошло удачно, потому что в итоге вопрос о включении «Генриха IV» в репертуар театра был решен. В тот вечер мне показалось, что передо мной открывается дорога к режиссуре...

Через некоторое время я читал пьесу труппе. Актеры дружно поддержали идею.

Я был полон воодушевления и воображал себя не только режиссером будущего спектакля, но и исполнителем главной роли — принца Гарри. И вот, теперь уже довольно скоро, пришла пора приступать к делу в плановом порядке.

Когда я по предложению Товстоногова принес ему первый вариант распределения ролей, он встретил меня поправкой: что, если я буду не единственным, а одним из двух исполнителей роли принца Гарри? Зато мне представляется возможность помогать Георгию Александровичу в постановке спектакля. И

тут я совершил роковую ошибку. Впрочем, то, что это была ошибка, я понял далеко не сразу. Совершенно не подготовленный к такому повороту сюжета, я принял единственное возможное в тот момент решение.

Вероятно, подробности, которых я не могу забыть, не имеют существенного значения для истории спектакля, но они так важны для меня. Путь в режиссуру действительно открывался мне, а я, не услышав этого, сам захлопнул перед собой дверь. И несмотря на то что, оглядываясь назад, я хорошо вижу свой промах, наверное, это тот самый случай, когда опыт поражения оказывается не менее богатым, чем опыт победы.

Перед художественным руководителем театра сидел актер, хоть и сделавший композицию и возмечтавший заняться режиссурой, но прежде всего и более всего актер. Он и не знал, и не догадывался к этому моменту, что Георгий Александрович успел сам увлечься пьесой и придумать идею постановки: выносной помост, а над ним огромная корона — одновременно образ спектакля и источник освещения. (Буквальнее этот образ выразил позже плакат: большая, налитая багровым цветом, как кровью, корона и множество рук в кованых рыцарских перчатках, тянущиеся к ней снизу.)

Вероятно, Товстоногов предвидел трудности, которые могли возникнуть со мной как с исполнителем (мне должно было помешать «авторство»), и понимал, что больше пользы я могу принести спектаклю, сидя рядом с ним и вспоминая важные по внутренней сути и опущенные в композиции подробности десятиактовой эпопеи. Но актерское сердце забилось бурно и ревниво, я мгновенно забыл о литературных устремлениях, режиссерских замыслах, обо всем, кроме того, что придется делиться ролью или, еще страшнее, я могу потерять роль.

Авторитет Товстоногова был так велик и непререкаем, что сам факт его участия в постановке полностью обесмысливал мою режиссуру. Все это в одно мгновение пронеслось в бедной, закружившейся от предвкушаемого успеха, голове, и я, не задумываясь, сказал:

— Ну что вы, Георгий Александрович, зачем я вам нужен в помощники! Уже если вы будете ставить, то мне остается только играть...

Догадываюсь с опозданием, что этот простецкий ответ поставил Товстоногова в затруднительное положение. Наверное, степень моего участия в спектакле была обдумана и выверена в генеральном штабе театра. То, что я не соглашаюсь с предложением Георгия Александровича, заставляло его менять уже

составленный и наверняка более целесообразный план. Но он сказал только: «Ну что же... хорошо».

И начались репетиции.

Я приходил на них в радужном настроении. Еще бы! Мой замысел осуществлялся мощными силами. Спектакль ставил Товстоногов, музыку писал Кара Караев, в ролях были заняты Копелян, Лебедев, Стржельчик, Юрский, и я репетировал своего Гарри вместе с ними. Каждый день поначалу казался мне настоящим праздником. Но трагедия уже нависла над моей головой в образе большой королевской короны, мастерски выполненной в постановочной части театра и так выразительно наполнявшей кровавым светом.

Возникли взаимные недоумения.

Задумывая композицию, я помимо прочего прочел статью о недавней английской постановке, в которой принц Гарри впервые появлялся, выбираясь из кучи сена, явно «с перепоя» и безусловно вписываясь в воровскую бродяжью компанию. Мне же хотелось, не повторяя этого хода, представить зрителю «длинного Гарри» совсем по-другому — как полного любознательности естествоиспытателя, который сидит в окружении различных известных тому времени научных приборов, опираясь одной рукой на большой глобус, а другой — на толстый фолиант. Так же, как и все прочие предметы, изучает он социальное дно Англии. Об этом прямо говорит один из персонажей хроники, оправдывая принца перед королем:

Он изучает круг своих гуляк,
Как учат языки чужих народов,
При этом натываясь в словаре
Среди лучших слов на самые дурные.

Возможно, изучение «дурных слов» и «веселых наук» несколько затянулось — в этом как раз заинтересована компания Фальстафа, предлагающая все новые и новые «эксперименты». Да и Фальстаф — личность уникальная во многих отношениях, один, равный целому миру, самим фактом своего присутствия оправдывает такой «продленный курс». Кстати говоря, и по происхождению сэр Джон Фальстаф возвышается над воровской компанией Петро, Гедсхила и прочих.

Но вдруг мне стало мешать все, что я знал и надумал о действующих лицах, в том числе о принце Гарри. Еще до начала репетиций мое знание успело сформироваться в довольно четкое видение предлагаемых обстоятельств и характе-

ров «Генриха IV». Теперь многое из происходившего вокруг казалось нелогичным, неверным и просто невысказанным, так как не совпадало с моими первичными представлениями. Мне не хватало актерской наивности и умения пересмотреть свои взгляды, а неумышленная подготовленность отделяла от партнеров. Главное препятствие было в том, что я не мог заставить себя увидеть в принце Гарри законченного честолюбца, изначально осущающего свой далеко идущий властолюбивый замысел, изо всех сил тянущегося к короне.

Я всем вам знаю цену, но пока —
 Потворщик первый вашим безобразьям.
 Мне в этом солнце подает пример.
 Оно дает себя туманить тучам,
 Чтоб после тем сильнее ослепить
 Своим внезапным выходом из мрака.

Я думал, что в первом монологе Гарри нет буквальности, что, проводя беспечно время в компании Фальстафа, он просто оправдывает свое нежелание высидеть целыми днями на скучнейших государственных совещаниях.

«Отец жив и, слава богу, здоров,— думал мой Гарри,— он отлично справится со всеми делами, а я еще могу пожить в свое удовольствие».

Режиссер просил меня забыть, что я — «принц Уэльский», стать «рядовым членом воровской компании». Но при всем желании я никак не мог принять этого обстоятельства, так как это было бы для меня неправдой и отречением от того, что я уже твердо знал о принце. Как бы ни вел себя Гарри, в какие бы тяжкие ни пускался, и он, и Фальстаф, и остальные ни на минуту не могли забыть о том, кто есть кто. И это, по моему глубокому убеждению, входило в правила их общей игры. Вернее, тут нужно было говорить не о памяти, а о точном внутреннем ощущении непреходимой границы. Возможно, Фальстаф и хотел бы, но не мог и не смел сделать это, а любая попытка подобного рода была бы принцем инстинктивно пресечена. ..

Я пробовал спорить, но в спорах только терял актерскую уверенность. Спорить с режиссером нелепо, а терять уверенность в себе пагубно для актера.

Это Хотспер тянется к короне, думал я, а Гарри нечего к ней тянуться, она и так достанется ему по праву — он принц Уэльский, а не какой-нибудь бастард! Нельзя же на материале «Генриха IV» ставить «Ричарда III»...

В спектакле ключевой становилась сцена, в которой принц Гарри должен ступить ногой на смертный одр своего отца и возвысившись над отцовским трупом (Гарри убежден, что король мертв), горделиво и победно примерить корону. В это время над сценической площадкой оживала и краснела большая корона-светильник.

Репетировать эту сцену стоило мне больших усилий. Я раздваивался и мучился, видимо заставляя мучиться других. Как исполнитель я всеми силами старался поверить, что такое действие возможно, старался его совершить, но мне изо всех сил мешал мною самим разжалованный интерпретатор, «Это невымыслимо! — кричал мне в ухо мой двойник, — Гарри любит отца и плачет, надевая корону!» Он продолжал контролировать все мои действия, сковывая актерскую природу.

Я знал, что Гарри, примеряя венец и произнося: «Вот это как!» — уже начинает чувствовать его тяжесть и понимает, что вынужден теперь принять на себя неизбежные со смертью отца королевские обязанности. Мизансцена же «с ногами на смертном одре» автоматически переводила этот подтекст на язык другого характера: «Ну, наконец-то дорвался!» В этом случае оправдывающийся перед «ожившим» отцом Гарри неизбежно лжет. А мой Гарри хотел быть искренним и говорить только правду.

В спектакле принц ничем не должен был отличаться от своих жестоких, коварных и властолюбивых соперников. Я же всем сердцем жаждал другой трагедии, состоящей в том, что даже добрый и симпатичный малый, надев корону, оказывается вынужден поступиться и своими человеческими привязанностями, и привычками, и образом жизни; что власть неизбежно мертвит живую жизнь. Воздействие финала, казалось мне, только бы удвоилось, если бы разрыв с Фальстафом мучительно переживался не только сэром Джоном, но и самим новоявленным королем, бывшим принцем Гарри

Прохожий, кто ты? Я тебя не знаю.
Молись усердней, старый человек.
Седые волосы, а сам, как дурень. < . . . >
Знай, я не то, что был, и свет увидит,
Что, как отверг я прежнего себя,
Так от знакомцев прежних отвернулся
Когда тебе расскажут, что опять
Я опустился, можешь возвратиться
И снова быть беспутству вожаком,
А до тех пор тебя я изгоняю...

Мой Гарри должен подойти к Фальстафу и, положив руки ему на плечи, глядя в глаза, просить у него прощения и навек простаться. Ему не менее горько, чем сэру Джону, и оба должны понять друг друга. Это было бы прощание, напоминающее сцену Гамлета с черепом Йорика. Ведь шутовство Йорика по характеру сильно смахивает на шутовство Фальстафа. Но я не мог подойти к Фальстафу. Гарри проносили через сцену на носилках, как китайского мандарина; такова была режиссерская мизансцена, и я не имел права ее менять.

Между тем спектакль нужно было строить, как задумано, и на площадке появился второй исполнитель. В опубликованных записях репетиций «Генриха IV» отражены лишь результативные мотивы той немой трагедии отлучения артиста от роли, которая разыгрывалась параллельно с шекспировской.

Прежде чем построить во мне своего Гарри, режиссер должен был вытеснить, вытравить моего. Затем, вероятно, требовалось время на то, чтобы я мог прийти в себя. А там уж...

Мой Гарри дожил до генеральных репетиций, но, кажется, всем, кроме меня, было ясно, что это всего лишь вспомогательный двойник или «спарринг-партнер» для будущего исполнителя. Ведь кое-что все-таки у меня выходило, и, в конце концов, мы делали общее дело...

Я кружил по Фонтанке, переходя мосты, я вышагивал то по одному берегу, то по другому, не в силах уйти далеко от театра. Я не видел неба над собой и голубого соборного купола вдаль; я старался не смотреть на деревянный Лештуков мостик — мне не нужно было идти через него к проходной, я был не нужен в театре. Я не мог определить того, что со мной делалось. Это была смертельная болезнь, чума, черная оспа...

Там, на другом берегу, за зеленым фронтоном театра, в темном углу за кулисами умирал мой Гарри. Гремели барабаны, трубы возвещали кровавую зарю, вороньими голосами каркала переродившаяся молва; хрипело и гроыхало побоище под Шрусбери; потел в неуклюжих толщинках чужой Фальстаф; слепнул и задыхался король Генрих... Публика висела на люстре, предвкушая финальный восторг, а по дощатой площадке цокал каблуками узаконенный самозванец, ставил замшевый сапог на смертное ложе королевской опочивальни, воровал бутафорскую корону и на китайских носилках, несомый переодетыми монтировщиками, уплывал навстречу похищенной славе...

Какое это было горе и какое спасение, что я не играл в этом спектакле...

СНОВА ГРИБОЕДОВ

Грибоедов читает «Горе от ума» — таков замысел.

В «Кюхле» Ю. Тынянова есть сцена: автор читает Кюхельбекеру «Горе от ума». И в том, что он говорит, и в том, как читает, и в самой комедии — жажда перемен в русской драме и на русской сцене. «Как просто ты этим революцию в театре сделаешь», — говорит Грибоедову Кюхельбекер.

Роль Грибоедова я сыграл еще до Чацкого.

«Когда говорил Чацкий, голос Грибоедова становился глуше, напряженнее, он декламировал Чацкого и читал остальных» (Ю. Тынянов).

В телеспектакле, собственно, чтения не было: Грибоедов берет листы, начинает, поглядывая в текст; и тут микрофоны отключают, звучит оркестровая музыка, а Александр Сергеевич встает, увлекаясь, и пошло-поехало наизусть, открылся жест, началось движение...

Нет, он не «декламировал» Чацкого, не мог декламировать. [1. не «читал» остальных. Настоящий Грибоедов самим текстом своей комедии объявивший борьбу «декламации» и «читке», должен был быть живее, артистичнее, подвижнее. Есть и свидетельства, Бестужева например: «Грибоедов был отличный чтец: без фарсов, без подделок он умел дать разнообразие каждому лицу и оттенить каждое счастливое выражение...»

Впрочем, здесь у меня анахронизм. Это мои сегодняшние предположения, это сегодня я понял, что в том первом актерском прикосновении к Грибоедову тайлось зерно спектакля, о котором я думаю много лет. Не могу сказать, как он будет называться, но смысл его, содержание и даже форма ясны: Грибоедов читает «Горе от ума». Это моноспектакль, в котором существенную роль играют письма Александра Сергеевича, и в частности то знаменитое письмо Катенину, где «Горе», по сути, противопоставлено всему, что идет (шло в то время) на русской сцене.

А тогда, в 1963-м, когда режиссер А. А. Белинский ставил на Ленинградском телевидении «Кюхлю» и в студии выключали микрофоны, а я, заглушённый музыкой, читал монологи Чацкого, никто меня не слышал, кроме Сережи Юрского в роли Кюхельбекера. И оба мы еще не знали, что в недалеком буду-

шем я буду введен в знаменитый спектакль Большого драматического «Горе от ума», что первый исполнитель станет меня к Чацкому ревновать (как и я бы ревновал на его месте); что пройдет время, и мы оба привыкнем к «очереди», и опять вернемся к Тынянову на Ленинградском телевидении; что в «Смерти Вазир-Мухтара» Юрский сыграет Пушкина, а я останусь Грибоедовым; что время опять побегит и оба Чацких простятся с Фамусовым — В. П. Полицеймако, потому что актера не станет; что потеряют Чацкие первую Софью, потому что Таня Доронина уедет в Москву; что начнутся новые «вводы» и наступит однажды сезон без «Горя от ума», хотя в то время это казалось немислимым, и что С. Юрский уйдет из БДТ, а в конце концов уйду из БДТ и я, — оба мы этого не знали, не могли себе представить тогда, в 1963 году, в павильоне Ленинградского телевидения.

О «Горе от ума» спотыкались лучшие умы России — и Пушкин, и Блок. Блок много лет думал о «пушкино-грибоедовской культуре», о Грибоедове («он мне дороже Пушкина»), о «Горе от ума» — «до сих пор не разгаданном и, может быть, величайшем творении всей нашей литературы...».

Вот и я разгадываю, двигаюсь к нему через Пушкина, через Блока, через живые впечатления кочевой актерской судьбы...

Грибоедов читает свою комедию...

Он трезво видит слабости и пороки всех персонажей. И в то же время любит каждого из них, как свое создание. Он меньше всего заинтересован в том, чтобы показывать каких-то «уродов с того света», гротесковые, фантазмагорические лица...

А ведь сколько раз возникали на сцене эти кошмарные фигуры, маскарадные рожи, страшные маски, чтобы в неверном мелькающем свете пугать бедного Чацкого!

Вживаясь в роль Грибоедова, я внутренне протестую против таких решений. «Портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии... Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика» — так он утверждал.

Тот Грибоедов, которого я играл в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара», целиком принадлежал тыняновской концепции, тыняновскому стилю.

Тот Чацкий, которого я играл в спектакле театра, полностью зависел от художественного строя товстоноговского спектакля и, надеюсь, вписывался в него.

Теперь моя задача в том, чтобы пробиться к первооснове, наладить свои, и только свои, отношения с великой комедией и ее автором.

Труднее всего отделиться, оторваться от того Чацкого, которым я был так долго и которого так любил.

Э. П. Гарин по совету В. Э. Мейерхольда искал в Чацком характерность Кюхли. Сергей Юрский шел «от Пушкина». Мой Чацкий смотрел сквозь очки в неясное будущее, где мог преобразиться в самого Грибоедова. «Отрезвившийся сполна» герой комедии, очевидно, по прошествии лет сумел бы описать давнюю свою историю, вспоминая ее с горькой улыбкой...

Но тогда, в спектакле, я не имел права видеть Чацкого со стороны. Как я ни всматривался в новую для себя Софью, я вместе с Александром Андреевичем ничего в ней не понимал до самого финала. А я и всматривался, и вслушивался. Один из критиков назвал меня «самым молчаливым Чацким», а мне, казалось, того и надо было...

Теперь между Чацким и Грибоедовым возник Репетилов.

Играя роль Чацкого, самой неудобной для себя я находил сцену с Репетиловым.

Я, Чацкий, решаю уезжать, везу, «чтобы скорее подавали» ту самую карету, и вот из-за какого-то пустяка — кучера «нигде вишь не найдут», из-за наглой кучерской «самоволки» приходится выслушивать излияния назойливого болтуна Репетилова.

И все же неудобство рождалось не только оттого, что Чацкому больше нечего делать, а еще и потому, что возникала новая — может быть, уже не за героя, а за самого себя? — неловкость: зачем было грубить Репетилову, обрывать его, проявлять оскорбительное пренебрежение?

В самом деле, появляется этот милый, смешной, явно любезный зрителю персонаж, раскрывает Чацкому свои объятия, клянется в дружбе, а тот в ответ: «Да полно вздор молоть» — так резко, раздраженно. Или: «Послушай! ври, да знай же меру...» — как будто соответствующая мера может оправдать само вранье. Откуда у Чацкого это высокомерие, отгороженность? Разве любовное поражение извиняет в данном случае его эгоцентрическую предвзятость?

Разумеется, дело актера оправдать поведение своего героя, и здесь, кажется, все объясняла раненность Чацкого, крушение его надежд. Но куда девалась его ранимость, та самая «чувствительность», которой от природы наделен этот герой? Ведь

он видит, кажется, что по какой-то причине необходим Репетилову, что тот хватается за него как за соломинку...

Нет, пожалуй, странность ситуации видит — не может не видеть — именно Чацкий, а не актер. Может быть, оттого, что лучше нас воспринимает все, с чем обрушивается на него Репетилов?

Сначала речь идет о чрезвычайной значительности этой встречи, ее угаданной предопределенности, неизбежной предназначенности. Словно есть в ней высший, тайный и неизвестный самим героям смысл...

Потом о необычайной или сверхъестественной силе дружеского чувства Репетилова к Чацкому, о дружбе, переходящей в любовь, не знающей никаких границ и пределов; о преданности, которую более не найти в целом мире, и о странной болезненности этого чувства — «роде недуга», — ради которого Репетилов готов отказаться от семьи, мира и даже жизни. В угоду такой любви и сама душа может быть заложена. Кому же это? Уж не самому ли дьяволу? ..

Я нарочно пересказываю монолог Репетилова, что называется, своими словами, чтобы насторожить себя и читателя. В том, что Чацкий считает «вздором», ему самому, возможно, слышится нечто отнюдь не вздорное, однако неприятное для слуха. Что же?

Быть может, более всего неприятно слышать репетиловские притязания на особые, мистически-родственные отношения с ним потому, что он и сам чувствует их основательность? Да и как себя вести терпящему крушение герою, когда он, в довершение собственных бед, оказывается вынужденным смотреться в колеблющееся, нетрезвое, искаженное свое изображение? Позже Репетилов признается в этом «двойничестве» почти прямо: «Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы».

Кажется, нет нужды ломиться в открытую дверь: сама фамилия Репетилов (от латинского *repetere* — повторять) указывает на некое повторение. По отношению к кому?

Дело-то идет к развязке, сюжет практически исчерпан (отвечая на письмо П. Катенину и излагая план комедии, Грибоедов эту фигуру даже не упоминает; персонаж, таким образом, оказывается как бы лишним). Но в самом замысле и особенно в композиции «Горя от ума» Репетилов необходим как второе ведущее колесо на оси, без которого карета не только не доедет до места, но и просто перевернется.

Репетилов не просто повторяет главного героя комедии. Блистательный парадокс грибоедовской композиции заключа-

ется именно в том, что история Репетилова хронологически предваряет историю Чацкого и, следовательно, призвана служить как для героя, так для читателя и зрителя предостережением от повтора...

В положении героев есть симметрия, даже наглядная.

Чацкий, едва появившись, падает к ногам разлюбившей его Софьи. Репетилов, будто передразнивая его, спотыкается о порог и растягивается у ног Чацкого...

И тот и другой при встрече со своим «предметом» оживленны и говорливы; оба, перебирая московских знакомых, рисуют галерею узнаваемых портретов с чертами комического свойства; оба получают афронт.

Наконец, и тот и другой уезжают в неизвестном направлении воспользовавшись пресловутой каретой.

Чацкий

Репетилов

...пойду искать по свету,
Где оскорбленному
есть чувству уголок!..
Карету мне, карету!

(Уезжает.)

Куда теперь направить путь?
А дело уж идет к рассвету.
Поди, сажай меня в карету.
Вези куда-нибудь.

(Уезжает.)

Но повторность не слишком бросается в глаза прежде всего потому, что репетиловский сюжет — вставной и разрешается до основной развязки. Стоит поменять местами оба эти отъезда, и прием обнаружит свое зеркальное свойство...

Репетилов оттого и остается до сих пор фигурой явно неразгаданной, что на протяжении многих лет театральная и критическая традиции настойчиво производят неравное и несправедливое распределение драматизма между двумя комедийными героями. Вся драма достается Чацкому, тогда как Репетилов вынужден довольствоваться ролью пустого шута. Между тем у Грибоедова и в смешном виде, и в трагическом положении оказываются они оба.

«Я сам? не правда ли, смешон?» — переспрашивает Софью Чацкий, но мы почему-то герою не верим и над ним не смеяемся.

«Я жалок, я смешон...» — самоуничижается Репетилов, и мы принимаем его слова за чистую монету.

Во всех случаях, когда мне приходилось встречаться с Репетиловым — сыгранным или нарисованным, — перед глазами возникала фигура полнокровная, обаятельная в своей бесша-

башной легкомысленности, вполне соответствующая театральному ампула фата или простака. Иногда роль предлагается стареющему «герою», которому пора, как говорят на театре, переходить в новое качество характерного артиста. Случается, что Репетилова играет «бывший Чацкий», и тут невольно подчеркивается то двойничество персонажей, о котором у нас зашла речь. За исключением редких провалов — уж больно хороша роль! — в спектакле или на картинке Репетил в полной мере соответствует той характеристике, которую он сам себе дает при появлении: «Вот фарсы мне как часто были петы, что пустомеля я, что глуп, что суевер... Пожалуй смейся надо мною, что Репетил врет, что Репетил прост... Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак». «Вот странное уничтожение!» — замечает по этому поводу Чацкий, но ни он сам, ни мы, кажется, никогда не придавали значения отмеченной странности.

Репетил так торопится объявить, кто он такой, каков он и как следует к нему относиться, так настаивает на этой вполне определившейся своей роли, что мы вместе с Чацким уступаем этому напору. Да и как тут не сдаться, когда императив буквально на нас обрушивается: «...ругай меня», «.. смейся надо мною», «.. зови меня вандалом».

И все же Репетил не карикатура, а портрет.

«...Портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии...». Совершим же еще одну попытку всмотреться в репетиловский портрет без предвзятости, смывая поздние краски театральных дорисовок.

Впрочем, один из петербургских зрителей ратовал как-то за нарушение традиции в трактовке роли Репетилова. Он находил, что «наши актеры не понимают комедию... в особенности роль Репетилова». «Наши актеры изображают Репетилова комиком». Он же считал этот тип «глубоко трагическим». Зритель, о котором идет речь, так часто читал своим детям эту комедию и объяснял им ее, «что в конце концов у него явилось желание самому сыграть эту роль для того, чтобы показать, как он понимал ее. Он сообщил о своем намерении некоторым друзьям, предложившим ему устроить у них любительский спектакль и представить последнее действие бессмертной комедии. В Петербурге много говорили об этом интересном спектакле». «Мой отец,— вспоминает дочь упомянутого зрителя,— хотел выступить перед публикой, лишь когда он будет хорошо подготовлен, и играл только перед своими детьми. Как всегда, он страстно увлекался новой идеей и играл очень серьезно, вскакивал с пола, как бы упав при входе в комнату, жестику-

лировал и декламировал. Полные удивления, мы следили за его игрой...»

Пора раскрыть инкогнито и напомнить, что речь в рассказе идет о Ф. М. Достоевском, который до конца дней своих сохранял серьезное намерение и литературно, и сценически истолковать комедию Грибоедова. За десять дней до смерти он размышлял в присутствии А. С. Суворина. «Чацкий был ему несимпатичен. Он слишком высокомерен, слишком — эгоист. У него доброты совсем нет. У Репетилова больше сердца».

Тут, разумеется, другая крайность, однако этот литературный факт стоит привести для того, чтобы хоть как-то уравнять шансы героев на читательскую объективность,

Попробуем еще раз прослушать «магнитофонную запись» стремительной, окрыленной грибоедовским стихом, искрящейся юмором репетиловской речи, задумаемся. («Что говорит! И говорит, как пишет! ..»).

«Вот фарсы мне как часто были петы...»

Мы-то фарсом называем одну из разновидностей комедийного жанра. Но ведь не «фарс», а «фарса». По Далю, здесь открывается «шалость», нечто вроде «дразнилки». Бестужев вспоминал о грибоедовском чтении «без фарсов». «Словарь языка Пушкина» дает слову переносный, более негативный, подчас зловещий смысл: «Фарса наших депутатов, столь непристойно разыгранная...» Или еще хлеще: «...гадкая фарса в огромной драме».

Важно и то, что не сам Репетилов так о себе думает, а так о нем говорят другие («Не я сказал, другие говорят»), не стесняясь его присутствия. И даже не просто говорят, а «поют». Таким образом, суждения о Репетилове как о пустомеле и глупце приобрели навязчивый характер расхожей мелодии.

Одно из двух: либо Репетилов хочет эти «фарсы» о себе зачеркнуть и опровергнуть, хотя бы во мнении Чацкого, либо он почему-то заинтересован в том, чтобы маска дурака осталась при нем. Не он сказал — другие говорят, а он «прославить это рад». Впрочем, одно не исключает другого: то Чацкий, а то — все остальные...

Что, если снова «воспользоваться» современной техникой, на этот раз видеомагнитофоном, и еще раз «просмотреть» сцену первого появления?

Репетилов *(вбегает с крыльца; при самом входе падает со всех ног и поспешно оправляется).*

Тьфу! оплошал.— Ах, мой создатель! <...>
 Хватя, об порог задел ногою
 И растянулся во весь рост.

Грибоедову, как видим, мало ремарки, подробной и недвусмысленной, ему почему-то нужно, чтобы и сам Репетилов эту мизансцену подчеркнул и прокомментировал.

Приведа отрывок из романа Л. Н. Толстого «Декабристы» в комментариях к «Евгению Онегину», Ю. М. Лотман замечает: «Характерно, что способность споткнуться здесь связывается не с внешними условиями, а с характером и воспитанием человека. Душевное и физическое изящество связаны и исключают возможность неточных или некрасивых движений и жестов».

Итак, перед нами появился человек неуклюжий, размашистый, нескладный. Спотыкающийся. Неудачливый. Оплошный «Тьфу! оплошал». Перед нами неудачник. Он сам об этом скажет чуть позже, уже без шуток и обиняков, ни на кого не ссылаясь: «.. да неудачи встретил, как, может быть, никто и никогда...»

Служба его «по статской» была неудачна, хотя он сделал, кажется, все, чтобы карьера вынесла его наверх. Наметив цель и пускаясь ради нее во все тяжкие, включая скрытые взятки, Репетилов женился на дочери будущего министра. Но ни приданого, ни больших чинов не получил. Были на то причины: придерживал трусливый тесть, обходили беззастенчивостью соперники. На горьком опыте Репетилов убедился, что служба в его время губительна для человеческой естественности и не стоит душевных усилий. В отличие от Чацкого, он шел к этому выводу с черного хода, но важно, что к моменту появления на сцене Репетилов, как и Чацкий, решительно отвергает службу.

Чацкий

Репетилов

Служить бы рад,
 прислуживаться тошно!

Тьфу! служба и чины,
 кресты — души мытарства ...

Этот вывод говорит и об уме, и о достаточной глубине героя. Дурака и собственный опыт не может ничему научить.

Еще одно. Службист Фамусов, с которым Чацкий хотел бы примириться во имя желанного родства, полагает за правило «порадеть родному человечку». Службист фон Клоц, ставший тестем Репетилова, «боялся, видишь, он упреку за слабость

будто бы к родне!» Но, несмотря на кажущуюся противоположность, оба они — одного поля ягоды, и отмеченная разница лишь подчеркивает перевернутую зеркальную отраженность друг в друге обеих ситуаций: брака предполагаемого (Чацкий — Софья) и уже заключенного (Репетилов — дочь фон Клоца). Здесь Репетилов успел забежать вперед Чацкого.

Семейная идиллия вряд ли спасла бы Чацкого от скуки и разочарования, хотя он, в отличие от Репетилова, собирается жениться по любви, а не по расчету. И все же в решении Александра Андреича Чацкого связать свою судьбу с Софьей Фамусовой есть известная доля умозрительности, пусть и вполне бескорыстной. Чацкий, ни много ни мало, успел разочароваться и в российских, и в европейских перспективах, прежде чем надумал снова припасть к ногам молодой героини. «Ах, если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко?» — спрашивает она. И, что куда важнее для нее, так долго.

Почему Чацкий не возвратился к любимой еще два года или хотя бы год назад — ведь по обычаям времени она могла бы вступить в брак и шестнадцати, и даже пятнадцати лет? Нельзя хотя б не попытаться ответить на этот простой, но резонный вопрос. Очевиднее всего, герой поставил себе целью рассмотреть в путешествиях какие-то другие возможности, и только завершив круг своих духовных исканий («Три года не писал двух слов!»), отказавшись от чего-то далекого, безусловно во многом разочарованный («Где ж лучше? — Где нас нет»), вернулся мыслью к подруге своих ребяческих игр. Степень его потрясения расцветшей за три года девушкой («Как хороша!») только подчеркивает некоторую рассудочность заочного решения. На наших глазах Чацкий заново увлекается своею выросшей красавицей и в чадую новой влюбленности буквально рвется к браку с ней: «Пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?»

Ну, а если бы не опоздал, если б женился, что тогда?

Комедия построена точно. Едва Александр Андреич успевает в третьем действии вновь «занестись надеждами», как ему встречается чета Горичей, не так давно вступивших в брак «по любви». Платон Михайлович, оставив службу ради семейного очага, уже доведен до крайности и, как подсказывает ремарка, возводит, «глаза к небу». «Брат, женишься, тогда меня вспомнянь! — прямо предупреждает он влюбленного героя. — От скуки будешь ты свистеть одно и то же».

Здесь у Грибоедова намекающий повтор; за дверью Софьи в первом акте «то флейта слышится, то будто фортепьяно»: нетрудно догадаться, что духовой инструмент доверительно вручен Молчалину. Точно такое же музицирование становится неизбежным спутником супружеской жизни Горичей. «На флейте я твержу дуэт А-мольный...» Обойди Чацкий своего соперника, ему самому скоро пришлось бы нажимать на серебряные клапаны и складывать губы трубочкой..

«И кто жениться нас неволит?» — горько вопрошает Платон Михайлович, вынося приговор безрадостной перспективе. Наконец, и сам герой делает вынужденное и горькое признание: «Я сватаньем моим не угрожаю вам».

Никто, кажется, не обращал внимания на то, что возвращение Чацкого к Софье следует признать вторым. Софья рассказывает Лизе: «Он съехал, уж у нас ему казалось скучно, и редко посещал наш дом; потом опять прикинулся влюбленным, взыскательным и огорченным!..» И вот снова «съехал», на этот раз на три года. Таким образом, речь идет о характерной для героя рефлексии и нестабильности («Ум с сердцем не в ладу.») Два отъезда и два возвращения Чацкого говорят по меньшей мере о том, что в его решении жениться на Софье, кроме сердца, участвует еще и ум или его заблуждения. Может быть, и это обстоятельство дало основание Грибоедову назвать пьесу именно так — «Горе от ума».

В цепи этих рассуждений сам собой, кажется, напрашивается ответ на вопрос, заданный А. С. Пушкиным: «Все, что говорит он [Чацкий], — очень умно. Но кому говорит он это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно. Первый признак умного человека знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому подоб.» Существенно не только то, кому адресуется говорящий, но и то, где он говорит Чацкий откровенничает дома, почти у себя, под тою крышей, где он рос и воспитывался, у человека, чуть ли не заменившего ему отца. Выражение «воротисься домой» имеет для Александра Андревича не только обширный и образный, но и самый конкретный смысл. У себя дома, со своими обычно говорят и доверительнее, и смелее, чем у чужих. Вспомним себя в подобной обстановке. А перед Репетиловым, как мы заметили, Чацкий вовсе уж «не мечет бисера». Да если бы Чацкий сдержался и не наговорил своих монологов, ничего бы не произошло, то есть самой комедии нельзя было состояться... Впрочем, в том же письме к А. Бестужеву А. С. Пушкин недаром оговаривался,

что замечания его сделаны «на слух», по самом первом впечатлении. ..

Однако вернемся к Репетилову, который является лишним «протвержением» и еще одним живым аргументом против брака, что для автора комедии, не помышляющего пока о собственной женитьбе, кажется вполне естественным. Как видим, ни служба, ни женитьба не дали зятю фон Клоца желанного выхода и успокоения. Что взамен могла предложить ему жизнь? Может быть, балы и другие светские удовольствия? «Что бал? братец, где мы всю ночь до бела дня,— отвечает Репетилов,— в приличьях скованы, не вырвемся из ига...» Таким образом, и к балу, и к светской жизни он относится, как Чацкий: «Вчера был бал, а завтра будет два».

И все же из них двоих именно Репетилов успел выразить мысль острую и обобщающую: ему претят всякие «оковы», «ига» любых установлений. Он давно уже не намерен связывать себя внешними приличиями даже по отношению к собственной семье, и этот свой нравственный нигилизм не раз подчеркнет. «А ты, мой батюшка, неисцелим, хоть брось»,— поставит свой диагноз Хлёстова.

От Фамусова Репетилов едет куда угодно, только не домой. Впрочем, дом его, кажется, довольно далеко — на Фонтанке. Что же это, неужели, в отличие от всех подчеркнуто московских персонажей «Горя от ума», мы имеем дело с коренным петербуржцем?

Здесь в комедии некая туманность и переадресовка, впрочем для автора вполне естественная, с Петербургом и у него самого связано немало...

Именно в Петербурге жил (или живет?) у Репетилова «тесть-немец», в Петербурге пытался служить он сам, там был выстроен дом, «с колоннами, огромный» и дорогостоящий, где родились его дети — по меньшей мере двое — и утратила привлекательность жена. Что же Репетилов в таком случае делает в Москве? Переехал всем домом или, наоборот, надолго от него оторвавшись, прожигает свои дни в одиночестве? Судя по всему, он всем здесь давно знаком и привычен.

Безусловно одно: за те три года, что наши герои не виделись, из той же Фонтанки утекло много воды, много случилось на первый взгляд неправдоподобного, но, по существу, вполне вероятного. Именно в эти три года Репетилов «об детях забывал! обманывал жену! Играл! проигрывал! в опеку взят указом! Танцовщицу держал! и не одну: трех разом! Пил мерт-

веру! не спал ночей по девяти! Всё отвергал: законы! совесть! веру!»

«Послушай! ври, да знай же меру...» — именно на этих словах перебивает его Чацкий, но ведь наш путешественник мог и подзабыть за границей парадоксальные пируэты российских биографий. Да и что в словах Репетилова такого уж «запретельного»? Ведь если «пил мертвую», проматывал состояние и позволял себе, будучи женатым человеком, содержать танцовщицу, то тем самым он и отвергал законы, совесть и веру. А мало ли светских людей в те времена позволяло себе подобные излишества?

«В опеку взят указом»? Да сколько подобных дел по опеке можно было бы без особого труда извлечь из соответствующих архивов! Сам Репетиллов приводит несколько позже конкретный биографический пример не менее, а куда более экстравагантный: «Ночной разбойник, дуэлист, в Камчатку сослан был, вернулся алеутом, и крепко на руку нечист...»

Ведь — страшно сказать! — мы не перестаем любить и автора знаменитой комедии, несмотря на то, что он позволял себе в молодости, натянув поводья, верхом въезжать на бал, происходивший во втором этаже; отнюдь не скрываясь, выражать свою приязнь танцовщице Телешовой, встречаться с танцовщицей Истоминой и посещать знаменитый «чердак» Шаховского, откуда представительницы славного русского балета разъезжались по домам своих обожателей.

Разумеется, для такого рода свободной жизни Репетиллову удобнее было выехать из своего петербургского семейного дома в Москву.

Одним из первых, кто пытался по-новому взглянуть на Репетилова, был А. А. Григорьев, но и ему казалось, что поздний гость больше «врет» и наговаривает на себя, хотя «его разгоряченное воображение полно самыми дикими идеалами. Он ведь человек хоть понаслышке образованный: но о безобразном разврате Мирабо слышал...»

Упоминание о Мирабо здесь особенно интересно; одно из первых лиц Великой французской революции, человек на редкость неординарный — отличающийся легендарным красноречием, огромной личной отвагой и в то же время несдерживаемым женолюбием, он сумел построить собственную биографию, как авантурный роман, герой которого исповедует идею нравственной вседозволенности. Естественно, что о нем могла зайти речь и «у князь Григория», где обсуждались «важные матери» и такие фигуры, как, например, «Бейрон», который, в свою

очередь, находил Мирабо личностью, достойной подражания. . .

Отличаясь достоверностью, признания Репетилова, на мой взгляд, несут на себе отсвет трагического мироощущения. Так может чувствовать себя человек заблудший и отверженный. Сходный мотив Грибоедов разовеет и усилит в своей «Грузинской ночи», написанной, когда «веселость» автора была, по его словам, «уже утрачена». В одной из сохранившихся сцен трагедии отчаявшаяся героиня призывает себе на помощь потусторонние силы:

Но силы свыше есть! Прочь совесть и боязнь!..
Ночные чуда! Али! Али!
Явите мне свою приязнь,
Как вы всегда являли
Предавшим веру и закон,
Душой преступным и бессильным!..

Вот и Репетилов «все отвергал: законы! совесть! веру!..».

К Фамусову Репетилов попадает из Английского клуба, туда же пытается затащить сначала Чацкого, а вслед за ним и Скалозуба. Так может быть, именно Английский клуб и является для него тем самым маяком, к которому устремлены истинные духовные интересы? Тогда почему он только что сорвался оттуда? И с какой целью хочет вернуться непременно с кем-нибудь? Или и там Репетилову плохо и одиноко? Во всяком сумасшествии — своя система.

Неоднократно отмечалось, что есть много общего в том, какими красками рисуют портреты своих знакомых Чацкий и Репетилов. Рассказ последнего «о клубе» Пушкин относил к «чертам истинного комического гения», в репетиловской галерее портретов много смешного и даже сатирического. Не раз монологи Репетилова становились основанием для суждений о том, как скептически относился к декабризму сам А. С. Грибоедов.

Но, кажется, еще никто не обнаруживал безусловный скепсис и чувство юмора у самого Репетилова. А между тем это было бы естественно. Неужто этот герой и впрямь так глуп, что способен всерьез восхищаться персонажами, которые вызывают наш дружный смех? Стоит однажды допустить, что это не так, и вся картина получает неожиданное освещение.

Мы успели убедиться в том, что Репетиллов скептически настроен и к службе, и к семье, и к светским обязанностям, и вообще ко всем общественным установлениям. Он сам признался, что «все отвергал». Чего же ради он станет относиться всерьез к шумным заседаниям Английского клуба? Они на сегодняшний день только забавляют его как новость, не больше. «Послушай, миленький, потешь меня хоть мало; поедем-ка сейчас; мы, благо, на ходу,— откровенно просит он Чацкого.— С какими я тебя сведу людьми!!!..» И этот аншлаг сопровождается тремя восклицательными знаками. Далее в завсегдатаях отмечаются черты прежде всего смешные, те особенные «чужачества», которые способны «со смеху морить».

«Вот люди,— повторяет рассказчик,— есть ли им подобные? Навряд...» И начинает «прибедняться» в обычной своей манере, исключая себя тем самым из числа выше осмеянной компании.

Называя себя «глупцом», «заурядом», «дураком», «неучем», Репетиллов в то же время всячески нахваливает, возводя в превосходную степень, тот «ум» и те знания, которыми отличаются «горячие головы». Тут и «сок умной молодежи», и «гений», который «все знает», и «умный человек», который «не может быть не плутом»; короче говоря, «.. .теперь с людьми я знаюсь умнейшими...» и «фу, сколько, братец, там ума!». Естественно, что этому собранию высоких умов не хватает либо умницы Чацкого — по аналогии, либо свободного от ума Скалозуба — по контрасту. Любое из этих двух соединений дало бы, вероятно, свой «потешный» эффект. В сцене обнаруживается некая изощренность издевательства, мрачный сарказм дьяволиады, но почему бы и нет? Ведь Чацкий грубо пренебрег открытыми объятиями дружбы, и Репетиллову снова грозит пустое и бессонное одиночество.

Спросим себя, нет ли противоречия и несогласованности между тем неуклюжим и оплошным неудачником, который предстал перед нами в первом своем появлении, и этим вот саркастическим, все отвергающим и осмеивающим господином, у которого сейчас, кажется, в кудрях прорежутся рожки? Видимое противоречие несомненно. Его прозорливо обнаружил А. С. Пушкин при первом же — на слух — знакомстве с комедией.

«Кстати, что такое Репетиллов? в нем 2, 3, 10 характеров. Зачем делать его гадким? довольно, что ветрен и глуп с таким простодушием; довольно, чтоб он признавался поминутно в своей глупости, а не в мерзостях. Это смирение чрезвычайно

ново на театре, хоть кому из нас не случается конфузиться, слушая ему подобных кающихся?..»

И все же главное здесь — вопрос, которым задается Пушкин, и то безусловное ощущение новизны типа, которое им схвачено.

По сути, противоречия в Репетилове нет, как нет и десяти характеров, потому что переменчивость и подвижность составляют его основную черту. Пушкин верно уловил и ту множественность ролей-масок, с помощью которых прячется от судьбы и пытается ей отомстить опустошенный, глумливый и одинокий Репетилов. За внешним обаянием простака, рубаха-парня, за мнимым простодушием проступает в нем дразнящий соблазн вседозволенности и аморализма. О том, что «пустомеля» и «глуп», говорят другие, о том, что людям «мил», о «добром сердце» говорит он сам — так и возникает выгодное для него «общественное мнение».

Сперва кажется, что репетиловский аморализм жизнелюбив и победителен, как у шекспировского Фальстафа. Но, утомясь от ненаправленного движения, исхотавшись по любому поводу, исчерпав суточный завод и вновь не найдя опоры, он впадает в досаду: «Репетилов (*с досадой*). Все врознь, не говоря ни слова...» — и с тихим ужасом глянет в мертвое лицо пустоты: «Куда теперь направить путь?»

Путь непутевого Репетилова нужно проследить издали и обратить на него внимание задолго до того, как герой споткнулся о порог фамусовского дома. Не нынче начала накапливаться сегодняшняя усталость этого горького шута, не сегодня и не случайно стали рождаться его трагические парадоксы, которые некому на сцене оценить: «Да! водевиль есть вещь, а прочее все гиль». И именно Репетилову дано автором сделать страшноватые выводы о тщете всяких человеческих устремлений:

Что наш высокий ум! и тысяча забот!
Скажите, из чего на свете мы хлопочем!

Репетилов углубляет и одновременно повышает проблематику «Горя от ума» до мировой драмы. Он не только слышал о Мирабо. Он еще вместе со своим автором хорошо знаком с «Мизантропом» Мольера и шекспировским «Гамлетом». Будучи накрепко связан с Россией и преддекабристской эпохой, этот грибоедовский герой ставит вопросы общечеловеческие и готов говорить на любом языке мира.

Убежать от себя, спастись от одиночества, «найти человека» и с его помощью вновь себя обрести — вот какие действительные задачи ставил бы я перед исполнителем роли Репетилова. В том отрезке сценического времени, который ему отпущен, поздний гость не в силах добиться успеха; отказ Чацкого ранит его острее, чем кажется на первый взгляд, и Репетилов оказывается в положении не менее трагическом, чем молодой герой, перед которым еще не закрыто общественное попрание.

Именно при таком ни во что не верящем Репетилове становится понятным конфликтный обмен знаменитыми репликами:

Р е п е т и л о в
Шумим, братец, шумим.
Ч а ц к и й
Шумите вы? и только?

Для скептика Репетилова, «убивающего» свое время, клубное сборище — лишь новый повод пошуметь и потешиться, тогда как Чацкому, не утратившему последних надежд и идеалов, подобного «шума» явно недостаточно.

Именно в таком диалектическом соотношении веры и безверия, именно в споре этих двух героев следует искать ответ на вопрос об отношении Грибоедова к радикальным идеям в момент окончания работы над комедией. Видимо, такой спор продолжался в авторском сознании и позже, и в разное время в нем брали верх варианты ответа то «по Чацкому», то «по Репетилову». Поэтому гениальная комедия оказалась честным зеркалом освободительного движения декабристов и отношения к этому движению разных слоев русского дворянства.

Если бы Чацкий все же вступил с Репетиловым в дальнейший спор о жизни и ее смысле, касаясь вопросов успеха, любви и т. д., диалог стал бы еще больше похож на диалог Фауста и Мефистофеля из пушкинской «Сцены из „Фауста“». И если «всё гиль», если прав Мефистофель — Репетилов, то Чацкий еще пойдет искать по свету уголок для оскорбленного чувства, чтобы не скомандовать, как побежденный Фауст: «Все утопить».

Каким трагическим ветром веет на нас от окончательных озарений непонятого Репетилова:

Царь небесный! <...>
Что наш высокий ум!..

И снова протянется невидимая нить к той не узнанной нами грибоедовской трагедии, от которой сохранилось несколько пронзительных нот.

Нет друга на земле и в небесах!

Ни в бoге помощи, ни в аде для несчастных!

Легко представляю себе «маленькую трагедию» о Репетилове (по числу стихов она совпадает с ролью пушкинского Барона), которую собирался сыграть Федор Михайлович Достоевский. Верно, он схватил бы роль разом и всю целиком и, может быть, не отказался бы и от смешного, как это случилось со многими его собственными героями. Тут бы вышла настоящая трагикомедия, а выше жанра не бывает на театре...

Грибоедов читает «Горе от ума» как трагикомедию о Чацком и Репетилове. Так и кажется, что название он произносит простодушно и будто поясняя: «Горе-то — от ума, понимаешь? От придуманной, незрелой, ненастоящей любви. Такая любовь разбивается о саму жизнь. И чем скорее она разобьется, тем лучше».

Впрочем, довольно. Замысел сложился? Теперь к делу...

ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА ИЛИ ТЕАТР ОДНОГО АВТОРА?

Прежде чем у Пушкина появились «Маленькие трагедии», он попробовал себя в небольших «драматических этюдах» или кратких «драматических изучениях»: на сцене появляются только двое: поэт и книгопродавец или Фауст и Мефистофель.

Диалоги — преддверие более сложной полифонической структуры...

Так возник замысел моноспектакля «А. С. Пушкин. Диалоги».

«Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Кто это сказал? Пушкин? Ну, нет, реплика принадлежит всего лишь одному из его героев — книгопродавцу. Пушкинское отношение к проблеме продажи рукописи гораздо сложнее.

И что же согласившийся наконец с книгопродавцом поэт мог предложить на продажу? Скорее всего то, что продолжит спор и, по сути, опровергнет мнимое согласие поэта. Скажем, «Жил на свете рыцарь бедный...».

Книгопродавец, радуясь победе, разворачивает воображаемую рукопись и, дирижируя ручкой, читает только что полученный «стишок» с усмешечкой. Но вот и он, трезвенник, начинает постигать его тайный смысл. Тут книгопродавец как бы отступит в затемнение. А показавшийся в узком луче света поэт прочтет высокую притчу, входя в роль бедного рыцаря.

Теперь «Сцена из „Фауста“». Можно ли соединить ее с «Набросками к замыслу о Фаусте»? Кажется, можно.

Получается такой сюжет: берег моря, Фауст и Мефистофель испытывают друг друга (исчерпанность жизни, океанская скука, отравка логики, игра ума, шахматная партия с самим собой). Появляется испанский корабль — воплощение алчности и цивилизации, зло и дурная болезнь. Есть возможность бороться со злом с помощью злой силы. Решится ли Фауст утопить корабль?.. (Решится ли Расколников взмахнуть топориком над головой старушки?) «Все утопить.— Сейчас». Решился. Пе-ре-сту-пил!

Теперь Фауст окончательно становится «своим», и Мефистофель, как фокусник, легко устроив кораблекрушение (здесь «Сцена» кончается и начинаются «Наброски»), приглашает Фауста на бал к самому Сатане. («Сегодня бал у Сатаны, на именины мы званы»). Прямо по-булгаковски... «Где же мост? Какой тут мост! На вот, сядь ко мне на хвост!» Зритель поверит в полет, если намекнуть ему на знакомые «взлет», «снижение», «посадку». Пусть, пролетая над Коцитом и Ахероном, Мефистофель приветливо помашет ручкой кому-то там, внизу. Намекнуть нужно легко, небрежно, присев на подлокотник кресла и обозначив полет, как дети показывают «самолетик»: раскрыть «крылья» и чуть ими покачивать...

Мефистофель в роли экскурсовода по священным местам умиляется: все-таки вблизи Великого Сатаны царит по-настоящему деловая и творческая атмосфера. «Взгляни, как эти

два бесенка усердно жарят поросенка! А этот бес — как важен он, как чинно выметает вон опилки, серу, пыль и кости!..»

Есть возможность коротать время, познакомясь с самой старушкой Смертью. Уж с ней не соскучишься: с ловкостью профессионального шулера она раздает карты. «Что козырь? — Черви!».

Как страшно и неоднозначно звучит это в устах Смерти — «Черви!». Фауст даже отшатнется, вспомнив могильных червей из «Гамлета» или «Генриха IV». (Вчера или в прошлой жизни мой Фауст был Гамлетом, мог быть и принцем Гарри. «Теперь ты, Перси, прах, теперь ты пища... — Червей, хотел ты, видимо, сказать»).

После такого разбега попробую подойти к «Моцарту и Сальери». Это ведь тоже диалог — говорят и действуют двое. С одной стороны, диалог, а с другой — уже «Маленькая трагедия», пушкинская драма...

В моноспектакле «Диалоги» я, естественно, играл обоих: Моцарта и Сальери. Повороты, оценки, подхватывание реплик, единство стихового потока...

Когда ты в форме, нет лучшего «партнера»: всем своим существом чувствуешь и ловишь оба текста — слышимый и произносимый. «Партнер» ничего не пропустит, все оценит и разовьет. Слово приобретает объем и новое пространство (я говорю о том, как это слышится внутренним слухом). Вот я, Сальери, не скрывая удивления, задаю Моцарту четкие вопросы: «Ты здесь? Давно ль?» И в то же время я, Моцарт, замечаю недоумение друга, готовлю мгновенный ответ; за плечами у каждого героя своя жизнь, у каждого свои стремления и действия; моя забота — подтекст, изнанка нынешних отношений, утаенные мотивы. В результате напряженной внутренней работы стих идет легко...

Но если ты не в форме и сошел с рельсов действия, некому тебя спасти и поддержать. Оба героя будто глохнут и слепнут, текст становится плоским, и никто острее тебя самого не ощущает отчаяния.

И все же опыт, приобретенный в театре одного актера, который я бы назвал «эффектом неизбежного взаимопроникновения ролей», или «эффектом ролевой диффузии», или (для краткости) «эффектом диффузии», — этот опыт я не променяю ни на какой другой.

В сущности, к самой актерской профессии можно с успехом применить пушкинский термин — «опыт драматических

изучений». В этом смысле каждая последующая роль одного и того же автора (здесь — Пушкина) цепко связывается с предыдущей не одной только логикой застольного разбирательства, литературоведческих параллелей, но еще и тысячью невидимых нитей самой актерской природы, неизбежными откровениями интуиции, самой плотью исполнительства. А в обычной актерской практике одна пушкинская роль (или шекспировская) может быть отделена от другой десятилетиями, а то и не случиться вовсе.

Когда я играю моноспектакль «Гамлет», вольно или невольно в моей эмоциональной памяти откладывается не одна только роль Гамлета, а еще по меньшей мере эскизы ролей Призрака отца, Гертруды, Клавдия, Полония, Офелии, Лаэрта, Могильщика, Первого актера. А это всё — шекспировские роли. Так же и в пушкинских «Диалогах» возникает какой-то умноженный, конденсированный опыт — «эффект диффузии», на этот раз ролей пушкинских.

Конечно, это другой навык, другой способ «общения». Он может в чем-то повредить, когда вернешься в коллективный спектакль.

Но опасность преодолима, а внутренняя техника обогащается, запас содержания растет...

Художественные миры Шекспира, Пушкина или Достоевского настолько автономны и масштабны, что в каждом случае необходима своя длительная «аутогенная тренировка». И что особенно важно — непрерывная. Это тот самый случай, когда количество неизбежно переходит в качество; происходит процесс «обживания» пушкинского (шекспировского) пространства и времени, освоения предлагаемых обстоятельств в широком смысле этого термина.

Чтобы такой — «направленный» — опыт накопить, мало одной жизни.

А каким образом его передать? ..

Именно процесс актерского самопознания наводит меня на общие размышления: ведь то относится и к театру в целом. Быть может, театральный синтетизм должен уступить место специализации. Я догадываюсь о преимуществах коллективного процесса в таких театрах, как Шекспировский мемориальный, брехтовский «Берлинер ансамбль» или наш Малый театр, который считался «Домом Островского». Слишком много богатств накопил театр (драматургия, наука, практика) до нас; как и везде, обостряется нужда в «узких специалистах».

При всех дежурных разговорах о верности традициям мы на практике от традиционного умения играть Островского, например, все же отсечены. Попробуем дать возможность одному актеру вступить в подготовленную среду, сыграть подряд несколько ролей одного автора, и художественный эффект превзойдет все ожидания. Я не боюсь повторения: нужно серьезно и последовательно учиться играть Шекспира, Пушкина, Островского, Чехова, Брехта. Все это разные умения.

Г. А. Товстоногов ставит острее вопросы современного театра о природе чувств, специфической для каждого драматурга, об отборе предлагаемых обстоятельств в зависимости от автора. Не только теория, но и практика требует жизненно важных шагов в этом направлении. Спорадический «пушкинский» опыт актера и режиссера останется вещью в себе или вещью для себя из-за разобщенности и бессистемности редких попыток. Видимо, подлинные художественные открытия будут возникать в коллективах, ежегодно ставящих своего излюбленного автора. Тут нужна какая-то естественная обязательность по отношению к своему классику. При этом современная пьеса сможет остаться опорой репертуара. Но «свой классик» (Пушкин, Гоголь, Островский) окажет решающее влияние и на выбор современного автора, и на качество его воплощения. В актерском же коллективе «эффект взаимопроникновения ролей», кажется, должен действовать еще интенсивней.

Исполнение моноспектаклей и общие размышления о современной сцене привели меня к тому, что постепенно стала формулироваться идея, в общем давно уже носившаяся в воздухе, — идея пушкинской студии, а затем и пушкинского театра. В чем она заключалась?

У нас есть немало театров имени А. С. Пушкина, но их репертуар мало чем отличается от репертуара коллективов, носящих другие имена. И ни одного по-настоящему пушкинского театра, целиком посвященного его загадочной и по сей день не освоенной драматургии. Я не хочу сказать, что у нас вовсе нет пушкинских «вершин» — отдельных выдающихся актерских работ, таких, например, каким был Сальери Н. К. Сиимонова. Если оглянуться на театральную историю, то многое объяснит исполнение М. С. Щепкиным роли Скупого рыцаря, поучительными окажутся трудные и неуспешные поиски К. С. Станиславского в работе над «Маленькими трагедиями», богатый материал для размышлений о проблеме пушкинского спектакля дадут записи репетиций «Бориса Году-

нова», проведенных В. И. Немировичем-Данченко, незавершенные опыты В. Э. Мейерхольда, спектакль Ю. П. Любимова,

Однако беда в том, что все эти попытки разобщены во времени и пространстве; у нас до сих пор нет методического центра, координирующего общие усилия; на родине А. С. Пушкина нет театра, в котором всегда, я подчеркиваю — всегда, зритель мог бы увидеть «Бориса Годунова», «Маленькие трагедии», «Русалку», «Сцены из рыцарских времен» и другие его создания в исполнении подготовленных «пушкинских» артистов, спектакли на основе прозы и поэзии А. С. Пушкина, поставленные по законам его драматургии.

До сих пор приходится слышать о том, что драматургия Пушкина — это «театр для чтения», что она не для сцены и т. д. Мне казалось и кажется, что проблема перевернута с ног на голову: не Пушкин несценичен, а театр не «пушкинизирован»; что именно теперь новым смыслом наполняется пушкинская формула: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической». Глубоко убежден, что важнейшие сдвиги в теории и практике современного театра связаны прежде всего с проблемой пушкинского спектакля.

Реформировав русскую прозу и поэзию, Пушкин не мог не думать и о реформе русского театра. Однако если первая и вторая реформы глубоко и прочно внедрились в литературу и в наше сознание, то до третьей, театральной, все еще далеко. Пушкин не только создал свой драматургический язык, но и потребовал создания другого, нового языка от театра. Многие средства, которыми по старинке пользуется театр, кичась своими особенностями и заслугами перед зрителем, просто неприменимы к пушкинской драматургии.

А. А. Ахматова долгие годы вчитывается в «Каменного гостя» А. С. Пушкина, а театр, ничтоже сумняшеся, ставит к юбилею почти все «Маленькие трагедии» за два месяца, в промежутке между мюзиклом и производственной драмой. Или, что чаще, обходится без пушкинского спектакля.

У англичан давно осуществил себя и успешно развивается Шекспировский мемориальный театр, и со школьной скамьи английского актера учат не только общим законам сцены, но и тому, как играть Шекспира.

У нас есть серьезные театральные институты, есть школы и направления, есть талантливые педагоги, вооруженные учением К. С. Станиславского. Но даже его соратники признают, что, открыв для себя, как играть Горького и Чехова, Художественный театр останавливался в недоумении «перед Шек-

спиром, не говоря уж о Пушкине» (так писал в одной из своих последних статей П. А. Марков, выдающийся советский театровед). Если наш театр еще не умеет (а он еще не умеет) ставить Пушкина, то чему мы научим студентов?..

Драматическая система Пушкина до тех пор останется недостижимой, пока коллектив Пушкинского мемориального театра (назовем его условно так) не начнет систематической, целеустремленной работы над нею и не сделает эту работу целью и смыслом своего существования.

Эти и другие сопутствующие им соображения я впервые высказал на XXIV традиционной Пушкинской конференции в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), где они получили поддержку ученых-пушкинистов. В том же 1976 году о необходимости Пушкинского театра я говорил с корреспондентом ленинградской газеты «Смена», и в один из дней, предшествующих пушкинскому празднику поэзии, интервью было опубликовано.

Нужно сказать, что отклик в городе был единодушным. В редакцию и мне, на адрес Большого драматического театра, писали зрители — рабочие, студенты, библиотекари, школьники, пенсионеры, учителя. «Мы, учителя литературы средней школы № 1 Ленинграда, считаем, Пушкинский мемориальный театр нужен и школе. Мы хотим, чтобы наши ученики увидели пушкинские пьесы, поставленные с бережным отношением к тексту, в точном согласовании с пушкинскими ремарками. Поддерживаем интересное предложение. Такой театр нужен всем, кто любит творчество Пушкина. Галченкова, Завалищева, Кареева». «Хочется увидеть на сцене пушкинские произведения, услышать пушкинское слово. Пушкинская мысль и чувство настолько значительны, что требуют бережного отношения. Директор школы № 482 Я. Азаркина».

Идея была поддержана, и нужно было совершить хотя бы первый шаг на пути ее воплощения. Таким шагом стала Пушкинская студия.

С первых ролей в Большом драматическом театре началось мое параллельное сотрудничество с «Ленконцертом», и наиболее реально и естественно было создать студию в рамках этой мощной концертной организации, обладающей своей базой, площадками, опытным административным штатом. Других путей в это время не видел ни я, ни добровольные советчики из друзей и знакомых, ни должностные лица, с которыми приходилось обсуждать вопрос.

Я нашел понимание и поддержку у тогдашнего художественного руководителя «Ленконцерта» Д. И. Тимофеева и его директора К. П. Садовникова. У меня дома стала собираться молодежь, недавние выпускники Театрального института и актеры разных театров, не утратившие романтического отношения к своей профессии. Мы предполагали начать с пушкинской «Русалки».

Двое или трое молодых актеров были зачислены в штат недавно образовавшихся творческих мастерских «Ленконцерта», что дало им возможность чувствовать себя «учащимися». Репетировать начали Иван Краско из Театра имени В. Ф. Комиссаржевской, Алексей Петренко, работавший тогда в Театре имени Ленсовета, Юрий Каморный, Галина Волкова, Светлана Гришанова, Александр Захаров, Алексей Егоров.

Трудность заключалась в том, чтобы объединить опытных актеров с молодежью и вместе начать учиться, вместе искать ту природу чувств и те выразительные средства, которых требовала пушкинская драматургия. Профессиональное образование, то есть умение применять на практике метод физических действий и другие элементы системы Станиславского, освоенная в институте речевая техника должны были стать тем общим фундаментом, на котором только и можно возвести этажи необычной и непростой технологии.

Режиссура и театральная педагогика, к которым меня тянуло уже давно, фокусировались прежде всего на работе с артистом, на совместном с ним строительстве огромного и объемного внутреннего мира каждого из пушкинских героев.

Подчинить других актеров твоим представлениям о драме, заставить их выражать твое мироощущение — эти задачи, изначально стоящие перед каждым режиссером, казались мне до такой степени эгоцентрическими, что только подлинно художественная идея, только высокая этическая устремленность общего дела могли бы их оправдать. Пушкинская студия являлась таким оправданием, и овладевший нами энтузиазм не хотел считаться ни с какими объективными трудностями. Вопросы экономической перспективы тем более не заботили нас: мы искали и репетировали, не жалея времени и усилий, в любом из подвернувшихся помещений; только готовый и сданный художественному совету спектакль давал возможность артистам получать в будущем разовую оплату...

Однажды мне позвонила директор Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского Б. Н. Рыбалко и предложила использовать помещение лекционного зала музея как

репетиционную базу и место будущей работы. Дирекцию «Ленконцерта» не пугал маленький зал на сто мест, а нам он сразу пришелся по сердцу. Музей-квартира А. С. Пушкина на Мойке готовился тогда к большому ремонту и не имел аналогичного зала.

Сложился сценарий будущего спектакля: зритель вместе с актерами приглашается участвовать в исследовательской работе; «зримое литературоведение» должно стать существенной частью представления.

Филологическая наука уже многое знает о глубинах пушкинского текста, и мы хотели, насколько это в наших силах, воспользоваться ее открытиями, хотели оживить науку театром и помочь театру наукой.

Мы собрались, чтобы открыть для себя умом, сердцем, голосом, слухом, дыханием, языком, речью, зрением — плотью и духом пушкинскую драматургию. Мы сочли это для себя необходимым, потому что у нас не будет другой жизни и мы можем не дожидаться пушкинских пьес и ролей. Мы решили этим заниматься постоянно, чтоб наш опыт не был эпизодичным и мы не успевали его забыть.

К нам должен был прийти зритель, который тоже считал, что Пушкин должен не сходить с русской сцены, и вместе с нами захотел бы вступить на честный путь «драматических изучений».

Лекционный зал Музея Ф. М. Достоевского в подвале дома на углу бывшей Ямской (ныне улица Достоевского) и Кузнечного переулка был предназначен для проведения научных конференций и демонстрации фильмов. Выглядел он современно и уютно, но для того чтобы приспособить его для спектаклей, необходимо было провести большую работу. Где разместить регулятор, как крепить прожекторы, какими должны быть станки, с помощью которых можно хоть на один метр расширить крохотную сценическую площадку и строить мизансцены на разных уровнях; как наладить официальные отношения музея и «Ленконцерта», утвердить расценки мест, устроить «совместительство» для гардеробщиков и уборщиц (многое взяли на себя сами студийцы)—таков самый первый круг возникавших одна за другой организационных проблем.

Кроме того, для готовящейся премьеры нужно было заказать большие фотофрагменты пушкинской рукописи, натянуть их на подрамники и вывесить в зале по левой стороне от зрителей. Причем так, чтобы не вызвать нареканий со стороны

архитекторов и пожарных. Пора было шить костюмы по эскизам Андрея Вагина и записывать музыку Марата Камилова.

Мне на помощь пришел молодой администратор «Ленконцерта» Сергей Монахов, ровным своим характером и обаятельной невозмутимостью уравновешивавший мои настроенческие перепады от восторга до ужаса. К нам был прикомандирован еще один штатный работник — Георгий Еличев — одновременно радист, осветитель, рабочий сцены и костюмер, лицо материально ответственное и оригинальное, наш общий «дядька», безмерно преданный идее, но периодически страдающий печально известной болезнью, с которой наконец начало успешную борьбу наше общество.

Рядом со зрительным залом в подвале было еще одно сообщающееся с ним помещение без окон, где хранилась часть музейной библиотеки. Этот темный чулан был сплошь заставлен старыми шкафами, свободной оставалась только узкая, немногим больше метра в ширину, щель, ведущая к запасной пожарной двери во дворе. Расчистив ее, мы превратили эту щель в общую гримуборную, где, отделившись друг от друга занавеской-холстиной, должны были переодеваться мужчины и женщины. Позже шкафам с книгами музей нашел другое место, и у нас появилось новое жизненное пространство.

Нужны ли читателю все эти «домашние» подробности? Мне кажется, что нужны, ведь они в какой-то мере вводят в студийную атмосферу и составляют свой драматический сюжет.

«Моцарта и Сальери» мы репетировали с Иваном Краско. Все, что я успел узнать о Сальери, он вбирал как губка.

Самая большая опасность, подстерегающая актера в этой роли, — его инстинктивные попытки показать, как Сальери скрывает свои мысли от Моцарта. Но монологи уже прозвучали перед первой сценой и после нее. Зритель успел все узнать о Сальери, его муках и намерениях. Поэтому в диалоге с Моцартом он должен быть весь распахнут, смел и убедителен.

...Длинный ящик или сундук, из которого каждый раз мы извлекали нужные аксессуары: русские кокошники и шапки для «Русалки», кружевные испанские воротники для «Каменного гостя», парики для «Моцарта и Сальери». Это костюмные «добавки», зримые намеки на то, в какое время и в какое место должно увести нас воображение. Художник Андрей Вагин, как мы договорились, создал для нас единые костюмы:

для мужчин сапоги, безрукавные колеты, черные и белые рубашки, черные и белые плащи; для женщин — черные длинные платья...

Итак, мы будем играть «Моцарта и Сальери» и поэтому достанем парики, будто сейчас их наденем. Но через минуту мы «передумываем» и от париков отказываемся, оставив их лежать на видном месте.

А когда действие завершится и актер, сыгравший Сальери, сидя в кресле, будет приходить в себя, тогда вернется на сцену исполнитель роли Моцарта, возьмет парики и поможет «Сальери» подняться. Будто прощаясь с героями, он один за другим бросит парики в сундук. Актеры еще помедлят, глядя в его раскрытую пасть. И вот — захлопнута крышка; глухой деревянный удар в конце спектакля напомним нам другие разлуки, и мы задумаемся о Моцарте и Сальери...

Прежде чем продолжить рассказ о рождении студии, есть смысл остановить внимание читателя на содержательной стороне первого «Пушкинского спектакля», который состоял из двух почти самостоятельных частей: «Предположения о „Русалке“» и «Моцарта и Сальери».

„Я ШЕЛ К ТЕБЕ...“ („МОЦАРТ И САЛЬЕРИ“)

К моменту появления Моцарта мы уже успеваем хорошо познакомиться с Сальери — с его биографией, образом мыслей. Если вообразить, что из всей трагедии до нас дошел только первый монолог, то и тогда мы имели бы представление о масштабах характера великого завистника. Моцарт же, едва успев появиться, оказывается вовлеченным в такое активное действие, что мы вынуждены знакомиться с ним только в движении и лишь к концу трагедии (точно так же, как и в случае с Вальсингамом) узнаем предысторию героя с необходимыми подробностями. В этом смысле Моцарт и Сальери при встрече оказываются драматургически не в равном поло-

жени: мы невольно готовы увидеть Моцарта не таким, каков он у Пушкина, а таким, каким его видит Сальери. Очевидно, этим и объясняется появление во многих постановках беспечного, беззаботного, занятого лишь собой «гуляки праздного».

Ремарка «Входит Моцарт» дана Пушкиным после восклицания Сальери «О Моцарт, Моцарт!» и ясно показывает (как и весь ход монолога), что имя вырвалось у Сальери явно не оттого, что он увидел друга.

Значит, между ремаркой «Входит Моцарт» и первой же его репликой: «Ага! увидел ты! а мне хотелось тебя неожиданной шуткой угостить» — помещены важнейшие оценки.

Моцарт говорит: «...увидел ты!» — когда ясно (следующая реплика Сальери: «Ты здесь! — Давно ль?» снова подтверждает это), что Сальери не увидел Моцарта.

Очевидно, Моцарт как громом поражен тем, что момент его осторожного появления предсказан, что Сальери видит его, не видя. Не мог Моцарт не обратить внимания и на то, как потрясен его появлением Сальери. Сальери, услышавший Моцарта до того, как увидел, должен невольно повернуть голову... и увидеть воистину. Первая реакция, первый поворот головы как бы продиктован Пушкиным. То, что Сальери поражен совпадением не меньше, если не больше Моцарта, не требует дополнительных доказательств. «Он появился в тот самый момент, когда я, Сальери, назвал его имя, когда я понял, что дальше так жить нельзя и нужно что-то делать». Все подчеркивает необычайную, быть может, роковую для обоих значительность сегодняшней встречи.

И все-таки Моцарт не отказывается от шутки: «Старик играет арию из «Дон Жуана». Моцарт хохочет».

Что же тут «шуточного»?

Исследователи не раз обращали внимание на пушкинскую заметку «О Сальери», при жизни поэта не печатавшуюся.

«В первое представление «Дон Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистью».

Сальери умер восемь лет тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать «Дон Жуана», мог отравить его творца».

Обычно обращают внимание на последнюю фразу, психологически мотивирующую пушкинский замысел. Мне же хочется вернуться к началу заметки, к рассказу о случае на представлении «Дон Жуана». Здесь дело опять-таки не в том, произошло ли это событие в действительности (опера была впервые поставлена в октябре 1787 года в Праге, а Сальери присутствовал на спектакле в 1788 году в Вене), а в том, что до Пушкина оно дошло в таком предомлении и он, очевидно, имел в виду, что оба его героя вряд ли забыли об этом случае.

Таким образом, исполнение слепым скрипачом арии именно из этой оперы придает шутке характер напоминания.

Если учесть, что Сальери трижды остается на сцене один, то время, оставленное Пушкиным для встреч героев, сократится еще на целую треть. И все-таки они оба успеют много раз упомянуть о своей избраннической близости. Ее доказывает и разговор на «ты», и возможность «нежданной шутки», и потребность показать новую работу («Я шел к тебе, нес кое-что тебе я показать... Хотелось тебе мне слышать мнение»), и обоюдное подчеркивание взаимного дружелюбия («Нет, мой друг Сальери!»; «С красоткой, или с другом — хоть с тобой...»; «Друг Моцарт»), и прямые признания («Когда же мне не до тебя?»), и все венчающий высокий гост: «За твоё здоровье, друг, за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери...» Не правда ли, много свидетельств? Может быть, даже чересчур. И пожалуй, особенно настаивает на дружбе Моцарт.

Нуждается ли в этом прочное, ничем не омраченное чувство? Может быть, Моцарт говорит о том, что было или что должно быть, но чего нет в настоящую минуту?

Три недели назад Моцарту был заказан реквием, и сочинен он быстро: «совсем готов уж Requiem», а черный человек все не идет за готовой вещью. Мы знаем, какое впечатление произвел этот заказ и как отозвалась эта работа на Моцарте, а между тем ближайший друг Сальери узнает о ней только сегодня: «А! Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?» Почему же Моцарт до сих пор ничего не говорил Сальери о реквиеме? Ведь даже «безделицу», написанную на ту же тему, что и реквием, Моцарт несет к Сальери незамедлительно, и она поражает того «глубиной», «смелостью» и «стройностью». В этой непоследовательности есть какой-то скрытый смысл, если рассматривать поступки Моцарта, оглядываясь на постепенно приоткрывающийся последний период его жизни.

Еще одна деталь. Прежде чем сыграть «безделицу», Моцарт пересказывает Сальери ее содержание.

Моцарт (за фортепиано).

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе:

Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой, или с другом — хоть с тобой,

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Ну, слушай же. (Играет).

Музыкант — музыканту, композитор — композитору, Моцарт — Сальери не просто сел да сыграл, а толкует вещь прежде на словах, как какой-нибудь музыковед на лекции. Не странно ли? Возможно, Моцарт так поражен встречей, а затем мрачной вспышкой Сальери («Мне не смешно... Пошел, старик»), что просто не может играть и собирается с силами; в сегодняшнем Сальери, в его нетерпимости, в явной душевной омраченности как раз и кроется для Моцарта «что-нибудь такое...», о чем он хочет и не смеет сказать.

Но именно здесь легко ошибиться и упростить дело. В одном ли Сальери возник «незапный мрак»? Не чувствует ли Моцарт в себе «что-нибудь такое...», что мешало ему раньше прийти к Сальери? Ведь Моцарт в итоге говорит о себе, о своем: «Представь себе... кого бы? Ну, хоть меня... Я весел...»

Отношения Моцарта и Сальери начались с настоящей и прочной дружбы. Более сегодняшних взаимных уверений об этом свидетельствует «чаша дружбы», в которую (это сказано наедине с самим собой) решает опустить яд Сальери. Отношения дали явную трещину. С одной стороны, это зависть Сальери, обнаруженная и осознанная им, зависть, которой, как ему кажется, должна быть найдена великая причина: «Я избран, чтоб его остановить...» Что же с другой стороны? Для того чтобы не обратить внимания на состояние Сальери, Моцарт должен быть совершенно глух и слеп. Он не может не понимать, что не слепой скрипач, а он сам, Моцарт, как-то странно неприятен Сальери.

По сию пору и в критике и на сцене каждый из двух великих характеров пушкинской трагедии рассматривается как существующий сам по себе. Сальери тут повезло гораздо больше, что объясняется особенностями пьесы, а Моцарт

часто выглядит либо слишком упрощенным, либо слишком загадочным. Пушкин, на мой взгляд, как драматург больше всего занят взаимоотношениями двух людей, некогда близких, каждый из которых по-своему чувствует кризис дружбы и по-своему ищет из него выхода.

В драматургическом смысле перед нами не две трагедии — трагедия Моцарта и трагедия Сальери, а одна — трагедия Моцарта и Сальери.

Есть разница в том, как Моцарт и Сальери воспринимают друг друга в двух сценах. Для Сальери, который еще не принял решения и продолжает прислушиваться к голосу «судьбы своей», Моцарт не конкретен по-человечески. Это, так сказать, знак Моцарта, его музыки, его гения. Сальери еще не видит, что Моцарт «пасмурен» и «расстроен» сегодня. Даже пораженный появлением Моцарта «на реплику», Сальери воспринимает это как-то символически: «Ты с этим шел ко мне и мог остановиться у трактира и слушать скрипача слепого!» В каком настроении и зачем шел — неважно. Внимание же Моцарта безраздельно отдано сегодняшнему Сальери: «Но теперь тебе не до меня».

Однако, приняв решение («Теперь — пора!») и выбрав время и место, Сальери наконец замечает сегодняшнюю «пасмурность» и «расстроенность» Моцарта («Что ты сегодня пасмурен?» — не сейчас, не здесь, не в тот момент, а весь день). Он как бы задним числом вспоминает, каким явился Моцарт уже в первой сцене, и начинает понимать, чем могла быть для Моцарта та «безделица», которая заставила самого Сальери решиться наконец на страшный шаг.

С чем же Моцарт идет к Сальери?

«Мне совестно признаться в этом...» — говорит он. Почему совестно? И в чем же? Неужели всего лишь в дурных предчувствиях? Стесняться и просить снисхождения можно по поводу слабости; стыдиться же, «совеститься» можно, видимо, только чего-то дурного.

Например, совестно подозревать друга в злом умысле.

Тема эта возникала в пушкинской лирике неоднократно. В заметках Анны Ахматовой о Пушкине есть раздел с длинным названием: «О XV строфе второй главы «Евгения Онегина», о мании преследования (хандре), посвящении в шпионы (о «мнимой дружбе») и первом слое стихотворения «Вновь я посетил» («Милые южные дамы»)». «Вот что я называю, — пишет Ахматова, — пушкинской болезнью (поэт говорит о послеодесском периоде):

Я зрел врага в бесстрастном судии.
Изменника — в товарище, пожавшем
Мне руку на пиру,— всяк предо мной
Казался мне изменник или враг».

«Прочтите эти строки любому врачу-психиатру,— замечает Ахматова,— и он скажет: „У меня половина пациентов такая“».

Моцарт

.. .Но между тем я...

Сальери

Что?

Моцарт

Мне совестно признаться в этом...

Сальери

В чем же?

Неужели так трудно и так стыдно признаться в дурных предчувствиях? Нет, сказано именно «совестно». И сказано потому, что здесь не смутное предчувствие, а подозрение, имеющее адрес и подтверждаемое поведением друга. Но как это сказать?

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек...

«День и ночь» — это метафора? Или последние три недели Моцарт действительно не знает покоя днем и ночью? После того как был заказан реквием, «всю ночь я думал: кто бы это был? И что ему во мне?». С тех пор «мне день и ночь покоя не дает мой черный человек. За мною всюду как тень он гонится».

Да ведь это очень похоже на ту «манию», которая в свое время овладела Пушкиным!..

И вот то, что трудней всего произнести:

Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третьей
Сидит.

Ведь это почти признание!

О каком же веселом, легком Моцарте может идти речь в первой сцене? Какой «гуляка праздный»? Не до гулянья ему в эти три недели. Не до встреч с Сальери. Но вот, наконец, Моцарт идет к другу, решив признаться в подозрениях, в магии, быть может нелепой; исповедаться, очистить душу и тем самым излечиться. Вовсе не противоречит этому и ремарка «Моцарт хохочет» — не смеется беззаботно, а именно хохочет. Герои Достоевского тоже подчас хохочут в минуты напряженные, решающие и трагические.

.. Мне кажется недооцененной фигура слепого скрипача, который играет арию из «Дон Жуана». Снова и снова возвращаюсь я к ремарке, и все мрачнее и глубже зияет таинственная бездна этого эпизода. Вообразите — слепой музыкант, играющий в трактире для пьяного сброда, старый, доживающий свой век, бедный, играющий «*voi che sapete*», что в переводе означает «О вы, кому известно...», — незрячий провидец в трактире.

Что тут смешного? И если «гений и злодейство — две вещи несовместные», то мог ли Моцарт посмеяться над старым слепым музыкантом? Мог ли он в этих обстоятельствах посмеяться над Сальери?.. Поистине «нежданная» шутка! Нет, «слепой скрипач» — странность, намек судьбы, напоминание об уходящей, дряхлеющей плоти, о слепоте дружбы, о неисповедимых путях прекрасного творения. «Это я — слепой музыкант, — как бы говорит Моцарт, — и ты — слепой музыкант, и он, старик, тоже слепой музыкант». Тут скрытый образ, который, мне кажется, до сих пор мы не замечаем с упорной одностороностью пушкинского Сальери...

Конечно, та «неведомая сила», которая влечет Моцарта к Сальери, не может быть объяснена одной подозрительностью. Моцарт обостренно чувствует роковое излучение, исходящее от Сальери, его достигшую предела нетерпимость, внутренний мрак и, не зная, во что это может вылиться, отчасти сознательно, отчасти интуитивно борется не только со своим, но и с его мраком, со всякой тенью зла. Моцарт ищет гармонии, жаждет добра, мира и покоя. И понятным становится рождение пронзительных реплик Моцарта об отравлении Бомарше, и особенно той, главной: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Итак, в первой сцене в комнате Сальери появляется изнуренный бессонницей, мрачный от подозрений и возникших по этой причине угрызений совести, смертельно одинокий Моцарт. Только гигантским эгоцентризмом Сальери, чьи страдания за

время разлуки достигли предела, можно объяснить то, что он не замечает состояния Моцарта.

И когда простым вниманием и кажущимся участием («Что ты сегодня пасмурен?», «Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?», «Что?», «В чем же?» — попробуем услышать это, как слышит Моцарт, борющийся со своей «болезнью») Сальери помогает Моцарту признаться, Моцарт воистину излечивается.

Освободившись от подозрений и тревоги, вновь обретя друга, Моцарт пьет за его здоровье, он утверждает тостом «искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии».

Здесь возникает единственная на всю пьесу и страшная минута их полной близости, ибо сейчас, «исполнив долг», Сальери освобождается и просветленно плачет, удивляясь своим слезам. Никто так не понимал Моцарта! «Когда бы все так чувствовали силу Гармонии!»

Ясным и легким Моцарт уходит умирать.

Если у Моцарта нет своей трагедии, заложенной в самой драматургической ткани и сценически реализованной, вещь накреняется, упрощается суть конфликта. У Пушкина гений борется со злодейством, со злом вне себя и в себе, сознательно и самоотверженно. На наших глазах совершается подвиг, и мы должны увидеть и оценить его.

Через несколько лет после состоявшейся премьеры «Диалогов» я был увлечен изданной посмертно книгой Г. Чичерина о В.-А. Моцарте. Со всей страстью борясь против представления о композиторе как беспечном гении и «праздном гуляке», сделав широчайший обзор мировой моцартианы и выдвинув новую концепцию творчества великого композитора, Чичерин приходит к следующему выводу: «Все-таки в основном завоеван подход к более глубокому Моцарту, скорбному, проблематическому, демоническому, космическому, с синтезом скорби, с космическим жизнеутверждением... соединение космизма и реальной жизненности, оргиастическая всеобщность и конкретная психологическая правда в органическом слиянии...»

И хотя у Чичерина речь шла о самом Моцарте, а в «Диалогах» — о пушкинском образе, такое совпадение подтверждало для меня верность избранного направления.

Разгадывая причину возникшей в нем ревности, Сальери должен был, как удары колокола судьбы, воспринимать по-

следовательные события: 1) появление Моцарта, 2) игру слепого скрипача. 3) божественную «безделицу» друга. Самое же страшное и необходимое для него — связать все воедино и прочесть свое «призвание». Тогда решение об убийстве, безусловно, должно быть принято Сальери после ухода Моцарта в первой сцене, может быть, лишь с последними словами монолога: «Теперь — пора! заветный дар любви, переходи сегодня в чашу дружбы». В противном случае приглашение Моцарта в трактир «Золотого Льва» выглядело бы очень уж упрощенно. Если отказать пушкинскому Сальери в попытке примирения, он перестанет быть пушкинским. Известие о реквиеме для Сальери новое, четвертое подтверждение его «призвания», и вся вторая сцена для него, так же как и для Моцарта, превращается в испытание, «подвиг», однако, как мы понимаем, «подвиг» противоположного характера...

Сальери

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!

Казалось бы, в трагедии кульминацией должно было стать само подношение яда, само отравление. Но Пушкин заглядывает дальше. Крещендо маленькой трагедии исследует такие крайние состояния души человеческой, такие напряжения страстей, которые доступны лишь истинному гению драматургии.

Да, здесь кульминация, здесь Сальери испытывает чувство, доселе не изведенное, которое, переживи он кризис своего сомнения, снова стало бы манить его. Вспомним, как об этом чувстве говорит Барон в «Скупом рыцаре»:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Отчего же Сальери испытывает это чувство? От музыки, которую играет уже убитый им Моцарт! Будь такое написано в конце XIX или начале XX века, критики, безусловно, назвали бы это «достоевщиной»...

ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ О „РУСАЛКЕ“

В первом пушкинском спектакле вместе с «Моцартом и Сальери» мы играли и «Русалку». С этой пьесой у меня тоже была связана своя история.

Однажды в комнате-сейфе Пушкинского дома, где хранятся рукописи поэта, я держал в руках эти двенадцать больших, плотных, сложенных пополам листов.

Под сводчатым потолком, между старыми скромными шкафами ложится на столик обыкновенная картонная папка хранения, и, развязав канцелярские тесемки, чудом оказываешься наедине с Пушкиным.

Здесь будто в один узел для меня связалось все, что я испытывал, бывая на Мойке, 12 десятого февраля; слушая под шум болдинского парка пение вечных старух Натальи и Кати; бродя в царскосельском Лицее, по тропинкам Михайловского и Тригорского, кланяясь могиле Святогорского монастыря, надолго застряв в селе Прутня у камня над прахом Анны Керн...

Артист хочет сыграть, а режиссер поставить пушкинскую «Русалку». Они читают и перечитывают текст, думая о том, каким же мог оказаться финал неоконченной пьесы. (А то, что она неоконченная,— факт, кажется, общеизвестный, об этом сообщает любой комментарий.) И все же, если думать о сценическом ее воплощении, хочешь или не хочешь, ты должен вообразить какой бы то ни было финал. Иначе пьесу невозможно ставить.

Не знаю, отчего именно — по причине ли дающего себя знать филологического университетского образования, или из-за некоторых особенностей актерского характера, ищущего всему правдивых обоснований, «оправданий», — для того чтобы поставить финал «Русалки», я должен был себе самому доказать, что именно таким он был бы и у Пушкина.

Догадываюсь с опозданием, что заглянуть в пушкинскую рукопись навело меня на мысль не рациональное желание «досконально изучить предмет», а инстинктивная жажда получить какое-то особое «правосознание» (да, да, именно соз-

вание своего права) прочесть неоконченную драму так, а не иначе, добыть свою истину из первых рук.

В первый раз я попытался поставить «Русалку» в БДТ, для Малой сцены. Что-то я для себя нашел, но дело увязло: это было внеплановое мероприятие, опыта не хватило, и, как говорится, «компания распалась».

Во второй я поставил ее на телевидении, с композитором Маратом Камилowym и художником Константином Лютынским. Я просил художника заготовить большое количество фотофрагментов по мотивам древнерусской живописи (Рублев, Грек). В кадре появлялись петухи, овцы, лошади, стол, сосуды, оружие, деревья, цветы, листья, однако не настоящие и не бутафорские, а созданные гениальными художниками. Такая образная фактура могла, на мой взгляд, соответствовать пушкинскому тексту. Причем живописный изобразительный ряд возникал лишь между сценами «Русалки», как подвижный интермедийный занавес; фрагменты сменяли друг друга в определенном ритме и в соответствии с музыкой, как бы составляя параллельный сюжет и раздвигая рамки обстоятельств.

Мы готовились и работали в общей сложности около года, и наконец спектакль (сцены «Русалки» шли в традиционном порядке, перемежаясь с иконописными фрагментами), в котором было несколько интересных актерских работ — Алексей Петренко (мельник), Елена Жукова (дочь мельника), Нина Мамаева (мамка и сваха), Алла Чернова (княгиня), — вышел в ленинградский эфир. Но вот беда — дежурный редактор забыл написать охранную записку, и на следующий день техник, ничтоже сумняшеся, размагнитил видеозапись, в прямом и переносном смысле стер все следы годичной работы...

Когда отчаяние отступило, во мне впервые мелькнуло шальное предположение: а может быть, это «рука судьбы» и сам Пушкин противится такому завершению: русалочка выходит навстречу князю, и он спрашивает: «Откуда ты, прекрасное дитя?» Может быть, материал сопротивляется, пьесе не нужна эта встреча?

Во всех напечатанных текстах «Русалки» одна за другой следуют сцены: 1) «Мельник и его дочь» (князь приезжает прощаться, а дочь мельника бросается в реку); 2) «Свадьба» (князь женится на другой); 3) «Светлица» (через семь лет после свадьбы. Князь долго не возвращается с охоты, а княгиня, которую он не любит, волнуется и посылает за князем

охотников); 4) «Днепр, Ночь» (князь приходит к развалившейся мельнице, встречает сумасшедшего мельника - «ворона» и потрясен открывшейся ему давней трагедией. Сцену наблюдают русалки, готовые, кажется, вступить в действие, но появляются охотники, которых послала княгиня, и уведут князя); 5) последняя из законченных сцен — «Днепровское дно» (царица русалок, в которую превратилась дочь мельника, посылает свою дочь русалочку навстречу князю, чтобы та заманила отца на дно Днепра. Семь лет покинутая возлюбленная ждет единственной возможности отомстить). Шестое место по порядку занимает тот незавершенный отрывок, «Берег», где князь снова приходит на то же место. И встречается с русалочкой: «Откуда ты, прекрасное дитя?»

Ставя «Русалку» и со всей бережностью относясь к тексту, я и подумать не мог о каких бы то ни было вольностях. Второй раз появляется на берегу князь, навстречу выходит «прекрасное дитя» (на телевидении это была ученица Вагановского училища Лариса Парфенова), князь задает свой вопрос, и оба долго всматриваются друг в друга, узнавая и все-таки не узнавая собственное отражение знакомясь с другим вариантом своей судьбы, на непереходимой границе двух миров.

И все-таки эта состоявшаяся встреча, подчеркнутая спектаклем, оставляла какое-то безысходное ощущение внутренней неподвижности, «закрытости» финала. Все же русалки — существа фантастические. Одно дело, когда они общаются, так сказать, в своем кругу, а другое — когда должна состояться встреча с человеком. В этом случае вся «истина страстей и правдоподобие чувствований» будто отдаются на волю произвола, становятся недостижимыми, недоказуемыми, случайными. События переходят в какой-то другой ряд: то ли это детский утренник, то ли балетный дивертисмент.

Кроме того, встреча князя с русалочкой уже была подсказана Пушкиным нашему воображению:

Русалка

...к нему нежнее приласкайся
 И расскажи все то, что от меня
 Ты знаешь про свое рожденье; также
 И про меня, И если спросит он,
 Забыла ль я его иль нет, скажи,
 Что все его я помню и люблю
 И жду к себе. Ты поняла меня?

Дочь

О, поняла.

Остается либо спорить с автором, либо повторяться. Мало того что князь второй раз приходит на берег, здесь происходит повторение известного, иллюстрируется текст предыдущей сцены. А может быть, Пушкин потому и описал так подробно предполагаемую встречу, что она в действительности не состоялась? ..

Тогда-то мне и захотелось увидеть рукопись. Я выправил нужные бумаги, и в один прекрасный день хранитель пушкинских рукописей Р. Е. Терebeneина провела меня в комнату-сейф и достала папку...

Больше всего меня поразили выведенные пушкинской рукой три большие римские цифры над тремя сценами «Русалки». После того как «прошло семь долгих лет» со времени трагедии на мельнице, Пушкин изменил порядок событий. Первой после «Свадьбы», оказывается, должна идти сцена «Днепровское дно» (царица русалок готовит свою месть). Второй — «Светлица» (княгиня ждет князя с охоты и посылает за ним охотников), а третьей — «Днепр. Ночь» (встреча князя с сумасшедшим мельником и возвращение охотников за князем).

Римские цифры выведены пушкинской рукой внятно, решительно: единица, например, сопровождается кляксой, которая отпечаталась на предыдущей странице. Значит, в этот момент Пушкин торопился, действовал импульсивно.

Итак, первые две сцены — на своих местах, а остальные... Можно представить себе жест, которым он переворачивает заполненные текстом страницы, вот так — от конца к середине, справа налево, меняя местами три последующие сцены.

А ведь есть еще и шестой, неоконченный отрывок: второе появление князя на берегу. Но что это за фигурная скобка? Часть княжеского текста адресована к середине несшитой тетрадки. «Невольню к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила...» И вот на семнадцатой странице — знак вставки и вписано: «Невольню к этим грустным бер.». Так вод куда Пушкин переносит часть этого отрывка! Что же тогда от него остается?

Надо сказать, что все эти пушкинские знаки, и в том числе римские цифры, упомянуты в напечатанных мелким шрифтом комментариях к седьмому тому академического издания, но никакие описания не дают и малейшего представления о том,

что происходит с человеком, увидевшим повеления пушкинского пера воочию. К тому же об этом внятно сказано лишь в названном томе, который вышел в свет в 1935 году. Во всех же позднейших массовых изданиях и переизданиях о пушкинских перестановках умалчивается.

Почему же издатели не слушают автора? Я задаю этот вопрос пушкинистам, мне отвечают: потому что Пушкин лишь начал переработку текста, но не успел ее завершить. А принято публиковать результат последнего, завершённого этапа работы. Таким образом, мы все читаем «Русалку» не такой, какой ее представлял себе автор на заключительной стадии работы, а вариант, от которого Пушкин успел решительно отказать.

Может быть, для академического издания такая логика естественна, но здравый смысл ей сопротивляется, а жажда истины рождает протест против такого рода посредничества между мной и Пушкиным.

Здесь я опущу подробности того, как, вспомнив свое первое образование, я занялся текстологией, стал выяснять для себя историю публикаций пушкинского текста; как затеял открытую борьбу за иные принципы издания «Русалки», выступая на конференции, печатая статьи, набивая шишки, обретая врагов и завоевывая сторонников. Эти подробности имеют значение только вместе, как совершенно особое «предлагаемое обстоятельство» постановки спектакля о «Русалке» и открытия Пушкинской студии...

В конце концов я пришел к выводу, что пушкинская окончательная переработка драмы завершена, состоялась, что автор свел воедино два появления князя на берегу и не дал возможности царице русалок осуществить свою месть.

Охотники, посланные княгиней, появляются как раз вовремя, чтобы спасти его от готовящейся мести, а стало быть, и от встречи с русалочкой. Тот, кого всерьез заинтересуют сугубо научные доказательства законченности пьесы, сможет обратиться, например, к моей статье «О композиции "Русалки"», напечатанной в журнале «Русская литература» (1979, № 3).

Репетируя роль мельника с Иваном Краско в студии и Алексеем Петренко на телевидении, мы прежде всего пытались снять с него обвинения в корысти. Многие говорят до сих пор, что «он из корысти попустительствовал ухаживаниям князя за дочерью». Между тем единственная причина

здесь — любовь. Он видел, что его дитя любит и счастливо, как же тут было не попустительствовать? Долг отца — запретить встречи, а живое чувство требовало их разрешить.

И вот мельнику становится совершенно ясно (пьеса с этого и начинается), что князь бросил его дочку. Нужно заставить ее поверить в конец счастливой жизни, вернуть к старому, не дать почувствовать себя одинокой. На этом и строился у нас первый монолог мельника.

Ну вот, опять она стоит и ждет! Да ведь и дураку ясно, что князь больше не появится: «Ох, то-то все вы, девки молодые, все глупы вы» — и так до слов: «Ох, все вы глупы!»

А она упорно ждет, не двигается с места. Тогда с новой силой мельник пытается ее убедить: «Не говорил ли я тебе сто раз...» Здесь важнее всего мысль о том, что уже прозевала, уже упустила, уже себя погубила. Потому он и следит за дочерью неотрывно, что знает: как только она поймет, что случилось, тут за ней нужен глаз да глаз...

Так и идет до появления князя, которое для мельника — полная неожиданность. По его логике, отсутствовавший вот уже девять дней князь не должен был появиться. Но он приехал, и смысл его появления мельник силится разгадать. С тем и уходит «готовить угощение», оставляя молодых наедине; с тем и возвращается, но князя уже не застает. Что же значило его появление и эти подарки, гадают мельник. В его внутреннем монологе нет и тени меркантильных забот. Боится он лишь одного: чтобы не вскрылась его вина перед дочерью, вина неисполненного отцовского долга, вина попустительства.

И то, чего боится, случается. Дочь корит его именно за то, что позволял, «пускал таскаться».

Она попала в самое больное место, обвинила в том, чего он и сам простить себе не может. Раненный в самое сердце, мельник упускает момент, когда дочь совершает самоубийство.

Опыт репетиций в студии показал, что для каждого из исполнителей следовало найти задачу, которая требует от него предельной сосредоточенности, не дает отвлекаться на мелкие бытовые приспособления. Нужно было освободить актера от «неореалистических» навыков, приобретенных в кино, не занимать его руки отвлекающей суетой с реквизитом.

Действие пушкинской драмы начинается для героев в момент, когда им становится ясно: жить так, как они жили до сих пор, невозможно.

Мы искали способы передать именно «истину страстей и правдоподобие чувствований», то есть очищенную суть собы-

тий и отношений, а не «истину обстановки» и «правдоподобие приспособлений». Детали обстоятельств исполнитель должен знать про себя. Этого довольно. Пушкинская драма погружает актера в интеллектуальное действие, требующее внешней статики и необыкновенной внутренней подвижности.

Особенно важны зоны молчания. Как выяснилось, «дыры», «зияющие провалы» внутренней жизни чаще всего возникают оттого, что актер не то чтобы недослышал, а только недопонял сегодня одну строку или одно слово в устах партнера. Монолог мельника его дочь, например, должна прожить с той же степенью интенсивности, что и он. В исполнительнице должно остро отзываться каждое слово отца, и ответить она обязана не только на этот монолог, но и на все «сто» предыдущих. («Не говорил ли я тебе сто раз...»). Тогда только актриса «попадет в тон» и не уронит сцену.

Беспримерная интенсивность и интеллектуальная напряженность требуются от актеров уже потому, что они заданы состоянием автора — Пушкина! — в момент творчества. Создавая текст, он во всякое мгновение видит, слышит, понимает все и за всех...

Строить массовые сцены особенно трудно, так как приходится добиваться общих оценок, что называется, на одном дыхании. Вот, например, «Свадьба» в «Русалке». Все идет хорошо, весело, как положено на княжеской свадьбе. Пора, видимо, переходить к заключительному этапу. «Веселую мы свадебку сыграли!» — говорит сват. Вот еще споют девушки, и можно будет вести молодых в опочивальню. Но тут «один голос» поет странную, «не свадебную, а бог весть какую» песню о том, как красна девица топилась и проклинала мила друга.

Два слова меняют всю атмосферу сцены. Каждый из присутствующих на свадьбе остро на них реагирует, в то же время стараясь не выдать своего беспокойства. Сват и сваха пытаются вывести всех, в том числе князя и княгиню, из трудного положения. Торопит дальнейшее течение событий и гость своим «горько». Вдруг раздается «слабый крик», все в ужасе, но никто не смеет обнаружить внутреннюю панику. Каждый все видел, слышал и понял. Праздник сорван. Любой из присутствующих поймал на этой оценке себя и другого...

Актрисе, играющей княгиню, здесь выпадает трудная задача: без единого слова прожить за короткий промежуток

времени всю смену настроений от радостного ожидания счастья до ясного ощущения предстоящей трагедии.

Действие каждого участника сцены строится по закону контрапункта: все заметить и в то же время сделать вид, что все идет как надо. Только на последних словах свахи прорывается правда о случившемся: «Не в пору сладили мы эту свадьбу». Не в пору, не вовремя. Это тоже своего рода «пир во время чумы». И ни один из участников сцены не имеет права зазеваться, нарушить ансамбль...

На первый взгляд, «Свадьба» написана с этнографической точностью, вот пример: «Молодых кормят жареным петухом, потом осыпают хмелем — и ведут в спальню». Кажется, что театру представлена возможность проследить за обрядовым порядком. Но стоит только пойти за обрядом, и он перевесит событийную сущность сцены, возникнет оперность, тяжело-весность.

Задачи, которые ставит перед актерами и постановщиком пушкинская ремарка, вряд ли могут быть решены буквальным ее выполнением.

Мне показалось, что самое значительное в этой ремарке то, что осыпают хмелем. Ведь потом, через «семь долгих лет», когда князь придет на место своего преступления, древний дуб, бывший свидетелем его счастья с дочерью мельника, весь почернеет, «как дерево проклятое», и снова осыплет князя мертвыми листьями. («Что это значит? листья, поблекнув, вдруг свернулись и с шумом посыпались как пепел на меня».)

Вот эта событийная рифма: «хмель» и «пепел»...

Выявить ее в спектакле, конечно же, интереснее, чем воспроизвести обряд. Участники берут в руки сначала воображаемый хмель, а потом и воображаемые листья; их подвижные кисти пугающе выразительны, остро реагируют на происходящее.

Хмель и пепел...

Зритель должен постоянно разгадывать, что происходит с людьми и между ними. Только тогда текст не теряет своей глубины и выразительности.

...Все остались на своих местах: русалки — на дне, князь и княгиня — в своем тереме, безумный мельник — в лесу. И в то же время как разрушительны последствия княжеского поступка; он принес собой смерть и безумие, оказался виновником гибельной перемены всей округи: развалилась мельница, заросли тропинки, сгинул вековой дуб. Человек обманул

любимую и самого себя, а в результате — выжженное сердце, выжженная земля, пепел...

Сколько же лет прошло после княжеской свадьбы и трагедии на берегу Днепра? В пушкинской рукописи — то ли семерка, исправленная на восьмерку («Прошло семь долгих лет...»), то ли восьмерка, переделанная на семерку, а сбоку карандашом прибавлено слово «долгих». А в посмертном издании «Современника» Жуковский для полноты стиха «исправляет» Пушкина: «Прошло двенадцать долгих лет». По этому поводу идет многолетняя полемика, в которую включаются П. В. Анненков, П. А. Ефремов, П. О. Морозов, В. Я. Брюсов. Теперь общепринятой цифрой стала «семерка», а между тем в опере А. С. Даргомыжского до нынешнего дня поют «двенадцать». Семь лет ребенку или двенадцать? Существенная разница.

Или — у Пушкина: «Откуда ты, прекрасное дитя?» — а Жуковский печатает в «Современнике»: «Откуда ты, прелестное дитя?..» Кажется — мелочь. Но первая публикация приобретает силу канонической; именно так, не заглядывая в рукопись, перепечатавают издатели до начала нового века; в 1856 году сочиняет либретто своей оперы А. С. Даргомыжский, и «прелестное» дитя (как и неверная хронология) благополучно доживает до сегодняшнего дня не только в опере, но и становится расхожей фразой, употребляемой с этакой пошловато-игривой интонацией. Один ленинградский зритель даже спрашивал меня в письме, почему князь говорит вместо «пушкинского эпитета "прелестное" неизвестно чей — "прекрасное"».

Даргомыжский утвердил своей оперой и неоконченный для Пушкина порядок сцен, и самостоятельно придуманный, совершенно немислимый для пьесы финал («Русалки влекут труп князя к стопам своей царицы»), и целый ряд текстов и ситуаций, существенно повлиявший на изменение нравственного и эстетического климата драмы. Мельник, например, названный в опере Пахомычем, ставит в вину дочери не то, что она, как у Пушкина, «горько упрекает отца родного», а то, что делает это «при народе», словно наедине он мог бы принять эти упреки. О любви князя и Наташи поется: «Мы насладились любовью чистой, неземной», хотя дочь мельника готовится стать матерью, а потому и кидается от позора в реку. Мельник же почему-то бросается на князя с требованиями вернуть дочь и т. д.

Опера, с успехом прослужившая русской сцене более ста

лет, не станет менее популярной оттого, что мы увидим ее негативную роль в судьбе пушкинской драмы, которую она собой чуть ли не заслонила.

Предвидя волнения музыковедов, приведу мнение А. А. Блока, хорошо изучившего вопрос. Обращаясь к актерам Большого драматического театра, поэт говорил: «В нашем театре, при том репертуаре, которому мы хотим служить,— мы постоянно будем встречаться со стихами, и потому нам нужно обратить на них то особое внимание, которого они требуют. До сих пор, к сожалению, в русском театре стихи культивировались очень слабо, и в том повинны крупнейшие наши художники. Я берусь со временем наглядно показать, что в этом повинны, например, даже такие наши композиторы, как Мусоргский и Чайковский вместе с их либреттистами, и переводчики иностранных пьес, и режиссеры, занимающиеся сведкой пьес для сцены, и сами актеры...

Недавно еще в России не только публика, но и критика не обращала никакого внимания на читку стихов со сцены; теперь уже не то: если публика продолжает пребывать в невинности по части слуха и поэзии и даже музыкальные люди оказываются иногда нечувствительны к стихам, то даже среди ученых, не только среди поэтов, начинают придавать самостоятельное значение стиху, производить наблюдение над его жизнью. В частности, романтики, с которыми нам придется иметь дело, знали цену стихам, и певучие потоки слов служили для них могучим средством воздействия, часто сообщали совершенно новое содержание тем мыслям, которые в эти стихи заключены...»

Я верю, что «Русалку» скоро будут по-другому публиковать, лучше понимать и больше ставить. Ее ожидает большое будущее на драматической сцене.

...Наступил день сдачи первого «Пушкинского спектакля» студии расширенному художественному совету, на который были приглашены журналисты, писатели, музейные работники, пушкинисты. Сохранилась стенограмма обсуждения, фрагменты которой я хочу привести, надеясь, что буду правильно понят. Здесь прежде всего выяснилось не то, каких высот достиг новорожденный и малоопытный коллектив, а то, каким долгожданным и насущно необходимым оказалось для собравшихся само обращение к драматургии Пушкина, сама идея пушкинского театра.

«25 апреля 1978 г. Музей Ф. М. Достоевского.

Доктор филологических наук С. А. Фомичев. Ученый секретарь Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом). «Мы видели сегодня спектакль, который состоит из двух отдельных: «Русалка», «Моцарт и Сальери». Первая часть мне понравилась значительно больше... Всмотреться в автографы и посмотреть Пушкина с глазу на глаз очень полезно. В свое время по инициативе Б. В. Томашевского два раза сцены «Русалки» печатались именно в такой последовательности, но были выступления против. Вернулись на традиционный путь. Показывая первую часть, затем вторую, студия убеждает зрителя... Хорошо было найдено... сначала все сцены проиграть, а потом прочитать в другом порядке с переменой ролей. Коллектив доказал свое право быть Пушкинской студией. Расти, развиваться, учиться... То, что мы сегодня видели, — очень интересно, своевременно и, я думаю, очень перспективно».

Н. Я. Эйдельман, историк, писатель. «Чувствую себя очень взволнованным. Пушкинская студия может ставить в будущем что угодно. Может быть, самое неожиданное... Позволяет соединить литературоведение и искусство, какие-то другие грани — художественные, музыкальные. Союз очень современный. В этом одно из значений такой студии: современное прочтение Пушкина. Пути движения к нему многообразны. Студия — одно из нужных явлений для широкого зрителя хотя бы по донесению текста... Не найден еще ключ к драматическим произведениям — мы не получили всего того, что Пушкин хотел нам дать. Это великое дело, эта студия очень нужна. Первая часть более неожиданна, оригинальна, но очень было интересно смотреть и «Моцарта и Сальери». Можем сопоставить с другими трактовками. Сама возможность трагической трактовки Моцарта интересна... «Русалка» сыграна по-современному быстро. Быстро и нервно. Мельник—Краско прекрасен. Сцены русалок, их пластичные движения выразительны, образны. Заслугой считаю победу над прекрасной оперой, при всем уважении к Даргомыжскому... Пушкинская студия перспективна...»

А. А. Егоров, журналист. «Тысячи и тысячи людей могут смотреть этот спектакль как венец экскурсии по Ленинграду, спектакль может быть частью пушкинского праздника. Чрезвычайное уважение к пушкинскому стиху».

Я. А. Гордин, писатель. «До сегодняшнего дня «Русалка» находилась на периферии. Какие замечательные стихи! И как драматургически быстро и напряженно действие! Хотя все это

знаешь — и все равно: и в том и в другом варианте очень ждешь каждой следующей реплики».

М. И. Петай, директор Всесоюзного музея А. С. Пушкина. «Сегодня вместе с вами радуемся. Здесь достаточно много наших сотрудников, которые пришли посмотреть эту вещь... Прекрасно. Почему? Вот, наконец, пушкинский текст. Привлекает слово Пушкина... Социологи по нашей просьбе проверили, что посетители музеев считают самым ценным экспонатом. Половина ответила: самое главное — рукописи... Сегодня рукописи удивительно вплетаются в ваш спектакль. Хочу присоединиться к тем, кто говорит о перспективности этой студии. Она заслуживает всяческого внимания».

М. П. Алексеев, академик, председатель Пушкинской комиссии АН СССР. «Я сам далек от театра, бываю очень редко. Когда бывают пьесы о Пушкине — я не хожу, берегу свое здоровье. Было несколько опытов — трагических, не нужны были такие пьесы о Пушкине. Я заинтересовался идеей Пушкинской студии. Могут быть разные студии: экспериментальная, реставрирующая... Могут быть разные подходы. То, что я увидел сегодня, мне нравится, потому что это — эксперимент... 1937 год — юбилей Пушкина. Я помню год юбилея. Была сделана попытка поставить одну за другой все драматургические вещи Пушкина. Только «Русалка» была исключена — незаконченная пьеса, не знаем, как ставить. Есть открытие: «Русалка» — одна из «Маленьких трагедий», в этом никаких сомнений нет. В том же жанре. Пушкин — в настоящем виде. Над нами довлело либретто оперы. Вы сделали большое дело. Пушкинское драматическое слово мы никогда не слышим... Существует (это установлено немцами) зрительная филология и филология уха. Огромное значение произнесенного, произносимого слова. Я не могу слышать Пушкина, когда читают декламаторы. Пушкинские — самые сложные русские стихи. Их гениальность погашается при произнесении. Важно открыть пушкинскую драматургию, чтобы зрители могли услышать со сцены пушкинское слово, важна доходчивость... Мне хочется вас поздравить и пожелать доброго пути!»

Выступление Михаила Павловича Алексеева имело для нас принципиальное значение. Мы играли «Русалку» в двух вариантах и утверждали последний порядок сцен, который был установлен рукой Пушкина и до сих пор не соблюдается публикаторами. Чтобы подчеркнуть свою приверженность нашему решению, мудрый и опытнейший Михаил Павлович через некоторое время подтвердил в интервью:

«В науке, кроме изучения глазом, существует еще специальная форма изучения «на слух». И в этом смысле спектакль является не только театральным, но еще и научным аргументом в литературоведческом споре, является как бы лабораторным опытом... Налицо тщательное изучение пушкинского материала. Безусловно, «Русалка» должна публиковаться именно в таком порядке, безусловно, она примыкает к „Маленьким трагедиям"» (Смена, 1978, 3 июня).

.. Почти два года готовили мы новую премьеру. Второй «Пушкинский спектакль» состоял из «Каменного гостя» и «Пира во время чумы».

ДОН ГУАН И ДОНА АННА

Есть пьесы, содержание которых наполняется непредсказуемой новизной от самого движения времени. Попробуйте перечитать сегодня «Горе от ума», и Александр Андреевич Чацкий, ни в чем себе не изменив, окажется еще и «рыцарем перестройки», вступив в борьбу с армией переменивших одежду, но не обычаи новейших молчалиных.

Есть и другие, почти неподвластные переменам века, ревниво хранящие свою нераскрытую тайну. К таким относится «Каменный гость».

«Как роль свою ты верно поняла!» — хвалит Лауру Первый гость. Другие подхватывают: «Как развила ее! с какою силой!» «С каким искусством!»

Репетируя пушкинскую роль, актеру предстоит прежде всего сосредоточиться на ее понимании, верность которого мог бы засвидетельствовать только автор, а о степени приближения к истине станет судить любой. И все-таки понять (и в соответствии с пониманием выстроить роль) по Пушкину — первая и главная задача актера. Печально, когда зритель приглашается засвидетельствовать, «с какой силой» и «с каким искусством» развивается у него на глазах непонимание актерами своих ролей...

Однажды, проговаривая про себя знакомый текст первой сцены, я натолкнулся на немислимое, казалось бы, для Пушкина-драматурга «топтание на месте», беспрецедентное повторение одного и того же слова.

Дон Гуан

Как думаешь? узнать меня нельзя?

Лепорелло

Да! Дон Гуана мудрено признать!
Таких, как он, такая бездна!

Дон Гуан

Шутишь?

Да кто ж меня узнает?

Лепорелло

Первый сторож,
Гитана или пьяный музыкант,
Иль свой же брат, нахальный кавалер,
Со шпагаю под мышкой и в плаще.

Дон Гуан

Что за беда, хоть и узнают.

Пушкин словно настаивает на важности этого обстоятельства. Зачем, думал я, так подробно обсуждать эту проблему? Чтобы тут же отбросить ее как несущественную? Если нет в этом «беды», то в чем она? Узнать Дон Гуана в Мадриде может почти каждый, к чему же приведет узнавание?

Разгадка нашлась только в последней, четвертой сцене:

Дона Анна

Но как могли прийти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

Реплика поразила меня заново открывшимся смыслом. Вот где решающее исходное обстоятельство! Возвращение Гуана в Мадрид равносильно неизбежной гибели. Он знает, на что идет, и все-таки возвращается. При кажущейся самоочевид-

ности на это решающее обстоятельство исследователи не обращали достаточного внимания.

Л е п о р е л л о

Сидели б вы себе спокойно там.

Д о н Г у а н

Слуга покорный! я едва-едва
Не умер там со скуки.

С каким постоянством возникает этот мотив! Смертной скуке Дон Гуан предпочитает верную смерть. С первого появления на сцене герой торопит приближение финала.

Да возможно ли такое желание? Оказывается, для пушкинского героя возможно. Сальери, например, упоминает о нем, как о чем-то вполне естественном и хорошо знакомом:

«Как жажда смерти мучила меня...» Или: «...и часто жизнь казалась мне с тех пор несносной раной...»

Но ведь речь идет о Дон Гуане, жизнелюбю которого сложено столько гимнов. Я еще не верил себе, но Дона Анна все повторяла свою тихую реплику: «..здесь узнать могли бы вас, и ваша смерть была бы неизбежна».

И тогда Дон Гуан надменно откликнулся: «Что значит смерть?» Ту же интонацию я слышал у Сальери: «Что умирать?» (то есть: «Трудно ли умереть?») При всем различии героев это горделивое высокомерие по отношению к смерти сближает их.

С а л ь е р и

Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары...

Г у а н

Что значит смерть? за сладкий миг свиданья
Безропотно отдам я жизнь.

Именно гордыня Гуана заставляла его скрывать какую-то ему одному известную тайну. Она обесценивала жизнь и делала смерть желанной.

А тут еще Лепорелло так странно произнес свою обычно смешную фразу о женщинах, сделал такую паузу: «А живы будем...» — что Гуан резко повернул голову и как бы заново увидел своего слугу, — «..будут и другие». Да, действительно,

другие женщины появятся только при условии, если сам Гуан останется жив

Но ведь сохранить жизнь герию непросто. Как мы убедились, она поставлена на карту самим его возвращением в Мадрид.

С какой же стороны угрожает Гуану смерть, если сам король наказал его всего лишь ссылкой? Гуан отвечает на этот вопрос со всей определенностью: «Меня он удалил, меня ж любя; чтобы меня оставила в покое семья убитого...»

Так задается это жесткое противостояние: Гуан — семья убитого. Кто входит в состав семьи? Жена. Брат. Дона Анна и Дон Карлос. Вероятно, за их плечами есть еще какие-то силы...

Мы получили возможность строить на сцене простой и точный конфликт. Еще до начала действия Гуан бросает новый вызов семье убитого им Дон Альвара. Он для того и возвратился, чтобы умереть или одержать окончательную победу. И уже на пороге Мадрида Гуан встречает аванпосты, выставленные противником: это — статуя командора и его вдова Дона Анна...

Дон Карлос появляется во второй сцене в качестве «угрюмого гостя». Реплика Первого гостя («Взгляни, сам Карлос тронут, твой угрюмый гость») должна подчеркнуть, что тронуть этого человека отнюдь не легко. Может быть, лишь чуть легче, чем Каменного гостя. А уж последнего, конечно, ничем нельзя тронуть...

О Дон Карлосе сведений так же мало, как и о командоре. Известно, однако, что «угрюмый гость» и Каменный гость — родные братья («Что? что Гуан на поединке честно убил его родного брата?»). Но если о «гордости», «смелости» и «суровом духе» покойного Дон Альвара свидетельствует даже его противник Дон Гуан, ему можно верить. В сцене у Лауры Дон Карлос демонстрирует те же родовые черты, и его смерть — трагическое повторение смерти Дон Альвара; в спектакле нашей студии поединок Гуана и Дон Карлоса подчеркнуто мгновенен; он строится по тому же сценарию («..наткнулся мне на шпагу он и замер...»), что и предыдущий.

Угрюмость и суровость духа братьев Де Сольва подтверждается и тем, что до смерти супруга Дона Анна жила «взаперти», и никто из мадридских кавалеров «не видывал ее». У нас нет оснований не доверять Дон Гуану как свидетелю. Вот и вдова утверждает, что Дон Альвар «..не принял бы к себе

влюбленной дамы, когда б он овдовел.— Он был бы верен супружеской любви».

Образцовое (до встречи с Дон Гуаном) поведение вдовы Дона Альвара говорит больше об атмосфере, воспринятой ею в доме Де Сольва, чем о ней самой. И все же именно она каждый день приезжает молиться за упокой души супруга и плакать на его могиле, усвоив царившие в доме законы чести и верности.

С точки зрения семьи убитого любое нарушение морального регламента не может и не должно оставаться безнаказанным. Вот почему братья Де Сольва считают своим долгом с оружием в руках остановить Дон Гуана. Если его глумление над нравственностью допускают «небеса», то они, семья Де Сольва, призваны восстановить «правду на земле». Их конфликт с Дон Гуаном носит глубоко принципиальный, идейный характер. (Это подчеркнуто тем, что Гуан никогда не видел Дону Анны.) Дуэль Гуана и Альвара Де Сольва — фрагмент вечной схватки непримиримых человеческих позиций перед лицом бога и дьявола.

До сих пор мне казалось неясной роль темноволосой вдовы. Во всех известных мне постановках и статьях речь шла о большой внезапной и взаимной любви, о женской слабости или, наоборот, о лукавстве, скрываемом под маской набожности и благости.

Но горделивый Дон Гуан, хранящий свою тайну и идущий навстречу верной смерти, отвергая предположение о легкомыслии, требовал себе достойной пары. И тогда стала открываться незаурядная сила этой женщины, ее нерасторжимое «каменное» единство с погибшим мужем. Ведь памятник командору поставила не «семья», а именно она, Дона Анна.

М о н а х

.. .памятник жена ему воздвигла
И приезжает каждый день сюда
За упокой души его молиться
И плакать.

Д о н Г у а н

Что за странная вдова?

Жена или вдова? Здесь у Пушкина намеренное смысловое несовпадение. В ежедневных приходах и слезах Дону Анны есть какое-то превышение ритуального чина. Реплика Лепо-



На репетиции.
Студенческий театр Ташкентского университета. 1954



Студенческий театр Ташкентского университета.
В центре П. С. Давыдов. 1954

Э. А. Рецпер

Е. А. Дворкина



Окаемов.
«Машенька». 1955

Лыняев.
«Волки и овцы». 1953

Раскольников. «Преступление и наказание».
Ташкентский русский драматический
театр им. М. Горького. 1959



П. Дроздов — поручик Порох, В. Рецетер — Раскольников,
А. Ильных — письмоводитель. «Преступление и наказание»

Гамлет. «Гамлет».
Ташкентский русский драматический
театр им. М. Горького, 1961



А. С. Михайлов

Н. Олхина — Анна Ивановна, В. Рецептер — Гриша Неделин.
«Перед ужином». БДТ им. М. Горького. 1963



Степан Лукин. «Варвары».
БДТ им. М. Горького. 1963.



Владик. «Еще раз про любовь».
БДТ им. М. Горького. 1964



Н. Тенякова — Брет, В. Стрельчик — Майкл, В. Рецептер — Кон.
«Фиеста». Ленинградская студия телевидения. 1971



Евдокимов. «Еще раз про любовь». АБДТ им. М. Горького. 1965



Петр. «Мещане». АБДТ им. М. Горького. 1966

**М. Призван-Соколова — Акулина Ивановна,
В. Рецпер — Петр, Е. Лебедев — Бессеменов. «Мещане»**

«Мещане». Сцена из спектакля



**Л. Макарова — Елена, В. Рецпер — Петр.
«Мещане»**

О. Борисов — Бурлаков,
О. Басилашвили — Шатунов,
В. Рецептер — Чесноков. «Выпьем за Колумба!»
АБДТ им. М. Горького. 1971



Эраст. «Бедная Лиза».
АБДТ им.М. Горького. 1973

На репетиции спектакля «Король Генрих IV».
Ю. Аксенов, Г. Товстоногов, Е. Лебедев, В. Рецептер. 1969



Рюмин. «Дачники».
АБДТ им. М. Горького. 1976



«Диалоги». Моноспектакль. 1970

В. Рецпер, И. Краско в спектакле «Моцарт и Сальери».
Пушкинская студия. 1978



«Русалка». Пушкинская студия. 1978

Г. Волкова — Мери, В. Рецептер — Вальсингам.
«Пир во время чумы». Пушкинская студия. 1980



«Пир во время чумы»

«Пир во время чумы»



Интервью после спектакля «Пир во время чумы»



В Пушкинской студии

**В. Рецпер, Л. Парфенова в спектакле «Русалка:
Ленинградская студия телевидения. 1975**

От автора. «Лица». АБДТ им. М. Горького. 1971



Иван Иванович К. «Лица»

Иван Иванович К. «Лица»



Смешной человек. «Лица»





«Гамлет»
Моноспектакль. 1960-е гг.



«Гамлет». Моноспектакль. 1960-е гг.
Перед спектаклем «Гамлет». 1970-е гг.



А. Ахматова.
1960-е гг.



Книга, подаренная А. Ахматовой
В. Рецептеру

В концертной программе. 1970-е гг.



Я. Гордин, Н. Эйдельман, В. Рецепт, А. Иванов. 1980

В. Рецетер, О. Баилашвили на встрече с книголюбями. 1982



В кинофильме «Путешествие». 1966



В кинофильме «Лебедев против Лебедева». 1965

В. Стрельчик, В. Рецептер в кинофильме
«Мой папа — идеалист». 1980



В. Рецептер, Е. Лебедев в кинофильме «Заячий заповедник». 1972

И. Заблудовский, В. Рецетер
в спектакле «Роза и Крест».
АБДТ им. М. Горького. 1980



В. Гвоздицкий, Е. Немченко,
Г. Волкова, В. Юшков в спектакле
«Роза и Крест»



В. Козлов, В. Юшков в спектакле «Роза и Крест»

А. Гаричев, В. Матвеев, Е. Соляков, Ю. Мироненко,
В. Рецептер в спектакле «Роза и Крест»



Т. Бедова, Г. Щепетнова, Е. Алексеева
в спектакле «Роза и Крест»

В. Гущин — Юрий Живаго. «Тетрадь Юрия Живаго».
Ленинградски театр драмы и комедии. 1988



И. Лебедева — Марина, В. Гущин — Юрий Живаго, О. Сысоев — Маркел,
С. Яснова — Агафья Тихоновна. «Тетрадь Юрия Живаго»

Т. Шуко — Серафима, Л. Рысь — Лара, Л. Егорова — Глафира Тунцова.
«Тетрадь Юрия Живаго»



«Тетрадь Юрия Живаго». Финал спектакля



релло «Что, какова?» вряд ли относится к внешности Доны Анны, так как в первой сцене ее «совсем не видно». Здесь оценена какая-то явная особенность, выделяющая Дону Анну из обычного «вдовьего» разряда. Этим же вызван вопрос Гуана: «Что за странная вдова?» Очевидно, общественное мнение ставит Дону Анну на некий пьедестал, с которого ей предстоит упасть. «О вдовы, все вы таковы», — скажет Лепорелло, услышав о назначенном ею свидании.

Итак, в начале действия героиня не похожа на других, она — не как все, она — особенная. Ее особенность — в исключительной, незыблемой, каменной верности покойному супругу. Дон Гуану предстоит встреча с незаурядной женщиной, достойным противником. Между ними начнется схватка, а не сентиментальная любовная история.

Такую женщину, какой представляется теперь Дона Анна, невозможно одолеть набором готовых приемов, которые всегда есть в запасе у гроссмейстера любовной науки. Но Гуан ставит себе задачей разоблачить легенду о верности Доны Анны, расколоть пресловутое «каменное» единство умершего с его вдовой, окончательно разгромить и унижить противника («семью убитого») в его собственном логове («мужа повалил да хочет поглядеть на вдовьи слезы»).

Отчего же Дон Гуан, как нам кажется, одерживает победу? Оттого, что делает ставку именно на уникальную добродетель Доны Анны. Такая редкостная женщина не может не быть милосердной...

Дон Гуана называют «повесой, дьяволом», «злодеем, извергом», «развратным, бессовестным», «безбожным развратителем», «безбожником и мерзавцем», «проклятым», «сущим демоном». Свою жизнь и службу при Дон Гуане Лепорелло называет «проклятым житьем» и «проклятой должностью». Но все это характеристики, так сказать, со стороны.

Сам Дон Гуан в диалогах с Доной Анной выстраивает другой ряд: «несчастный, жертва страсти безнадежной», «несчастный страдалец», хранитель «ужасной, убийственной» тайны и т. д.

Выражаясь по-современному, Гуан «бьет на жалость». Такие самохарактеристики нелегко произносить. Если это «прием», он выглядит несколько вычурно, чтобы не сказать — пошло-вато. Да и вообще, кажется, это запрещенный прием — жаловаться женщине на несчастную судьбу. О какой силе характера и масштабе героя может идти речь, если он так прибедняется? Если Дон Гуан лжет о своих страданиях — его неразборчивость

в средствах цинична до предела и он не должен вызывать сочувствия. Но почему-то его вызывает.

А что, если он говорит правду? Если самохарактеристики Дон Гуана — выношенная, сокровенная правда, его личная тайна, не обнаруживаемая поверхностным взглядом? Если это осознанная трагедия героя, которую он носил в себе задолго до того, как началось действие? Да, с точки зрения Дон Карлоса, монаха, досужей молвы — развратный, безбожный и бессовестный. Но отчего? Оттого что не получила утоления его великая страсть, не была ему дана небом та немислимая любовь, которой он, кажется, от рождения был достоин. Да, он знал много женщин, но «ни одной доньне из них я не любил». Он жертва несправедливости небес, так же как Сальери. «.. Нет правды на земле. Но правды нет — и выше»,

Так же как и в Сальери, в Дон Гуане звучит мотив великой зависти. Он и в бога не верит потому, что не верит в возможность любви. Изверился.

Инеза? Да, кажется. «Как я любил ее!» Но ведь в этой любви не было ни самозабвения, ни самоотверженности. Жертвовала только Инеза, а Дон Гуан... «Странную приятность я находил в ее печальном взоре и помертвевших губах». Это странно для него, и только. Возможность взаимной любви, ее вероятность, не более. Но — «...муж у нее был негодяй суровый. Узнал я поздно... Бедная Инеза!..» И этой возможности не дано было осуществиться.

Лаура? Но Лаура более чем изменила, она стала на сторону врага...

Семейный клан Дон Альвара вытеснил Дон Гуана из Мадрида, грозя ему неизбежной смертью; клан встретил его у самых ворот, и Дон Гуан вынужден был, как вор, ждать темноты и прятаться под шляпой и плащом. Столько предосторожностей, чтобы натолкнуться на представителя «святого семейства» у Лауры!

Но высшая несправедливость в том, что исключительная, беспримерная, небесная любовь, верность и преданность женщины достались какому-то тшедушному Дон Альвару. Разумеется, если это все не вранье и фарисейство. Потому что такого не бывает. И это Дон Гуан докажет небесам, расторгнув брак, будто бы небесами заключенный.

Так и кажется, что Дон Гуану все равно, какова Дона Анна сама по себе, какое у нее лицо, глаза, волосы. Его дразнит сама ситуация: вдова у памятника мужу. Ему хочется стать между ними, сыграть свою роковую роль.

В спектакле студии нет памятника. Он за «решеткой», которая «заперта», — то есть за дверью в помещении студии. Мы «играем» его, как подданные играют короля. Оттого, что памятника нет как сценической реальности, присутствие Каменного гостя становится осязательным. Гуан и Дона Анна, монах и Лепорелло смотрят за эту дверь-«решетку», подняв глаза и встречаясь с его неподвижным взглядом. Монах отпирает «решетку», и на лица Гуана и Лепорелло падает мертвый, голубоватый свет. Гуан, вспоминая свой поединок с тщедушным Альваром, ударом ноги распахивает дверь-«решетку». И тот же мертвый свет отражается в его глазах...

Репетируя третью сцену, мы обратили внимание на то, что Дона Анна первой заговаривает с незнакомым монахом. Почему? Монолог Гуана готовит нас к другому: «С чего начну? ..» Дона Анна берет сцену в свои руки; начинается она: «Опять он здесь. Отец мой...» и т. д.

До этого момента противники уже успели изучить друг друга:

Дон Гуан

...Отшельником смиренным
Я скрылся здесь — и вижу каждый день
Мою прелестную вдову, и ею,
Мне кажется, замечен. До сих пор
Чинились мы друг с другом; но сегодня
Впустился в разговоры с ней; пора.

Дон Гуан ошеломлен тем, что у него перехватили инициативу, растерян предложением молиться за упокой Дон Альвара. Кажется, он неверно истолковал то, что его «заметили».

Доне Анне нетрудно было разгадать в Гуане «лжемонаха». Нетрудно оказалось и разоблачить его. Теперь следовало решительно его прогнать: «Подите прочь».

Дон Гуану ничего больше не остается, как идти ва-банк и говорить правду.

Дона Анна

Кто же вы?

Дон Гуан

Несчастный, жертва страсти безнадежной.

(Как это ни смешно. Как ни маловероятно.)

Д о н а А н н а

Ну? что? чего вы требуете?

Д о н Г у а н

Смерти.

Тут высказана правда. Гуан готов умереть. Он перестал скрываться от семьи убитого и вышел на бой с открытым забралом. Победа или смерть.

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...

Д о н а А н н а

Вы не в своем уме.

Д о н Г у а н

Или желать

Кончины, Дона Анна, знак безумства?

Как ни называй это чувство — «жажда смерти» или «желание кончины», — в нем признавался еще один хорошо мне знакомый герой, задолго до Сальери и Гуана. И этот герой — шекспировский Гамлет.

О тело, если б ты само могло
Стать паром, в воздухе росой растечься!
О, если бы предвечный не занес
В грехи самоубийство!

(Перевод Б. Пастернака)

Так тайное становится явным; Дона Анна не поверила в монашеский сан Гуана, но она склонна поверить в то, что перед ней человек, жаждущий смерти, готовый, может быть, на самоубийство.

Интуиция не подвела эту женщину. Кто бы ни был этот человек, он достоин — нет, не любви — милосердия. Для Доны Анны остается два пути: либо помочь ему обрести желанную смерть, либо отвести его от смерти. Стоит только заподозрить Дону Анну в том, что она по слабости поддается искушению или, наоборот, лукаво увлекает незнакомца, и задача, которую Дон Гуан ставит перед собой, упрощается, струна трагедии ослабевает, ситуация приобретает оттенок комедийно-банальный, как, впрочем, банальной становится и вся версия

легенды. Самое трудное, репетируя «Каменного гостя», — поверить героям, поверить в то, что они говорят на честном языке трагедии и потому стоят друг друга.

Да, маскарадна монашеская одежда Дон Гуана, ложно чужое имя Диего де Кальвадо, ложна сама его заведомая «влюбленность». Но до конца правдиво его желание — встретиться с гибелью глаза в глаза.

Это и есть второй план, глубина, изнанка роли.

«Желание кончины» знакомо, видимо, и самой Доне Анне, оттого-то она так отзывчива на откровения Дон Гуана. «Вдова должна и гробу быть верна» — это, кажется, не пустые слова, не маска, а ее мировоззрение и единственная перспектива. В мужниной гробнице заживо похоронены все ее надежды, и, обреченная на пожизненный мрак, она не может не помышлять о смерти как избавлении. «О, ты мне — враг — ты отнял у меня все, что я в жизни...» — говорит она, поверив, что перед ней убийца мужа. Ежедневно приезжая на кладбище, чтобы «молиться и плакать», Дона Анна оплакивает не только смерть супруга, но и свою жизнь.

В «Каменном госте» герои так много говорят о любви, что главная тема трагедии кажется очевидной. Между тем, как и «Пир во время чумы», это драматическое изучение другой области человеческих отношений, «трагический опыт» о святых таинствах брака, о супружеской верности оставшегося в живых тому, кто ушел из жизни.

Именно в этом плане и поставлены в «Госте» и «Пире» те самые «грозные вопросы морали», о которых писала А. А. Ахматова.

Накануне брака, словно предчувствуя все роковые перемены («Участь моя решена...»), вдыхая отравленный смертью воздух холерного карантина, Пушкин создает два болдинских прогноза, два мгновенных предположения о будущем: «Если умру я» («Каменный гость») и «Если умрет она» («Пир во время чумы»). В первом случае Натали Гончаровой отводится роль Доны Анны, во втором ей «предложена» роль Матильды. Вдова и вдовец — вот две фигуры, с трагической симметрией возникающие в воображении Пушкина. Потому эти две трагедии и родились почти одновременно (4 и 6 ноября), потому и «остался в столе», не был напечатан при жизни Пушкина «Каменный гость», что так много содержал его личных тайн. Василий Андреевич Жуковский был своим человеком, ему Пушкин послал читать обе трагедии. Вместе. И не случайно.

Поразительно, что первой из двух «фантастических» сцен в «Каменном госте» никто, или почти никто, не придает существенного значения. Может быть, потому, что она так коротка? Или непереводаима на язык реалистического театра? Я имею в виду ту сцену, когда Каменный гость отвечает согласием на приглашение Гуана.

Не могу согласиться с А. А. Ахматовой в том, что кивок в сцене на кладбище — «потустороннее явление, на которое, однако, Дон Гуан не обращает должного внимания». Мне, напротив, кажется, что именно этот кивок все меняет и в поведении, и в представлении о мире пушкинского Гуана. Здесь явный поворот трагического сюжета.

Споря с небом, Дон Гуан потому и заходит все дальше в своем безверии и цинизме, что не получает никакого ответа свыше. Три сцены подряд стремительно катится действие. Три сцены подряд Дон Гуан набирает дьявольскую скорость, его веселое кощунственное бесстрашие вызывающе и демонстративно. Он берется доказать Лепорелло (а через него кому угодно) мысль о лживости обетов и пустоте небес. И вот, наконец, в финале третьей сцены первый раз в жизни Гуан получает в качестве ответа знак того, что потусторонние силы приведены в движение: «Статуя кивает опять».

В спектакле студии мы должны открыть зрителю, что значит этот кивок: «Я приду, Гуан. Ты ошибся. И обет имеет значение. И небеса глядят. И смерть на страже. Отступись или будь наготове. Отступись, я приду, Гуан».

Дон Гуан был бы слишком зауряден, не прочти он в кивке каменной статуи предупреждение самой судьбы. Третья сцена — шедевр драматургической «глубины, смелости и стройности». Противовесом всему ее течению служит всего лишь одна стихотворная строка, возникающая после ремарки «Статуя кивает опять»:

Дон Гуан

О боже!

Лепорелло

Что? я говорил...

Дон Гуан

Уйдем.

Этот момент в «Каменном госте» прогнозировала реплика Моцарта:

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Всеми средствами, какие только доступны театру, я хочу подчеркнуть коренное различие двух сцен Дон Гуана с Доной Анной, сцен, разделенных ответом статуи.

После кивка командора пауза должна быть долгой, почти бесконечной. Дон Гуану есть о чем подумать, есть что представить себе. Мы будем неотрывно следить за тем, как он отошел и оглянулся, постоял к нам спиной и отошел еще дальше. Мельком взглянул на статую снова. И вот, наконец, он поверил, понял и ужаснулся («О боже!»). И, будто признавая правоту Лепорелло в их давнем споре («Что? я говорил...»), попросил не бросать несчастного Гуана («Уйдем»). Но Лепорелло больше не пойдет за Дон Гуаном и на сцене не появится. Всему бывает предел, и со слуги довольно. Как он говорил, так и вышло. Он не хочет быть рядом. Он уходит спасать свою душу, и теперь Дон Гуан остается уже безнадежно один.

У него еще ночь в запасе и день в остатке, потому что «завтра... вечером, позднее...».

Не хочется, чтобы здесь была так называемая «чистая перемена»: полная темнота неуместна так же, как занавес. Теперь мы можем следить за Гуаном сколько угодно. Это Пушкин приковал к нему наше внимание.

Пусть у нас на глазах переменится место: кладбищенские надгробия обернутся креслами интерьера. Свет только чуть померкнет и вновь разгорится: оставшиеся часы миновали. Наконец войдет Дона Анна, молча стоит, молча сядет, и Дон Гуан получит последнее право быть от нее подальше, погрузиться при ней в новое молчание...

Статья А. А. Ахматовой «„Каменный гость“ Пушкина» будоражит мысль, участвует в живом процессе. Многие наши догадки вызваны согласием или спором прежде всего с ахматовской работой о трагедии. В том числе и главный противоречащий ей вывод.

Дон Гуан не испугался потери счастья и гибели, оттого что полюбил. Он только потому почувствовал наконец способность любить, что прочел и понял роковой знак.

Если до «виденья гробового» Дон Гуану не было дела до самой Доны Анны, до ее судьбы, ее трагедии, если он видел в ней лишь вдову из враждебного клана, то в финальной сцене он, как Сальери по отношению к Моцарту, полон внимания к своей жертве. Впрочем, Гуан и сам становится жертвой Доны Анны. Ведь теперь он понимает: какую бы ни была эта женщина, так ли прекрасна, как о ней говорят, или почти обыкновенна, она для него — последняя и другой не будет.

Речи Дон Гуана в двух финальных сценах трагедии при всей их кажущейся похожести несут противоположные заряды — именно в этом гениальная простота пушкинского замысла.

Гуан был предупрежден и все-таки решился. Сама того не зная, Анна, скромная девушка из бедной семьи, вышедшая замуж по велению матери, юная вдова, решившая честно нести свой крест, становится в положение Клеопатры. Это свидание достанется Гуану ценою жизни.

Дон Гуан шел навстречу смерти и теперь увидел ее воочию за плечами Доны Анны.

Если их встрече у памятника командору Пушкин предпослал монолог Дон Гуана, весь тон и ход которого направлены к тому, чтобы мы не ошиблись и не приняли за чистую монету его любовные признания, то следующая, последняя сцена начинается с глубокого молчания, и именно этим молчанием контраст подчеркнут.

Дона Анна

Что ж вы молчите?

С такой же обширной паузы начиналась последняя сцена в «Моцарте и Сальери».

Сальери

...А ты молчишь и хмуришься.

Впрочем, как мы убедились, Гуан искренен в обоих случаях. Двойная маскировка в первой сцене с Доной Анной (сначала «монах», потом «Диего де Кальвадо») именно для того и нужна, чтобы открыть жестокую правду об усталой, одинокой, не освященной любовью окаянной душе героя. После кивка командора любые ухищрения излишни. И в первый раз Гуан задумывается о своей вине перед этой женщиной, задумывается не о себе, а о ней. С какой тонкостью это дает понять Пушкин!

Дона Анна

Полюбив меня,
Вы предо мной и перед небом правы.

Дон Гуан

Пред вами! Боже!

Дона Анна

Разве вы виновны
Передо мной?

Гуан предельно честен. Чего стоит это «... Мне кажется, я весь переродился». Он сам еще не может за себя поручиться, но то, что он готов к другой жизни, — правда. Правда и то, что в Доне Анне видится ему тот единственный случай добродетели, в которую он никогда не мог поверить.

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

И впервые в жизни Гуан дорожит не самим поцелуем, а недостижимым «залогом прощенья».

А она готова простить. Трагедия Доны Анны в том, что ее природное милосердие противоречит долгу вдовы, самой судьбой призванной к мести. Право, здесь речь все еще не о любви, а о том, что эта женщина так человечна, что не смогла или не сумела обзавестись ненавистью в душе («О, если б вас могла я ненавидеть!»).

Герои Пушкина понимают друг друга намного лучше, чем мы их понимаем. Это естественно, впрочем...

Из всех трагедий, с которыми мне приходилось встречаться, только «Каменного гостя» я мог бы сравнить с шекспировским «Гамлетом» — по глубине и многозначности, по беспрецедентной неисчерпаемости содержания.

Дон Гуан

Прощай же, до свиданья, друг мой милый.

Но они еще долго стоят рядом, два глубоко несчастных и одиноких существа, оба впервые в жизни осознавшие возможность сердечной близости и духовного союза.

Демонический Гуан оттого и стал искать смерти, что затосковал о человеческой судьбе.

А Доне Анне и вправду не хватило сил побороть милосердие своего сердца.

И тогда появилась статуя командора, а значит, смерть Дои Гуана, и заметила его страх и трепет. Дон Гуан оттого к трепещет, что в последние мгновения от него отлетело пожизненное проклятие и весь демонизм бесследно испарился. Он узнал в себе человека и, пытаясь заслонить собой Дону Анну, стал просить для нее снисхождения. Он испугался, но не за себя, а за нее...

„ТЫ ЛЬ ЭТО, ВАЛЬСИНГАМ?“

Почему у Вальсингама, председателя пира, «охрипый голос»? Почему для Пушкина важно, что гимн чуме он написал «впервые в жизни»? Прежде чем произнести текст, я обязан дать себе точный ответ на эти вопросы.

Голос охрип от ветра и простуды? Или в бешеных оргиях?

Когда приходит священник, он не сразу видит Вальсингама и обращается к «безбожным безумцам» во множественном числе: «А ваши ненавистные восторги...» Да и те, кто ему отвечает, как будто намеренно обезличены. «Несколько голосов», — подсказывает ремаркой Пушкин: лиц не видно.

Председатель не отвечает. Он как будто отвернулся.

Священник уже заклинает, в поднятой руке дрожит крест: «Ступайте по своим домам!»

Наконец, подает свой охрипый голос председатель, и священник, узнав его, долго не в силах говорить.

Ты ль это, Вальсингам? ты ль самый тот,
Кто три тому недели, на коленях,
Труп матери, рыдая, обнимал
И с воплем бился над ее могилой?

Священник потрясен: тот Вальсингам, которого он знал прежде, немислим в этой компании и в такой роли. Он знал другого Вальсингама.

Всю предыдущую сцену мы имеем дело с некоей загадочной и мощной фигурой председателя пира, он ведет застолье, диктует свой порядок, он для нас — таинственный и сильный человек. Но вот появляется священник, открывает его имя и рисует портрет, контрастный сложившемуся.

Полна смысла пауза и для «нового» Вальсингама; только он пропел свою песню, только дебютировал в роли поэта и идеолога пира, как появился священник и сорвал ожидаемые аплодисменты, не дал пирующим подхватить новорожденный гимн.

Автор выбрал самое время для появления священника: мы успеваем заметить, что председатель смущен и не решается на ответ. Но, наконец, положение лидера вынуждает его открыть лицо и подать голос.

Первое возражение председателя пира еще лишено личной окраски, он говорит от имени всей группы: «Дома у нас печальны — юность любит радость». На мощную тираду священника, на его гневное заклинание именем и кровью распятого Христа это пока слабое возражение. Председатель явно не хочет вступать в спор, он знает, что это будет спор с его прошлым.

Так раздвигается мгновение сценической встречи, и останавливаются друг перед другом главные антагонисты «Пира»...

На репетициях в студии мы прислушиваемся друг к другу, накапливаем опыт совместного существования в пушкинском слове. Здесь каждая строчка полна скрытых намеков и прямых указаний на то, что же сейчас происходит.

В шекспировской драме — большой, пятиактной, словесной по самой своей природе, сама декорация воздвигнута словом и массивные сценические конструкции выглядят излишеством. Вся постройка сегодняшнего шекспировского спектакля зависит от умения подчинить обширные пространства текста перспективным стратегическим задачам. Отсюда — стремительность действия и речи, наступательность монологов.

В пушкинской драме, предельно лаконичной и немногословной, такая стремительность становится смертельно опасной: актер не успеет прожить, зритель пропустит важнейшие обстоятельства. Но так же губительно искусственное торможение.

Жить правдиво, естественно, не разрушая музыки стиха; жить как бы от имени героев драмы, здесь, сейчас, постигая и передавая их истинную страсть и устремленность...

Сегодня мы еще объединяем «Маленькие трагедии» Пушкина: в один вечер идут две, а то и три. А лет через пятьдесят

соберутся и съедутся понимающие друг друга актеры и зрители, чтобы сыграть и увидеть всего одну сцену — «Пир во время чумы». И доживать и додумывать ее хватит надолго, хотя спектакль продлится минут тридцать...

На всем протяжении пушкинского спектакля нужна та особая концентрация, которая хорошо знакома исполнителю эпизода: уложи повесть о жизни и смерти в отпущенные тебе мгновения.

Для работы над ролью одного текста оказывается мало. Пора вспомнить о том, что «Пир» — перевод одной сцены из большой драматической поэмы Джона Вильсона «Чумной город».

В 1937 году Издательство Академии наук СССР выпустило прекрасно комментированный седьмой том сочинений Пушкина — «Драматические произведения», в котором приведен и полный английский текст сцены, ее подстрочный перевод и показано, насколько самобытным был труд Пушкина.

Но ведь «Чумной город» Вильсона можно прочесть целиком. Есть не только английский текст, но и его русский перевод, сделанный Ю. Верховским и П. Сухотиным в 1938 году. Зная всю «Драматическую поэму в трех актах», наверняка целиком известную Пушкину, можно будет попытаться представить себе, почему именно эту сцену и этого героя он выбрал. Ведь Вальсингам не главный герой у Вильсона, а у Пушкина — главный.

В книге академика М. П. Алексеева «Из истории английской литературы» напечатана статья «Джон Вильсон и его „Город чумы“». Позже, когда я приду к Михаилу Павловичу, он, между прочим, расскажет, что статья была написана еще в 1938 году, как предисловие к переводу Верховского и Сухотина, но в то издание не попала и ждала публикации двадцать лет и два года. М. П. Алексеев пишет: «Вопрос о том, где и в какое время происходят события в драмах Вильсона и Пушкина, не является праздным хотя бы потому, что с ним тесно связана возможность того или иного сценического воплощения «Пира во время чумы». Пушкин намеренно воздержался от каких-либо хронологических и локальных указаний; у Вильсона такие указания, хотя и немногочисленные, сделаны в ремарках; они не оставляют сомнения в том, что местом действия является Лондон (Вальсингам упоминает «берег Темзы», Вестминстерскую башню, Олдгейскую церковь), но не «средневековый» и не 1665 года (заключительный год пуританского гос-

подства накануне Реставрации), а скорее всего 1625-го, года вступления на престол Карла I, времени, когда начали явно сказываться в Англии противоречия, порожденные эпохой Возрождения».

Кажется, что может дать актеру этот историко-литературный фрагмент? Но вот из него выделяется знакомое слово «Возрождение». В сознании происходит требуемая хронологическая передвижка, и возникает простой вывод: значит, это еще шекспировское время, значит, это еще шекспировские люди.

И тут Вальсингам, который «...труп матери, рыдая, обнимал и с воплем бился над ее могилой», неожиданно оказывается очень похожим на шекспировского Лаэрта на кладбище:

Не надо. Погодите засыпать.
Еще раз заключу ее в объятия.

(Прыгает в могилу.)

Заваливайте мертвую с живым!
На ровном месте взгромоздите гору,
Которая превысит Пелион
И голубой Олимп.

Рисуя Гамлета, Шекспир дал нам образец более сдержанного и мужественного поведения в горе:

Гамлет

(выступая вперед)

Кто тут горюет
Так громко вслух, с подчеркнутой тоской,
Что останавливает над могилой
Движенье звезд? К его услугам я,
Принц Гамлет Датский.

Вальсингам, как и Лаэрт, демонстрировал на кладбище скорее слабость, чем силу, скорее связанность с общепринятыми формами, свою человеческую обыкновенность, чем яркую индивидуальность. Тут становится ясно, кажется, зачем Пушкин подчеркнул, что гимн чуме — первое сочинение председателя; в прошлой жизни он поэтическим дарованием не отличался, то есть никогда раньше не возвышался над обыденностью.

Но решающую новость о прошлой жизни героя трагедии мы узнаем всего лишь за две с половиной строки до финала: «Он сумасшедший, — он бредит о жене похороненной!»

В это надо вчитаться, чтобы постичь для себя огромный нравственный смысл запоздалого открытия. Значит, не только

сочинение стихов о чуме, но и измена памяти любимой жены, немислимая для прежнего Вальсингама, предшествует его трагической встрече со священником. Сопоставив хронологии, вдруг обнаружим, что жена Вальсингама, Матильда, умерла всего лишь месяц или два тому назад.

Два месяца, как умер... Двух не будет.

<...>

Нет месяца! И целы башмаки,
В которых гроб отца сопровождала
В слезах, как Ниобея. И она...
О боже, зверь, лишенный разума,
Томился б дольше!

Мы все на стороне Гамлета, когда заходит речь об измене его матери памяти мужа. Почему же мы склонны простить Вальсингаму ту же самую измену и списать его грех на постигшую всех чуму?

Имея дело с пушкинской сценой, мы, привыкшие к более подробной драматургии, к разжевыванию, растолковыванию, просто пропускаем решительные указания.

Прошлое Вальсингама и вправду не увязывается с его нынешним поведением. Он добрый семьянин, верный муж, любящий сын, он вполне порядочный лондонец, обыкновенный и благополучный, он всегда был как все, не хуже других. И вот такой Вальсингам во главе богохульного пира. Ясно, что он заговорил не своим голосом.

Пушкин замечает в «Пиковой даме»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе».

Да, конечно, с одной стороны, Вальсингам вырос до протеста, до вызова. В этом он становится родственником несчастного Евгения из «Медного всадника». Гимн Вальсингама — произведение неординарной силы и несравним с косноязычной репликой: «Ужо тебе!» Но у их основания — одно и то же душевное движение.

Хотя, в отличие от Евгения, у Вальсингама нечиста совесть.

Вполне оформленную мысль нужно на репетиции выразить так, чтобы каждому из действующих на сцене артистов она показалась предельно простой, им самим только что открытой. Вот, пожалуй, что следует сказать о Вальсингаме: если бы он написал и пропел свой гимн, не изменив памяти Матильды, все наше сочувствие было бы на его стороне. Чистота Вальсингама сделала бы его позицию несокрушимой. Утешенный накануне

ласками «погибшего, ко милого создания», гимном чуме он лишь пытается оправдать свою слабость...

«Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко к сложно, как В «Маленьких трагедиях» Пушкина. Сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лакономизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям (например, развязка «Каменного гостя»)» (Анна Ахматова).

Пушкин так необычайно построил «Пир», что мы едва успеваем осмыслить гимн чуме и нам не приходит в голову, что следует его еще и переосмыслить. Гимн поет могучий председатель. Затем мы узнаем, что председательское место занимает осиротевший самозванец Вальсингам. И наконец, за мгновение до финала возникает необходимость постичь, что Вальсингам — это мучимый совестью клятвопреступник и предатель...

Никогда гимн чуме не был напечатан Пушкиным отдельно от трагедии «Пир во время чумы», никогда его колдовская сила не оставалась автором вне отрезвляющего контекста...

И вот я, артист, играющий роль Вальсингама, подхожу к тому мгновению, когда должен, наконец, прозвучать гимн чуме. Я давно знаю его наизусть. Но ведь это знание принадлежит не Вальсингаму, а артисту. А он помнит обстоятельства: гимн сочинен «прошедшей ночью», «охота к рифмам» для председателя пира — «странность», явившаяся «впервые в жизни». Чтобы блистательные пушкинские стихи прозвучали с достойной их ритмической четкостью, явились во всей своей «бронзовой» завершенности, нельзя себе позволить бытового «припоминания», «спотыкания» или чего-то в этом роде.

И в то же время нужно убедить зрителя в «правде обстоятельств». Насколько я понимаю, даже профессиональный поэт вряд ли может безошибочно прочесть наизусть только что написанные стихи, тем более что в гимне шесть октав — тридцать шесть строк.

Нелепо будет, если Вальсингам достанет лист бумаги. Всякая безусловная фактура вступит в противоречие с образной природой пушкинской драмы. Появись в «Пире» бумага — немедленно возникнет необходимость волочить на нашу маленькую сцену атрибуты всякого пира: снедь, вино, посуду. Повторяю: вся натуралистическая фактура, по моему глубокому убеждению, отвлекает внимание зрителя, уводит его от смысла происходящих событий к побочным и второстепенным деталям.

Здесь нужен образ, или знак, с помощью которого мы как бы договариваемся со зрителем о том, что происходит на сцене.

Попробую обозначить, будто бы на ладони Вальсингама лежит бумага, на которую он посматривает и тут же обращается к пирующим, как бы отдавая им текст гимна. Причем само «доставание» тоже не должно носить бытового характера, не надо «шарить за пазухой» или «по карманам». «Текст» у Вальсингама, что называется, наготове, его можно мгновенно выхватить, как выхватывают холодное оружие.

Слева передо мной раскрытая ладонь, справа — слушатели, реакция которых Вальсингаму чрезвычайно важна. Я читаю текст гимна по ладони, и в этом тоже заключена «дразнящая» актера образность. По ладони читается будто не только текст, но и сама судьба изменившего и изменившегося Вальсингама.

Он, кажется, оттого и оттягивал, откладывая исполнение гимна, что ему был совершенно ясен результат. Изменив светлой памяти Матильды от отчаяния, от слабости, он еще может быть прощен, но, исполнив гимн, в котором брошен вызов самому небу, настаивая на своем праве изменять, он уже не может рассчитывать на встречу в небесах.

И вот звучат чеканные октавы:

Итак,— хвала тебе, Чума!

Нам не страшна могилы тьма...

Но когда «чтение» идет к самой своей патетической вершине, уже «оторвавшийся от текста» и «вдохновенный» Вальсингам с ужасом замечает, что это неправда,— могильная тьма страшна: ведь это он сам «...три тому недели, на коленях, труп матери, рыдая, обнимал и с воплем бился над ее могилой».

Две эти пушкинские строки не существуют в обстоятельствах «Пира» одна без другой. И именно этот бездонный и двуединый смысл открывает «драматическое изучение» души Вальсингама.

Я читаю стихи в восторге от их сокрушительного соблазна; вместе с самим Вальсингамом я, кажется, уже испытываю «неизъяснимы наслажденья — бессмертья, может быть, залог!»; а где-то в глубине сознания внезапно возникший Призрак отца Гамлета глухо повторяет свой нравственный урок:

От возвышающей моей любви,

Все годы шедшей об руку с обетом,

Ей данным при венчанье... <.. >

Но так же, как не дрогнет добродетель,

Каких бы чар ни напускал разврат...

Сцена требует предельного заострения мысли, и постановщику, а за ним и исполнителю предстоит занять бескомпромиссную нравственную позицию. Если Вальсингам действительно любил Матильду, то его поспешность так же унижительна, как Поспешность Гертруды. Ведь и он еще «не износил башмаков». ..

И можно ли себе вообразить исполнение гимна чуме в дружной мизансцене — не на улице, а на кладбище, в буквальном смысле на краю материнской могилы?..

Пирующие в восторге, они готовы немедленно повторить ночное сочинение Вальсингама, «списать слова», сделать их воистину своим гимном и пропеть на весь чумной город, на весь Лондон. Но тут появляется священник — вернемся к этому моменту, — и пирующим остается быть свидетелями и участниками схватки с ним их нового председателя.

Тем непростительнее в их глазах момент, когда Вальсингам устремляет взор в небо, в ужасе озирается, не узнавая ни их, ни места, где находится: «Где я?»

То есть как это где? Этот вопрос оскорбителен для них. Он здесь, он председатель пира и поставлен ими во главе всего их протестантского движения; он дал им, наконец, воинственный гимн, равный знамени в войне с ужасами чумы, учил не бояться страшной телеги, наполненной мертвыми телами. И вот их могучий предводитель бредит, воздевая очи к небесам. «Он сумасшедший, — он бредит о жене похороненной!»

Эта слабость равносильна предательству общего дела! А разве не предательство вспоминать жену на глазах у бедной Мери, «погибшего, но милого созданья»?

За три недели, проведенные на улице, Вальсингам наладил новые человеческие связи. Рядом несчастливые, отчаявшиеся, доверившиеся ему люди.

Здесь главное событие спектакля — разрыв пирующих с Вальсингамом. Он начал несокрушимым героем, всевластным повелителем пира, а кончил тем, что снова остался в одиночестве, потеряв ту мимолетную человеческую близость, которая давала ему хотя бы временную, хотя бы мнимую защиту.

В спектакле очень важен момент, когда каждый из пирующих оценивает «бред» председателя, когда все они с отвращением смотрят на него: теперь он ведет себя хуже Луизы, падавшей в обморок, он уже не «достойный», а «недостойный» председатель.

И Вальсингам замечает их реакцию.

Пирующие, эта казавшаяся безликой группа, вдруг обретают лица. Теперь они отворачиваются от изменившего им Вальсингама. Их поведение становится понятным для зрителя.

А что же гимн чуме? Как случилось, что в читательском сознании он стал отделяться от своего создателя Вальсингама? Может быть, задача спектакля как раз в том, чтобы обнаружить это отделение как событие реальной сценической жизни?

«Пир продолжается» — написано у Пушкина. Все дело в том, как в спектакле продолжен пир. Реализовать эту бессмертную ремарку так же непросто, как «немую сцену» в «Ревизоре». В нашем спектакле пир продолжается за счет продолжения жизни гимна чуме. Чтение его в середине и конце спектакля призвано подчеркнуть центральное положение гимна в композиции пушкинской драмы, обнажить двойной трагический смысл сочинения Вальсингама.

Кстати, о «Ревизоре». Мне не приходилось видеть спектакля, который не следовал бы буквальному описанию Гоголем того, как «замирают», «столбенеют», «окаменевают» все действующие лица в финале. При этом неукоснительном выполнении авторского указания в спектакль входит что-то ученическое и малокровное. Я смотрю и думаю, как тяжело актерам изображать этот готовый ответ из старого задачника, как им хочется именно здесь, в финале, расковать свою фантазию. Кажется, только В. Э. Мейерхольд перепоручил эту скучную задачу куклам и тем самым, будучи точным по существу, дал образное, а не буквальное решение финала. Главное в том, что сцена немая, а не неподвижная. Если понимать ее внутренний смысл именно так, то знаменитая ремарка дает богатейшие возможности актерам проявить себя в новых условиях. Здесь, видимо, и начинается «ад бессловесный», «безумие», «пир во время чумы»...

Молодой человек, со слов которого начинается пьеса, жестом Вальсингама, будто передразнивая «бывшего» председателя, выхватывает, как оружие, тот листок с текстом гимна и начинает читать. Сначала он пародирует сочинителя-отступника. Но вот уже и сам увлечен смыслом; к его голосу присоединяются другие. И текст уже роздан и расхвачан, автору уже не принадлежит; каждая строка может быть истолкована любым из собравшихся так, как ему заблагорассудится. Гимн чуме «тиражирован» к «размножен». Теперь его читают нестройным хором. Кто-то торжествующе хохочет, издеваясь над Вальсингамом...

«Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?» Начинается шабаш..,

Итак, состоялась новая премьера...

Около семи лет студийное суденышко было на плаву. Иногда мне казалось почти не правдоподобным, что это произошло, что в сводной ежемесячной городской театральной афише прижи- лась наша скромная графа, что мы играли восемь — двена- дцать пушкинских спектаклей в месяц. Чаще всего мы подни- мали занавес в субботу и воскресенье, в так называемы е средние часы — от шестнадцати до восемнадцати, то есть в проме- жутке между дневными и вечерними спектаклями театров, или вечером в понедельник, когда у большинства наших актеров был выходной. Труднее было собрать всех на репетиции: в дело вмешивались гастроли, болезни, телевидение и т. д.

У нас появилась своя «скамейка запасных». Мы репетиро- вали «Скупого рыцаря » и «Сцены рыцарских времен». Выпу- стили спектакли по произведениям Ф. М. Достоевского (ведь мы родились под егюкрышей) иЛ. Н.Толстого. В них принимали участие Л. Чурсина,Л. Киракоеян, М. Казакова , Т. Вемян, Г. Ниголь, Т. Мчедлидзе, И. Заблудовский , Ю. Мироненко, Ю. Каменев, В.Юшков,включилисьвработурежиссерыВ.Го- ликов и Р. Сирота.

Рождени е студии и ее спектакли одобряли в печати доктор филологических наук В. А. Мануйлов, ленинградский рабочий Герой Социалистического Труда Е. П. Моряков, театральны е критики Т. В. Ланина ,Ю.С.Смелков.. Номожетбыть,глав- ным плодом студийногоэнтузиазмабылопоявлениевоегорядо- вого зрителя, готового по несколько раз посмотреть пушкинские спектакли. Вот отрывки из одного письма, переданного нам после очередного представления: «Дорогие товарищи актеры! Спасибо вам за то, что в городе есть пушкинский театр, за ваши спектакли, за ту радость, которую вы дарите людям своими работами. Пушкинское этворчество прекрасно сложно. Оно, как музыка,неспервогпрослушиваниябываеетпонятно, и, как к музыку, егослушать можно (инужно) снова и снова. . Хотя нет портретногогрима (ивообщеникакого) инетпопытки походить на реальное историческое лицо, Пушкин, растворив- шийся в своих героях, возникает в этих спектаклях, фантасти- чески обретая плоть и кровь. Полтора часа спектакля — пол- тора часа нашей жизни зрителей, погруженной в мысли, чув- ства и боль человека,именисвященнеекоторогодлянаснет — Пушкин . М. В. Гуторова,В.И.Егорова,А.К.Архипов...»

Хочу еще раз просить прощения у читателей за эти отзывы, приводимые, право, не из актерского тщеславия. Они для меня прежде всего конкретные свидетельства той неутоленной и неутолимой потребности в пушкинском спектакле, которую испытывает наш зритель.

Приобщение к Пушкину — высшая школа духовности для каждого читателя, а для профессионального актера, режиссера, литератора — в особенности. Но школу эту всякий трудящийся в области русской культуры окончить, в сущности, не может и, однажды вступив, пребывает в ней пожизненно. Даже если непосредственные занятия пушкинским текстом временно прекращаются. И какие бы формы ни принял индивидуальный опыт, обретенный в пушкинских «штудиях», — будь то сыгранная роль или еще только предполагаемая, поставленный или задуманный спектакль, чтение стихов и прозы со сцены или написанная статья, — всякий профессиональный опыт подобного рода являет собой (или должен явить) крупицу общего «пушкинского фонда». Именно этим повышается скромная роль многих частных попыток проникнуть в мир Пушкина.

О тех богатствах, которые мы открыли для себя, читая и перечитывая пушкинский текст, вскрывая действительную подоплеку поступков и речей его героев, о неожиданных связях и отталкиваниях, возникавших на сцене между действующими лицами, об общих законах пушкинского театра, которые мы всем существом ощутили, можно рассказывать бесконечно...

Главное же из того, что узнали студийцы, и не понаслышке, а на практике, — пушкинский стих не должен быть нарушен; внутренняя жизнь артистов диктуется и проверяется пушкинской строкой, так, чтобы она не рвалась, не «задыхалась» и становилась мерой и законом, как музыкальная партия для певца...

Но вот стали набирать силу организационные препятствия. В «Ленконцерт» поступили новые инструкции, урезывались фонды на внештатных артистов, жестко повысились требования рентабельности. А о какой рентабельности может идти речь, если аншлаг в стоместном зале приносит всего 150 рублей выручки, которой не покрыть расходов на аренду, рекламу, зарплату двум штатным работникам и единовременный гонорар двенадцати-четырнадцатиразовым артистам. Чтобы выходить на большие залы, нужно не только менять декорацию, но и перестраивать всю нашу технологию и направленность в сторону эстрады. Теперь нам приходилось слышать и обезоруживающие

аргументы типа: «У вас все «внештатники» а нам своих кормить надо».

В это же время на нас обрушилось и настоящее стихийное бедствие в виде петербургского наводнения, небольшого, но вполне достаточного для нашего подвала. И станки, и костюмы, хранившиеся в сундуках, и реквизит, и паркетный пол в зале были основательно испорчены. Вместе с работниками музея мы, как могли, боролись со стихией, но с этого момента печальные предчувствия уже не покидали нас. В новых условиях дирекция «Ленконцерта» не разрешила нам и думать об обновлении постановочной части...

Кроме организационно-технических накопились в студии и внутренние трудности. Для части наших артистов любой театр казался землей обетованной, которой судьба им не дала, и студию они воспринимали как преддверие театра, его модель или заменитель. Их устроила бы четкая плановая работа с возможно большим количеством премьер. У одних, мол, театр за спиной, они гастролируют, играют спектакли, получают твердую зарплату, и студия для них — роскошное излишество, а у других ничего, кроме...

Но имея дело с пушкинской драматургией, нужно было запасаться терпением и упорством, каждый новый шаг давался на этом пути лишь после продолжительной «осады» текста, методом бесконечных проб и ошибок. И только когда спектакли перестали идти, мы все осознали до конца, что для нас значила Пушкинская студия...

Я заметался по городу в поисках выхода, посещая различные присутствия и просматривая подходящие — и в творческом отношении, и в смысле рентабельности — помещения. Описания встреч с должностными лицами, осмотрев всевозможных залов и дипломатических переговоров, в которых заново изложенная идея Пушкинского мемориального театра единодушно и горячо приветствовалась, но разведенные в стороны руки моих собеседников свидетельствовали об их личном бессилии то или другое обстоятельство преодолеть, могли бы составить печальный петербургский роман.

Стоит упоминания, например, встреча с замечательным человеком и ученым, директором Эрмитажа Б. Б. Пиотровским, который искренне сетовал на то, как невыносимо медленно продвигается ремонт уникального Эрмитажного театра. Этот театр, давно уже закрытый для эксплуатации, конечно же, был бы рад принять под свою крышу Пушкинскую студию, но принимать некуда.

Руководители Ленметростроя с большим интересом выслушали мое сообщение о том, что благодаря великолепным акустическим свойствам их актовый зал в здании бывшего Петербургского кредитного общества (площадь Островского, 7), который пустует и в субботу, и в воскресенье, и каждый вечер в будние дни, этот зал, напоминающий Ленинградскую капеллу, в прежние времена использовался по назначению: в нем устраивались представления и концерты... Выслушали — и тем ограничились.

Мне было позволено осмотреть зрительные залы на углу Невского и Литейного (какое место для театра!), где размещен Железнодорожный музей, тоже, кстати, всегда свободный по вечерам и выходным; залы в доме Руадзе на углу улицы Гоголя и Кирпичного переулка, в бывшей гостинице Демута, где останавливался А. С. Пушкин. Познавательное значение имели мои экскурсии по владениям Ленинградского спорткомитета (улица Халтурина, 22), где роскошный старинный театральные интерьер отдан энтузиастам аэробики, и под своды Общества по охране памятников...

В один из дней я был приглашен в Управление культуры. Оказалось, что обеспокоенные паузой в работе студии зрители стали обращаться и туда, а я понадобился для того, чтобы дать информацию для готовящегося зрителям вежливого ответа. Правда, один из ответственных работников управления дружески советовал мне пойти на прием к еще более ответственному, но в то же время давал понять, что дело, видимо, опять будет адресовано в «Ленконцерт», а движущей силой в борьбе с ватной стеной снова останется одинокий энтузиазм.

История Пушкинской студии представляет собой опыт, освоить и развить который — дело следующего этапа. Им, на мой взгляд, должно было бы явиться создание Пушкинского мемориального театра, художественного организма, взятого под опеку не одной, хотя бы и мощной, организацией, а городом или страной. Быть может, это тот случай, когда к созданию нового театрального дела следует подойти не ведомственно или регионально, а государственно. Ведь признав перспективным то или иное научное направление в физике или математике, мы создаем для их развития целые институты, не требуя от разрабатывающих новую теорию ученых немедленной отдачи.

Между тем вместе с теоретической перспективой именно Пушкинский мемориальный театр дал бы скорый результат — ежевечернее звучание в его стенах пушкинского текста.

Пушкинскому мемориальному театру предстояло бы из года в год ставить и играть пьесы А. С. Пушкина, привлекая к своей работе новых исполнителей и режиссеров, исследователей пушкинистов и художников; ему пришлось бы самым конкретным образом, то есть применительно к творчеству Пушкина, использовать все его теоретические положения о драме и театре. Из года в год более зрелые и опытные актеры могли бы передавать свой опыт молодым, так, чтобы не рвались связи и возникла школа и традиция.

Вслед за пушкинской драматургией, на ее опыте и в соответствии с ее законами, театр мог бы расширить свой репертуар за счет пушкинской прозы, эпической поэзии, лирики, исторических сочинений, писем.

Ставя то или другое из произведений Пушкина, театр, наконец, подходил бы к каждому из них как к части огромного и единого пушкинского мира.

Осуществленные на одной сцене сопоставления «Бориса Годунова» и исторических хроник Шекспира, «Маленьких трагедий» и русских классических стихотворных пьес — А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, В. А. Жуковского, А. А. Блока — открыли бы возможности новых прочтений и выводов.

...Статья с новым изложением идеи напечатана в журнале «Огонек» (1987, № 2). В журнал идут письма.

Директор Пушкинского заповедника С. С. Гейченко считает, что «само время ощущает эту необходимость», и призывает добиваться открытия театра, «храма славы Пушкина, праздника и умиления сердечного для каждого из нас».

Председатель Пушкинской комиссии Академии наук СССР академик Д. С. Лихачев подтверждает, что «предложение создать театр Пушкина — театр, где ставился бы Пушкин или по преимуществу Пушкин, не только «интересно» и «своевременно» (эти два слова обычны в одобрениях подобных предложений), но и умно, ибо на Пушкине лучше всего учиться читать поэзию — в драматургической, лирической или эпической форме. Опыт пушкинского театра был бы крайне важен для всех театров. На игре Пушкина проявлялись бы актер и постановщик. Удачи и неудачи пушкинских произведений на сцене были бы показательны и поучительны...»

Кажется, рано ставить точку...

ЛИЦА И ГОЛОСА

Резко переломилась погода: от сильных морозов до ноля. Туман, сырость, слякоть. Набираю нужный номер и врезаюсь в чужой телефонный разговор: «...сегодня совсем не было рассвета, ты сама-то как?..» Вешаю трубку, но фраза о том, что не было рассвета, бросает к началу романа: «...Было так сыро и туманно, что насилу рассвело...» Либо пожилая женщина говорила сегодня «со слов» Достоевского, либо Достоевский описал нынешнюю погоду.

Ничего не проходит бесследно: задача поставить свою инсценировку «Идиота» на узбекской сцене дана, кажется, не Театром имени Хамзы, а самой судьбой. Перечитываю роман, как свою несыгранную роль...

Мышкин попадает в Петербург в тот момент, когда все другие герои яростно ищут перемен: тот хочет жениться, тот — прославиться, одному нужно избавиться от обузы, другому — разбогатеть. И только князь Лев Николаевич болезнью своей и выздоровлением, своим даром любви и добра уже преображенный, ни на кого не похожий, предлагает всем не внешние, а внутренние перемены, человеческое претворение. Поэтому важно дать пролог, ввести нового зрителя в обстановку, показав узнаваемую суету и озабоченность черт знает чем. Роман начинается с появления князя, а в спектакле хочется подготовить среду: люди живут нервно, меркантильно, беспорядочно, нечистоплотно. А от его появления у них какой-то шок возникает, сами сперва не понимают, в чем тут дело.

Представился мне в эту погоду и автор, которому на улицу выходить не хочется. Он собирает героев, сочиняет при них и с ними; размышляет, излагает им события, передает слухи, то есть дает всю предысторию в ее петербургском «сумасшествии».

Да, нужен автор, который сводит героев и разводит, подбрасывает реплики, корректирует игру, участвует в событиях, со всем своим требовательным неистовством работает — не над романом — над спектаклем. То устает до изнеможения, то воодушевляется. ..

Без его голоса не выйдет сегодня инсценировка. И хотя это будет первое обращение узбекского театра к Достоевскому, нельзя делать простую адаптацию, ограничиваться событийной

схемой, выдвигая сюжет с Настасьей Филипповной как единственно важный. Обязательны Ипполит и группа Бурдовского, которые испытывают на себе мощное преобразующее влияние Мышкина, обязательны романное многоголосие и многоликость, выраженные сценически. Обязательно появление Лица от автора, каким я его понимаю и чувствую сегодня, со всеми моими «накоплениями» из Достоевского...

Только что была построена и открыта в БДТ Малая сцена, ее репертуарная перспектива еще не возникла, и Г. А. Товстоногов, зная о моих прожектах, предложил выпустить спектакль по Достоевскому не на стороне, а в театре, на Малой сцене. Причем срочно, до конца года. А дело было в ноябре.

Тут кроме творческих причин была производственная необходимость: от «единички» спектакля, кажется, зависело выполнение годового плана.

Нужно сказать, что в это же время я снимался в Ленинграде («Мещане») и в Москве, на Студии имени М. Горького. Московский фильм о дружбе немецких и наших пионеров требовал выездов в ГДР, и я летал в Берлин, а там добирался в Потсдам и Дрезден, играя, разумеется, не пионера, а человека по педагогической части. Времени почти не оставалось. Но я, воспрянув духом, дал обещание и взялся за дело. Иногда чем меньше времени, тем лучше. Хорошо работалось в самолете, поезде, ночной гостинице Цецилиенгофа...

Будущий спектакль виделся мне похожим на одно из полотен Филонова: вот странные лица на первом плане, за ними просвечивают другие лица, а там еще, а за всеми этими видится лицо автора, от имени которого я, артист имярек. «Лица»...

Кажется, нет произведения с таким названием. И все же не я это придумал. Ну, например:

«И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица... И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад...» («Петербургские сновидения»). «И я их лица знаю,— сказал князь, особенно ударяя на свои слова»... «Я теперь очень всматриваюсь в лица»... («Идиот»).

Была туманная, дождливая, то есть самая типичная «петербургская осень». Автобус номер сто, в просторечии «сотка», взлетал на Литейный мост, и я отрывался от текста, чтобы еще раз увидеть картинку — ту же и каждый день другую, потому что и свет неуловимо меняется, и цвет, и Нева ведет себя то мягче, то суровей, и шпиль Петропавловки указывает на

другие тучи или облака, а там, вдали, то четче, то туманнее вырисовываются ростры. Я принялся учить текст, вспоминая своего первого сценического наставника и его простое указание: выучишь — вникнешь.

Тут пошли совпадения...

«Истину я узнал в прошлом ноябре, а именно 3 ноября», — говорит Смешной человек.

Оказалось, что решительный разговор с Г. А. Товстоноговым тоже падает именно на 3 ноября. Так и кажется, что происходит вмешательство некой «неведомой силы». Разумеется, Достоевский датирует по старому стилю, а мною управляет новый календарь, то есть в итоге — числа разные. Но это не сразу пришло мне в голову. Совпадение — и все!

И еще. «Федор Михайлович выше всего в живописи ставил произведения Рафаэля и высшим его произведением признавал Сикстинскую Мадонну», — пишет А. Г. Достоевская.

И вот я получаю уникальнейшую возможность в том же ноябре слетать в Германию, будто на свидание с Мадонной...

17.11.71 г.— Дрезден. Галерея.

19.11.71 г.— Бухенвальд...

17-го — «Рай» и 19-го — «Ад».

Залы старых мастеров открывались в десять часов, и перед входом была толпа туристов: школьники — немцы и наши. Пока они разбирались по командам, я быстро купил билет, отдал плащ гардеробной старушке и первый взбежал наверх.

Я уже знал дорогу к Мадонне, свидания с которой так ждал. Служители еще обменивались утренними новостями, и было видно, что у них начинается обычный рабочий день. Я быстро двинулся по второму этажу, повернул налево. До Мадонны, уже видимой в глубине, оставалось пройти три зала. Только я успел вступить в первый, как по всей анфиладе включили дополнительный свет.

Минут двадцать было безлюдно и тихо, никто не мешал.

...Рамка, о которую оперлись два ангела, и зеленая раздернутая занавеска, как показалось, выделяют главных действующих лиц. Событие однократное, случившееся в кои веки, — как мать и дитя взглянули навстречу будущему — стало, таким образом, вечным сюжетом. Картина — неподвижный театр, равнодушный к аплодисментам и хуле, требующий от зрителя доброй воли и работы духа, театр, обходящийся без низкого юмора и дешевых обещаний. В конце концов, что происходит? В десять часов утра одни посторонние люди разрешают подойти

к картине другим, таким же. Ни те ни другие не имеют прямого отношения к ее живой и отдельной жизни ночью и ранним утром, к ее тайным связям с законным пространством, ко всем ее временам и вечной власти распоряжаться чьей-то судьбой.

Я смотрел до тех пор, пока не вмешались другие...

На следующий день я входил в ворота другого музея. Теперь музея. «Каждому — свое». Костюмер съемочной группы по имени Берта выдала мне новые туфли на кожаной подошве, чтобы «обносить», я надел их еще в Дрездене и теперь ужасно скользил. Я шел, семеня, чтобы не упасть, и этот непривычный для меня ритм ходьбы вдруг подсказал воображению, что не сам я иду в музей, а меня в толпе пленников прогоняют сквозь эти ворота, из которых нет выхода.

Так — трусцой, в скользких башмаках — я преодолевал пространство лагеря до печей и дальше до аккуратного, чистенького музейного домика с современным освещением и сортиром. А в музее — и деревянные колодки, которыми они шаркали, двигаясь мелкими шагами, и волосы, и обувь убитых, и чье-то пробитое сердце в спиртовом растворе, и диаграмма с цифрами... Фотографии трупов и людей, стоящих лицом к стене...

Снимали на светлой новостройке Дрездена, был мороз градусов до пятнадцати, а мы делали вид, что сейчас лето, и чтобы пар не шел изо рта, полоскали его холодной водой и снегом. В перерыве подъехали к Цвингеру, и я снова встретился с ней...

Мадонна уже становилась близкой — четвертое свидание. Узнавание лица, и летящего шарфа, и любимого зеленого занавеса, и голубого фона со множеством почти прозрачных ангельских лиц. На этот раз оба они — мать и сын — разрешали видеть свои глаза.

Если сощуриться и расфокусировать изображение, а потом медленно настроить глаз на обычный лад, мать и сын двинутся, шагнут навстречу, и тогда ты сам сможешь себе позволить шаг вперед. И тут обнаружится: мать и сын знают о тебе такое, что делает их лица печальными.

Почему именно «Бобок» и «Сон смешного человека»? Потому что я искал не использованный сценой материал, дающий возможность приблизиться к «своему» Достоевскому...

«Бобок» написан от лица Ивана Ивановича К., неудачливого литератора, человека пьющего и саркастического, в плоховатом вицмундире, «с двумя симметрическими бородавками на лбу», который подслушивает на кладбище разговоры мертве-

цов. Ивану Ивановичу «являются», таким образом, другие, как бы ожившие «лица», и он, пораженный их полным духовным распадом, протестует «изо всех сил». «Бобок» — «записки одного лица».

«Сон смешного человека» тоже написан от первого лица. Его герой, к которому никогда и никто всерьез не относился, решив покончить жизнь самоубийством, отказывает в помощи маленькой девочке, но перед тем как выстрелить в себя, неожиданно засыпает и видит сон о прекрасной планете красивых людей. Он развращает их, «портит» всю планету и приходит в ужас. Проснувшись, он решает обратиться к людям на земле с призывом к добру и всеобщей любви.

Если Иван Иванович К. записывает все, что с ним произошло, сам разбирается в этом, то есть имеет в виду лишь будущего маловероятного читателя (его почти не печатают), то Смешной человек обращается непосредственно к слушателю, исповедуясь, проповедует.

Впрочем, сам Достоевский с необыкновенной точностью формулирует то, что на актерском языке называется действием. В предисловии к «Кроткой» сказано: «Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его...» Так, Смешной человек сначала решает утаить в рассказе, что он «всех развратил» на прекрасной планете, а потом, «уяснив», что без полной правды не достигнет цели, признается и в этом...

Опыт работы над этим спектаклем помог понять характер действия в роли доктора Б. из «Шахматной новеллы» Стефана Цвейга, которую я позже сыграл на телевидении. Главную трудность представлял огромный монолог доктора (сорок минут на экране) о том, как фашисты, принуждая к сотрудничеству, обрекли его на полное одиночество, а он, выкрыв у них шахматный задачник, научился играть «в уме» и стал соперничать с самим собой, доходя до неистовства. Рассказывал об этом корабельному попутчику доктор с целью уяснить себе, избавился ли он от шахматной «болезни», сумасшедший он или нет. (Впоследствии экс-чемпион мира М. М. Ботвинник, высоко оценивая в целом рассказ С. Цвейга, объяснил мне, однако, что по сборнику задач игре в шахматы научиться невозможно.)

«...Вот меня и сумасшедшим сделали», — говорит Иван Иванович.

«Они меня называют теперь сумасшедшим», — сообщает Смешной человек.

Снова общая точка. И такая знакомая: Гамлет сам назвался сумасшедшим, Чацкого таковым объявили...

«Записки одного лица», «Записки сумасшедшего».

Я только «грунтую холст», прикидываю «фон» и «колорит» моей будущей картины, намечаю те лица, которые с той или другой степенью ясности будут присутствовать в тени, в глубине, наблюдая новых героев, нашептывая им свои подсказки, ревнуя их ко мне и посылно участвуя в новом представлении...

Приезжая из Москвы на съемку, мой друг приходил ко мне на Брюсовскую — новый район, за окном гаражи, осенние деревья, склады у железной дороги, электричка притормаживает у Пискаревки, — и мы работали над «Записками сумасшедшего»: он репетировал Поприщина, я был режиссером...

Первое лицо из Достоевского, в которое мне выпало всматриваться как артисту, был Родион Романович Раскольников.

Приступая к работе над этой ролью в Ташкентском театре, я входил в обстоятельства жизни моего героя с какой-то бесшабашной легкостью: выбирал в костюмерной старомодные заношенные ботинки и потертое пальто, заранее представляя себе, как прижму к черному сукну напряженные белые кисти без перчаток; сам пришивал под левым рукавом петлю для топора; дома, забившись в угол, проигрывал прислушивание и даже панику Родиона Романовича и прибегал на репетиции с «идеями», нимало не озабоченный «конкурсом» Раскольниковых: трое профессиональных артистов и я — недоучившийся студент театрального института.

В моей руке горящая свеча; я приближаю ее к поднятому ко мне лицу Сони, задаю вопрос за вопросом, загоняю ее в угол.

Вот поручик Порох, тараша глаза и открывая рот, выслушивает мое признание...

До сих пор звучит в ушах песенка под шарманку, которую поет худая уличная девица:

Помню, помню, помню я,
Как меня мать любила.
И не раз, и не два
Она мне говорила...

Вторым лицом был князь Мышкин.

Большой драматический готовил возобновление «Идиота»; знаменитый исполнитель, которого ждали английские гастроли, был занят на съемках, а работу надо начинать: на все роли, кроме Рогожина, был назначен новый состав.

Жил я тогда еще в общежитии театра, прямо над гаражом (иногда в квартире пахло бензином); выйдя за проходную и повернув в любую сторону, легко было оказаться в Петербурге Достоевского, вообразить себя Мышкиным и чувствовать на спине и затылке чей-то тяжелый, цепенящий взгляд. Я, однако, скорее оставался затворником и только пересекал асфальтовый дворик: на репетицию, домой, на репетицию. И всё читал старые книги из библиотеки и от одной замечательной седенькой букинистки, к которой имел из Москвы солидные рекомендации.

Хорошо помню, как меня вызвал Георгий Александрович почему-то в кабинет директора и произнес головокружительный монолог о том, что я назначаюсь на роль князя Мышкина, что англичанам будет поставлено условие, по которому главную роль в спектакле «Идиот» будут играть по очереди два актера — знаменитый и молодой, и в связи с этим на меня возлагаются большие надежды и ответственность. В тот момент, кажется, и Товстоногов, и я верили в такую вероятность. Я трепетал...

Тем не менее, когда дошло до распределения, все исполнители встретились со своими ролями один на один, а на роль Мышкина кроме прославленного актера пробовались сразу двое — Ю. Шевчук и я.

Мы работали истово, мучительно и недолго. Внезапно в театре появился И. М. Смоктуновский и занял свое законное место на сцене. В перерывах он, аккуратно очищая кожуру, аппетитно ел апельсин, потом возвращался на сцену, а мы с Юрой Шевчуком, наполовину обезумевшие от прикосновения к великой роли, оставались в зрительном зале; на нас больше никто не обращал внимания.

Но долго еще в полной тайне от коллег и домашних, молча и одиноко, я утешал Настасью Филипповну, менялся крестами с Рогожиным, выходил па свидание с Аглаей Епанчиной.

Сыгранный Раскольников и недосягаемый Мышкин были подоплекой нового замысла.

Между тем я начинал пробовать и тот и другой рассказ на слушателях. Одним из первых был заведующий музыкальной частью театра Семен Ефимович Розенцвейг, которому предстояло писать музыку.

Чтение происходило в нашей гримуборной, сплошь увешанной фотографиями моего замечательного соседа С. С. Карновича-Валуа, в ролях и в жизни, а также портретами бесчисленных знакомых — в большинстве красивых женщин, — собранными за

всю его долгую жизнь. Под сводчатым потолком их цветные и черно-белые лица будто прислушивались к моему голосу.

Завмуз был увлечен общим замыслом, а также отгадыванием, кого это я поддразниваю, изображая Лавочника, или Инженера с басом, или Авдотью Игнатьевну, которая очень хочет «ничего не стыдиться». Кто же это стал (у меня, а не у Достоевского) прообразом нахально скандирующего барона Клиневича или искательного Лебезятникова?

Композитору казалось, что среди «мертвецов» Достоевского встречаются вполне живые, современные и знакомые нам обоим персонажи, что внутри себя я распределил роли, достаточно удачно по отношению к своим «прототипам», а остальные — даже безошибочно...

А вот Иракий Луарсабович Андроников, наоборот, высказался в том смысле, что чиновные лица, вступившие в дебаты на кладбище, тем и хороши, что не осовременены, а имеют выговор и тон, типичные для второй половины девятнадцатого века, и как бы это чиновничье-петербургское «речение» не растерять, а сохранить в будущем спектакле.

Впрочем, мастер еще и заметил, что сам Иван Иванович К., который их всех «подслушал», хотя и пьет и невысокого полета, но все же человек, не лишенный тонкости, так как «литератор»...

Юрий Федорович Карякин через московских друзей диктовал, что «Сон смешного человека» надо бы соединить не с «Бобком», а с «Записками из подполья»...

А вот Борис Иванович Бурсов, выслушав в домашней обстановке оба рассказа, оценил это соединение и посоветовал включить в подготовительный круг чтения «Полписьма одного лица» (то есть Ивана Ивановича), «Золотой век в кармане» и «Два самоубийства».

Спасибо Борису Ивановичу, «Полписьма» очень мне пригодились, Лицо от автора получило свой текст, окончательно отделяющий его и от Ивана Ивановича, и от Смешного человека.

«Этона;э;тосовсемдругоелицо...Это—ИванИвановичК.-литератор,чеший... Пишет он обо всем, отзывается на все с горечью, с яростью, с ядом и со «слезой умиления»... Признаюсь, что я представил вам это лицо, единственно чтобы от него отвязаться...»

С Михаилом Михайловичем Бахтиным я знаком не был, но, разумеется, и его голос раздавался в ушах: «Необходимо отрешиться от монологических навыков, чтобы освоиться в той новой художественной сфере, которую открыл Достоевский, и

ориентироваться в той несравненно более сложной художественной модели мира, которую он создал».

«Гамлет», несмотря на некоторые нарушения общего принципа, был своего рода монологом одного героя, длящимся два с половиной часа.

Новый принцип осваивался в пушкинских «Диалогах» и определялся самим названием спектакля.

Достоевский выдвинул передо мной следующую задачу: построить внутри себя многоликую, многоголосую (полифоническую) модель совершенно нового мира.

Правда, Бахтин ошутил отдельного героя Достоевского не как «объективный образ», а как «чистый голос». «Мы его не видим, мы его слышим,— писал он,— все же, что мы видим и знаем, помимо его слова, не существенно и поглощается словом, как его материал».

Но я-то со своими руками, своим лицом, один-одинешенек должен выйти на сцену и всех их — и Ивана Ивановича, и барона Клиневича, и Авдотью Игнатьевну, и Лебезятникова, и генерала Первоедова, и тайного советника Тарасевича, и Смешного человека, и самого автора — представить не только в головах, но и в лицах, с тем чтобы вышел «славный маскарад». Может быть, их как-то в костюмы одеть либо гримом воспользоваться и помочь зрителю их различить? Но мысль о гриме я тут же отбросил. На выпуске спектакль оброс декорацией и костюмами художника Натальи Васильевой. Театру непросто отвыкнуть от привычных одежд.

Однажды, в полном согласии с М. М. Бахтиным, я оставил все «лица» в Москве за порогом здания бывшей кирхи на улице Станкевича, где спектакль был записан на пластинки, и выпустил на свет одни лишь голоса...

Г. А. Товстоногов высказал удовлетворенность и даже увлеченность «Смешным человеком» («Вы меня провели через все перипетии истории, ни разу не отпустив»), но советовал сократить и прояснить «Бобок». «Попробуйте закрыть глаза, когда Иван Иванович слушает мертвецов».

С одной стороны, это помогало отделить Ивана Ивановича от остальных, с другой — как-то отгораживало от зала. Трудности были объяснимы: маленький «Бобок», по Бахтину,— один из самых коротких сюжетных рассказов Достоевского — является почти микрокосмом всего его творчества.

В первых пробах «Сна смешного человека» я брал торопливый тон, обострял парадоксальность мысли, несколько любо-

вался стилем Федора Михайловича. Таким образом, сам герой выглядел как бы любующимся собой. Это был принципиально неверный путь.

Смешной человек должен так вести рассказ, чтобы не напугать слушателя, чтобы смягчить удар истины. Доброжелательство, осторожность, мягкость. Ведь сверхзадача все же — обратиться в свою веру. Трагизм его положения в том, что, пытаясь это сделать, он знает, что попытка обречена. И все-таки...

Для обострения действия в «Сне смешного человека» важно было определить этапы, им пройденные (или «куски», говоря языком Станиславского)...

Параллельно рассказу-проповеди о добре драматургически последовательно развивается теория сна как действительности, сна как части нашего существования. «Если во сне было, то, значит, и вправду было. Что такое сон? А наша-то жизнь — не сон?»

Та характерность, которую я искал в образе Смешного человека, должна была где-то прерываться, давая дорогу речевой манере лица от автора. Нужно и «прятаться», и показываться». Вот смешной, смешной — смотрите! И походка неуклюжая, и очки, и пришепetyвает — вот какой смешной. И тут же показывать, как торчат «авторские уши» — вот очки снял и заговорил ровно — смотрите! — в течение одной фразы перешел от Смешного человека к автору и снова вернулся к Смешному.

«Бобок» требовал обострения действия. Сложность многослойного построения затеняла существо. Стоило попробовать дать всю картину глазами Ивана Ивановича.

Находясь на переходе к полному небытию, человек должен опомниться, перестать мелочиться, суетиться, должен подумать о душе, спасти душу.

Иван Иванович по-настоящему протестует против разврата, заразы. В обрисовке характеров и лиц, в яркости и остроте кладбищенского колорита очень легко потерять светлую тему, светлую цель, идеал. («В печати надо все благородное, идеалов надо».)

Главные антагонисты — Клиневич и Иван Иванович. Оба выясняют, что такое «бобок» (то есть что такое «продолжение жизни после смерти»), в чем тайна этого продолжения.

Но результативно антагонизм (чем непримиримее, тем лучше) Ивана Ивановича и Клиневича будет выглядеть так, что в герое, ищущем светлого идеала, внутри него, в самой тайной его глубине, прячется другой, противоположный, «развратный». Один внутри другого.

Скрывается же в благостном и светлом Смешном человеке тот, кто «развратил» дальнюю планету, то есть преодолеваемый им антагонист.

Впрочем, у Ф. М. Достоевского эта мысль выражена где-то и впрямую... Вот, нашел: «Да и всегда было тайною, и я тысячу раз дивился на эту способность человека (и, кажется, русского человека по преимуществу), лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с высочайшей подлостью, и все совершенно „искренно“» («Подросток»).

Проблемы, которые ставят перед собой герои Достоевского, лишь приближают их к некоей тайне, с неразрешимостью которой они изо всех сил бьются...

Сны — тоже момент излюбленный. «А во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности, в самой полной картине и — в пророческой форме».

Вообще «сон», «тайна», «идея» — слова опорные. Таковы же «красота», «дети», «лицо».

Главы книги о проблемах постановки произведений Достоевского на сцене так, кажется, и должны называться: «Лица», «Идеал», «Тайна», «Самоубийства», «Сны» и так далее. Эти главы могли бы систематизировать материал, дать поименный перечень заинтересованных героев и указания, в какой том и на какие страницы собрания сочинений Достоевского следует заглядывать репетирующему артисту...

Исповедь Версилова, как и «Сон смешного человека», ключевое место во многих отношениях. К этой исповеди можно обращаться всякий раз за разгадкой сцены в другом романе и как к методологическому самообъяснению автора.

Безусловно откровение — тот ряд, который выстраивает Версилов, говоря о «больных сценах»: «У великих художников в их поэмах бывают иногда такие больные сцены, которые потом всю жизнь с болью припоминаются, — например последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны или встреча беглого каторжника с ребенком, с девочкой, в холодную ночь у колодца, в «Miserables» Виктора Гюго; это раз пронзает сердце, и потом навеки остается рана».

Интересно, что сцены шекспировская и пушкинская только названы, а сцена каторжника с девочкой чуть разъяснена как пример: «с ребенком, с девочкой, в холодную ночь». Тут даже в примере важны Достоевскому обстоятельства. Именно такая встреча с «ребенком, с девочкой, в холодную ночь» станет основной в «Сне смешного человека».

Да и не только здесь.

Знаменательно и то, что, постигая главные законы искусства, Достоевский шел от Шекспира и через Пушкина.

Премьера спектакля «Лица» состоялась на Малой сцене БДТ (сто двадцать мест).

Позже, во время гастролей в Москве, спектакль шел в помещении старого «Современника» на площади Маяковского (восемьсот мест). Здание снесли, и на месте, где были сцена и зал, теперь стоят машины.

Потом начались «выездные» спектакли уже в Ленинграде, во Дворцах культуры (тысяча мест и больше), приходилось учитывать законы нового пространства.

Ну что же, думал я, если не в моих силах ограничить спектакль Малой сценой и малым числом зрителей, значит, это уже «указание», и почему бы тогда не сыграть «Лица» как спектакль-концерт в Москве по другую сторону площади Маяковского, в Зале имени П. И. Чайковского, где помещается около двух тысяч зрителей?

Испросив разрешение у начальства, я захватил с собой и черную крылатку, и шинель, и шарф муаровый, тонкий, и рваное светло-кофейное кашне, и перчатки, «оставляющие желать лучшего», и оба головных убора — высокий картуз с большим козырьком и круглую мягкую мятую шляпочку — то есть всю костюмировку.

Иван Иванович (шинель, кашне, картуз) и Смешной человек (крылатка, шляпа, шарф, очки с овальной металлической оправой) снова двинулись в путешествие из Петербурга в Москву.

Постановочная часть в Зале имени Чайковского соорудила станок, похожий на тот, что был на Малой сцене, только соответственно большего масштаба, и водрузила фонарь, одолженный в соседнем театре.

А артист, если посмотреть с верхней галереи, очень маленький, все волновался и, пробуя голос, все ходил по планшету сцены кругами, намечая пути для тех лиц, которым на ней объявиться вечером...

На Малую сцену пришли новые спектакли, и «Лица» зажили самостоятельной концертной жизнью. Перестала быть необходимой декорация — горбатый петербургский мостик и газовый фонарь, на эстраде хватало одной музыки...

Поднял воротник пиджака — Иван Иванович (с неровной своей походкой, с нервной «присядочкой»); опустил — автор (совсем «от себя»). Надел очки — Смешной человек (чуть косолапит, пришепetyвает)...

Но внутри — «пульт управления»: там раздаются «сигнальные звоночки», что-то переключается будто само по себе, какие-то связи размыкаются, возникают новые, по-другому фокусируется зрачок героя, и вот я вижу окружающее и окружающих его глазами, зажигаюсь его идеями, хочу добиться его цели; и, наконец, замечаю действующее лицо как бы откуда-то сверху, с галереи или еще более «свысока». И всюду «условия игры» или «предлагаемые обстоятельства» влияют на артиста, ничем не защищенного от «магнитных бурь» времени и землетрясений собственной судьбы.

Да и как отрешиться от разлук и смертей, от циничных советов знатока закулисных законов, от горделивых притязаний академической труппы?

Как отвлечь себя от многочасового полета через всю страну? А в Хабаровске пересадка и новый полет (и то не сразу, а еще перетомись в скверике у аэропорта, где полусонные пассажиры толкуются и мусорят вокруг занятых скамеек и хрустят малосольными огурцами), а там без отдыха — старой узкоколейкой через весь новоявленный Сахалин, и вот — густая морось на юго-западном побережье Татарского пролива, выгрузка и последняя пересадка, да тридцать километров на «Москвиче» — и вот он, выход перед шахтерами поселка, которые, оказывается, уже собралась и ждут. Вперед, Смешной человек!

Да и зачем защищаться, зачем себя отвлекать? Все равно, как сказал Пушкин, «от судеб защиты нет». Вот и выходит, что уже до самого конца я буду водить с собой всю эту компанию «лиц», весь этот «карнавал», буду искать «общие точки» и с теми пятнадцатью, кто соберется в тесной и низкой кают-компании одного из камчатских МРТ (малого рыболовного траулера), и с теми, кто заполнит аудиторию факультета славистики Венского университета, и с теми, что соберутся в кинозале города Сарапула, или в ленинградском Дворце культуры имени Первой пилыетки, или в будапештском театрике «Корона подиум»...

«Насколько скрывает человека сцена, настолько его беспощадно обнажает эстрада,— писала Ахматова.— Эстрада что-то вроде плахи».

Ничем не спасешься, ничем не укроешься, если на этот час все, что видел, знаешь, о чем думал, к чему стремился душой и что копил внутри, не сойдется в одном: не для себя, для них.

«А между тем так это просто: в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось! Главное — люби других как

себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо» (Ф. М. Достоевский).

Нельзя делать вид, будто не было предыдущих театральных событий: «Карамазовых» во МХАТе, спектакля Товстоногова со Смоктуновским в роли Мышкина, экранизации Куросавы. И все же, если думать о своем повороте, о сегодняшнем аспекте будущего спектакля, он для меня кроется в той острейшей необходимости появления долгожданного бесребренника и деятеля добра, мессии равенства, которую испытывают сегодня сцена и жизнь.

И еще. Нужно выявить и подчеркнуть близость автора и героя, создателя и создания.

Может быть, готовя представление и уже назначив исполнителей на все роли, автор выведет на сцену несколько молодых актеров и устроит «пробы», примеряя на них плащ и шляпу Мышкина, разглядывая, прикидывая. Потом, как бы шутя, примерит на себя самого... Да нет, староват.

Так или иначе, нужно напомнить себе и другим: Мышкин — любимое детище Достоевского; во многом это он сам, со своей болезнью, прозрениями, благоговением перед красотой, со своей верой в человеческий идеал добра и братства.

Герои Достоевского, при всех индивидуальных особенностях, делятся как бы на две основные категории. Их условно можно назвать «слепыми» и «прозревшими», в зависимости от того, совершилось ли в их жизни решающее событие, открывшее истину, заставившее пересмотреть свои взгляды и поведение, либо не совершилось, а они вслепую только еще двигаются этому событию навстречу.

Причем надо сказать, что эти герои подаются автором поразному. Большинство так называемых слепцов представлено Достоевским как бы объективно, описано в третьем лице и названо по имени, отчеству и фамилии. Они встречаются друг с другом, борются, совершают разные поступки, в том числе и криминальные и безнравственные, а мы вместе с автором следим за тем, как эти гордые «слепцы» уверенно двигаются к пропасти. Действие совершается сиюминутно и последовательно, слежка ведется скрытой камерой.

Когда же речь заходит о «зрячих» или «прозревших», то сам способ изображения резко меняется. Тут появляются всякие сочинения и записки уже от первого лица, хотя герои, скорее всего, не имеют «паспортного» имени. Тут уже эти «зрячие», как будто разбираясь в давно прошедших событиях, на самом

деле толкуют будущему читателю свой нравственный опыт, чаще всего приобретенный за счет благополучно состоявшегося падения в пропасть. В этом втором случае события у Достоевского всегда даются ретроспективно, тут обязательно «наплывы» и «воспоминания». К этому разряду относятся и мои любимые «окончательные» рассказы «Бобок (Записки одного лица)», и «Сон смешного человека», и «Кроткая», и «Записки из мертвого дома», и «Записки из подполья».

Деление это принципиальное, хотя тут есть шкала всевозможных нюансов. (Например, в романе «Идиот» наделенный зрением князь Мышкин оттого и мучится, что не в силах заставить окружающих «слепцов» уверовать в возможность прозрения.) Но если в интересах дела, то бишь сценической реализации произведений классика, взглянуть, так сказать, стратегически, то по одну сторону пропасти соберутся те, кого я называю «зрячими»: Смешной человек, Иван Иванович К., Подпольный человек и др.— и станут изо всех своих душевных сил кричать через эту пропасть приближающимся «слепцам», что они немедленно должны остановиться, ибо им (ну, скажем, Родиону Романовичу Раскольникову и ему подобным «прогрессистам») грозит падение и страшная мука. Произведения, в которых выведены герои «зрячие» и «прозревшие», обнаруживают важную особенность. Если попытаться представить их на сцене без учета нравственного опыта, уже добытого героями болью и кровью, если их прошлое подать зрителю как настоящее, то, во-первых, выйдет ложь, а во-вторых, самое натуральное насилие над формой совершенно особенной литературы.

Ложь и насилие здесь будут неизбежны потому, что когда человек проживает событие впервые, не зная, что за ним последует, то и цель, и действие его определяются именно его незнанием, именно его неопытностью. Ну, например, человек добивается всеобщей справедливости и для этого действует топором. Совсем другое дело, если человек садится за стол и проживает событие уже вторично, то есть не проживая, а переживая («отживая») его. Тут в нем говорит новый опыт, даже и не до конца осмысленный. Поэтому цель и действие его будут уже обязательно другие, не параллельные тексту. Тут нужен какой-то исследовательский контрапункт, или, как я для себя это определяю, «действенный перпендикуляр», чтобы попытаться передать совершенно особенный объем «Дневников», «Записок» и т. д.

Вот где как неперемное условие должно будет появиться пресловутое остранение (очуждение, брехтовское *verfremdung*),

потому что говорящий от первого лица герой сам на себя и на свое прошлое смотрит как бы со стороны, себя самого в нашем случае, то есть в театре, показывает, демонстрирует зрителю с целью не допустить зрителя до «пропасти». Он к прошлому событию уже не может относиться, как раньше, и бессилён войти в него будто в первый раз. Для этого пришлось бы лгать самому себе и насиловать себя самого: я-то, мол, знаю, но вот сейчас на сцене вам покажу, как будто бы еще не знаю. Текст Достоевского такому вранью сопротивляется.

Предлагаемое обстоятельство — главное и совсем не литературно-стилистическое, а жизненно реальное — заключается в том, что «зрячие» или «прозревшие» от перенесенного испытания герои сели за стол, взяли в руки перо и вот стали записывать, а если хотите, рассказывать (себе ли самому, невидимому ли исповеднику, или присутствующему зрителю) о том, что с ними произошло вчера, третьего дня или «третьего ноября прошлого года». И от того, чего авторы «Записок» хотят и добиваются от себя, от будущего читателя или от присутствующего зрителя, зависит течение сегодняшнего спектакля.

Мир сцены открыт и неузнаваем. Художник приготовил его к новому повествованию так, что пустое пространство легко заполняется и легко освобождает себя. Вагон поезда, вокзал железной дороги, часть улицы, подворотня, квартира генеральская и квартира бедная, купеческие апартаменты и дачная веранда — возникнут у нас на глазах и отступят в затемнение. И каждая сцена окажется вписанной в единую, общую раму. Повествование должно сберечь петербургскую принадлежность и в то же время будто расширить свою географию.

Актеры появляются поодиночке и группами, держа в руках либо свою роль, либо книгу романа.

Слева по первому плану группируются те, кому предстоит сыграть генерала и генеральшу Епанчиных, их дочерей — Александру, Аделаиду и Аглаю, камердинера, слугу и гостей этого дома — Афанасия Ивановича Тоцкого и Евгения Павловича Радомского. Вполне допустимо и даже желательно участие в прологе костюмеров, гримеров, реквизиторов.

Справа — тоже по первому плану — будущие исполнители ролей генерала Иволгина, его жены Нины Александровны, Вари, Коли и Гани Иволгиных, ростовщика Птицына, жильца Фердыщенко, Бурдовского, Келлера.

Еще несколько живописных групп чуть подалее от зрителя образуют семья Лебедева, вдова Терентьева с детьми,

компаньонка и прислуга Настасьи Филипповны и пестрое окружение Рогожина.

Исполнители ролей Настасьи Филипповны и Рогожина появятся, когда о них пойдет речь, то есть несколько позже, и двинутся справа и слева из глубины, пересекая сцену по диагонали.

Князь Мышкин возникает последним и приближается к зрителю по центру.

Пролог предусматривает приготовление труппы и зрителя к чтению романа, поэтому вплоть до первой сцены («Вагон») исполнители говорят о своих героях в третьем лице, в полном соответствии с текстом Ф. М. Достоевского, заглядывая в книги и роли, перечитывая их, завершая костюмировку, налаживая будущие связи и отталкивания, примеряясь к ролям и партнерам. Такой вахтанговский прием избавит актеров от необходимости полного внешнего соответствия роли, неорганичных париков и наклеек и позволит дать исторический костюм в несколько условном плане. Пролог — договор со зрителем о «чтении» романа.

Только князь Мышкин сразу же говорит здесь от первого лица...

ПИСЬМА ОТ ГАМЛЕТА

Король

Ну? Что еще там?

Вестовой

Письма, государь.
От Гамлета. Вот вам, вот королеве.

У. Шекспир. Гамлет

В трагедии одно за другим появляется пять писем датского принца.

Первое — к Офелии — выносит на сцену, читает и комментирует ее отец, главный королевский советник Полоний.

«Полоний

Вот что дала мне дочь из послушанья.
Судите и внимайте, я прочту.

(Читает.)

«Небесной, идолу души моей, ненаглядной Офелии». Это плохое выражение, избитое выражение: «ненаглядной» — избитое выражение. Но слушайте дальше. Вот. *(Читает.)* «На ее дивную белую грудь эти...» — и тому подобное.

Королева

Ей это Гамлет пишет?

Полоний

Миг терпенья.

Я по порядку, госпожа моя.

(Читает.)

«Не верь дневному свету,
Не верь звезде ночей,
Не верь, что правда где-то,
Но верь любви моей.

О дорогая Офелия, не в ладах я со стихосложением. Вздыхать в рифму — не моя слабость. Но что я крепко люблю тебя, о моя хорошая, верь мне. Прощай. Твой навеки, драгоценнейшая, пока цела эта машина. Гамлет».

В этом отрывке прежде всего бросается в глаза иронический тон Полония. Но, перечитав текст, написанный Гамлетом, можно также ощутить иронический тон самого письма. Чем он вызван? .. «Небесной», «идолу моей души»... Пожалуй, здесь не любовное послание, как таковое (оно было бы проще, горячее), а скорее пародия на письмо влюбленного. И все же в нем слышится затаенная боль.

Возникает естественное желание понять, почему Гамлет посылает Офелии такое письмо? А для этого необходимо вернуться назад и проследить историю их взаимоотношений.

Любит ли Гамлет Офелию? Любит ли Офелия Гамлета?..

На эти вопросы вот уже около четырех сотен лет отвечали по-разному. В одних спектаклях, для одних исполнителей это было важно, для других — нет. «Гамлет» — самая таинственная пьеса в мире, и в разные времена ее толкуют то так, то эдак. То Гамлет сильный, то слабый; то воин, то мечтатель, то думает

о земле, то о небе. И для самых разнообразных и противоречивых толкований в пьесе будто бы находятся основания.

И все же при внимательном и непредвзятом чтении можно различить и выявить совершенно четкие и недвусмысленные «подсказки» автора будущим исполнителям ролей.

В самом начале действия брат Офелии Лаэрт, уезжая из Дании во Францию, делает сестре внушение:

А Гамлета ухаживанья — вздор.
Считай их блажью, шалостями крови...

Затем приходит Полоний и говорит о том же:

... Я слышал,
Он очень зачастил к тебе как будто?
А также избалован, говорят,
Твоим вниманьем?

Офелия не отрицает того, о чем говорят. Знает брат, знает отец, говорят посторонние. Таким образом, Шекспир дает знать и нам, что взаимная привязанность Гамлета и Офелии ни для кого не секрет, что они ведут себя естественно и открыто, а не прячутся по углам, что их любовь читается на их лицах.

При жизни отца Гамлета — датского короля — им нечего было бояться и нечего скрывать. Нечего было возражать против этого и Лаэрту с Полонием. Наследный принц и дочь первого министра — чем плохая партия? Что может помешать такому браку?

Но вот отец Гамлета внезапно умирает. Королева скоропалительно выходит замуж за его брата — дядю Гамлета, Клавдия, — и королем Дании становится не Гамлет, а Клавдий. Наследник отодвинут на второй план и — это для всех очевидно — близость к нему превращается в опасность. Вот почему Лаэрт и Полоний хотят теперь разлучить влюбленных.

Полоний

Я не хочу, чтоб на тебя вперед
Бросали тень хотя бы на минуту
Беседы с принцем Гамлетом.

Офелия — послушная дочь, и она отказывает Гамлету, а потом сообщает отцу, что, «помня наставленья, не принимала больше ни его, ни писем от него».

Вот оно что! Значит, Гамлета не только не допускали к любимой, но и письма его возвращали!

Так выясняется, что первое письмо Гамлета, которое читал вслух Полоний, вовсе не первое, а скорее последнее письмо к Офелии, что это, вероятно, прощальное письмо. Гамлет знает о том, что его послание может попасть в чужие руки, на чужие глаза; вполне вероятно, он и рассчитывает на это. Так и получается с его письмом.

Теперь до всех действующих лиц доходит весть о том, что Гамлет «сошел с ума», или, по выражению Полония, «спятил». Таким образом, пародийное любовное послание, которое мы слышим, наверняка имеет два адреса. Для всех, кроме Офелии, в нем должно найтись подтверждение «безумия» принца («От страсти обезумел?» — переспрашивает Полония король Клавдий). Что касается Офелии, то, пожалуй, она одна могла бы различить и пародийную интонацию письма (отличающегося от прежних), и подлинную боль, горечь и упрек Гамлета. Она одна могла бы расслышать в этом письме также и то, что он понимает ее обстоятельства и заверяет в своей любви. «Верь любви моей», «верь мне», повторяет Гамлет, и почему бы нам не поверить ему?

Гамлет любит Офелию, а она его. Тут нет вопроса и нет причин для других толкований, если довериться самой пьесе. Иначе же принц Датский утратит одну из своих главных черт — способность любить и прощать любимую.

Поразителен еще и образ машины в применении к человеку. Особенно если сопоставить его со знаменитым монологом: «Какое чудо природы — человек...» «Чудо природы» и в то же время «машина» («устройство», «механизм»).

Мы убедились в том, что письмо Гамлета многозначно, крепко связано с обстоятельствами, в которые попал герой, и, кроме того, написано легко, остроумно и выразительно, я бы сказал, с литературным блеском. (Цитаты из «Гамлета» я привожу в переводе Бориса Пастернака; с этим переводом я сжился как исполнитель, он для меня ближе остальных.) По такому письму мы, безусловно, можем судить и о самом герое, и об обстоятельствах его жизни.

Способность к переписке, или, выражаясь по-старинному, эпистолярный дар, — нынче редкость. Но наука писать письма достойна труда и внимания. Вот, например, какие требования предъявляет старинный «Письмовник» к письмам «любовным», о которых и шла речь: «Сии письма совершенно отступают от слогу писем (очевидно, остальных.— В. Р.). Одна страсть

должна везде управлять пером. В них не должно быть приметно ни малейшей натяжки; их пишут в самом движении страсти. Жар, с которым начато письмо, должен быть чувствителен до самого конца, не уменьшаясь нимало: излишне замысловатые выражения были бы некстати. Редко вырываются острые выражения, когда сердце истинно тронуто и наполнено нежностью; впрочем, надобно истинно чувствовать сию страсть, чтобы уметь хорошо изобразить ее на бумаге».

Я процитировал очень старую книгу. Называется она длинно: «Новый Всеобщий Секретарь, или Полный Письмовник, с наставлением, как должно образовать себя в письменном слоге письма: уведомительные, совет подающие, увещательные, повелительные, просительные, рекомендательные, представляющие услугу, содержащие жалобу, выговор или упрек, сатирические, извинительные, поздравительные, утешительные, благодарительные, похвальные, шуточные, любовные и коммерческие... и проч.» Книга издана в Москве, в университетской типографии, в 1806 году. Перелистывая страницу за страницей, нельзя не ощутить, что тебя мягко предостерегают от бестактности, учат вежливости, учтивости, но также и самоуважению, чувству собственного достоинства. Что книга эта содержит хотя и старомодный, но весьма трогательный урок человеческого общения и хороших манер.

«Почерк в письме есть то, что телодвижение и мины в разговоре,— пишет безымянный автор.— Он не должен утомлять глаз Читателя; один чистый почерк может заманить к чтению.— Может случиться, что кто-нибудь, разбирая нечеткое письмо, легко пропустит очень нужное слово или мысль...»

Гамлет

Когда-то я считал со всею знатью
Хороший почерк пошлою чертой,
Мечтая, как бы мне его испортить.
А как он выручил меня в беде!

Так узнаем, что письма Гамлета, которые мы взялись перечитывать, написаны хорошим почерком. Это интересно. И важно. Это «характерологическая» деталь. Ведь и по почерку судят о человеке. Князь Мышкин у Ф. М. Достоевского (уж не вслед ли за Гамлетом?) тоже обладает отличным каллиграфическим почерком... Речь идет о сердечности, доброте, внимании к другому, к читателю письма например...

«Горацио, по прочтении этого письма, облегчи его подателям доступ к королю. У них есть письма к нему. Не были мы

и двух дней в море, как за нами погнались морские разбойники. Уступая им в скорости, мы их атаковали с вынужденной отвагой. При abordage я перескочил к ним на борт. В это время корабли расцепились, и я очутился у них единственным пленником. Они обошлись со мной подобно благоразумному разбойнику, хотя сами были морские. Однако они ведали, что творили. За это я должен буду сослужить им службу. Доставка королю приложенные письма и поспеши ко мне, как бежал бы от смерти. Я приведу тебя кое-чем в удивление, хотя это только часть того, что я мог бы тебе рассказать. Эти добряки доставят тебя к месту моего нахождения. Розенкранц и Гильденстерн продолжают путь в Англию. О них тоже расскажу тебе. Прощай. Твой, в чем ты, надеюсь, не сомневаешься, Гамлет».

Пользуясь терминами «Письмовника», мы могли бы назвать это письмо одновременно «уведомительным» и «повелительным». Оно прежде всего интересно тем, что несет сюжетную нагрузку и активно двигает действие.

С тех пор как Гамлет был отослан королем в Англию, мы долго почти ничего не знали о его судьбе, так как сцена была занята другими персонажами: узнав о смерти Полония, вернулся из Франции Лаэрт; у нас на глазах сошла с ума Офелия. И вот, наконец, какие-то матросы вручают Горацио письмо от исчезнувшего принца.

И теперь по тексту этого письма мы догадываемся (Шекспир сознательно прибегает к недоговоренности, к намеку), что у Гамлета созрел план каких-то действий, к выполнению которого он уже приступил.

Без раздумий и комментариев Горацио выполняет волю принца. «Входит вестовой с письмом.

К о р о л ь

Ну? Что еще там?

В е с т о в о й

Письма, государь.

От Гамлета. Вот вам, вот королеве.

К о р о л ь

От Гамлета? Кто подал?

Вестовой

Говорят,
 Какие-то матросы. Я не видел.
 Мне Клавдио их дал, а у него —
 Из первых рук».

Позвольте, спросим мы кто такой Клавдио? Клавдио, в отличие от Клавдия-короля, ни прежде, ни теперь на сцене не появлялся. Не появится он и впредь. Зачем же о нем возникает речь? Очевидно, затем, чтобы зритель понял или догадался: Гамлет не хочет, чтобы его местоположение было обнаружено до срока. Поэтому Горацио приводит матросов ко двору, затем происходит передача писем от матросов Клавдио, Клавдио несет их к вестовому, а вестовой вручает королю. На эти передачи и переходы по дворцовым коридорам и залам уходит время, необходимое Горацио и матросам для того, чтобы исчезнуть из поля зрения королевских слуг.

Неплохо задумано, не правда ли? И выполнено точно.

Новое письмо Гамлета и способ его доставки помогают понять внимательному читателю (актеру, постановщику, зрителю) необычайно логичную последовательность действий Гамлета. При этом интересно, что Шекспир повествует о событиях ретроспективно: Гамлет снова в Дании, а каковы обстоятельства его возвращения и что ему предшествовало, мы узнаем лишь постепенно. Так автор овладевает нашим вниманием, и мы следим не только за событиями, но и за текстом пьесы, будь то рассказ, диалог или письмо. Все это очень важные приемы автора, пишущего для сцены...

Третье: «Великий и могущественный, узнайте, что я голым высажен на берег вашего королевства. Завтра я буду просить разрешения предстать перед вашими королевскими очами, чтобы, заручившись вашим благоволением, изложить обстоятельства моего внезапного и странного возвращения. Гамлет». Прочтя письмо, король задает вопросы:

Что это значит? Все ли возвратились?
 Иль это ложь и все идет на лад?

Лаэрт

Верна ли подпись?

Король

Точный почерк принца.
 Вот это «голым» и внизу: «Один»
 В приписке.

Клавдий, безусловно, поражен письмом Гамлета. Он-то ждал известия о смерти принца, так как послал в Англию сопроводительное письмо за королевской печатью, согласно которому Гамлет должен был быть казнен. А в ответ получает несколько издевательских строк, выведенных отличным почерком. Это ответ-вызов, ответ-предупреждение, смысл которого содержит явную угрозу в адрес короля. Приписка Гамлета «Один» отвечает на вопрос Клавдия «Все ли возвратились?» и делает послание принца еще более загадочным и устрашающим, так как Розенкранц и Гильденстерн должны были проследить за точным исполнением королевского предписания в Англии.

Но вернувшийся Гамлет рассказывает Горацио, что выкрал у них королевский указ и, «новый текст составив... начисто его переписал». Таким образом, мы получаем еще один документ, принадлежащий принцу. Вслушаемся в него в пересказе Гамлета.

Четвертое письмо:

Гамлет

Устами короля указ гласил:
Ввиду того, что Англия наш данник,
И наша дружба пальмою цветет,
И нас сближает мир в венке пшеничном,
А также и ввиду других причин —
Здесь следовало их перечисленье,—
Немедля по прочтении сего
Подателей означенной бумаги
Предать на месте смерти без суда
И покаянья.

Как точно схвачена в этом тексте манера составления дипломатических писем! Как передразнивает Гамлет канцеляризмы короля! Да ведь это снова блестящая литературная пародия!

Однако на этот раз пародия Гамлета отнюдь не безобидна. Она обладает силой. Здесь каждое слово продиктовано негодованием и ненавистью. Это — письмо-приговор.

Горацио

Где печать вы взяли?

Гамлет

Ах, мне и в этом небо помогло!
Со мной была отцовская, с которой
Теперьшняя датская снята.

Я лист сложил, как тот, скрепил печатью
 И положил за подписью назад,
 Как тайно подмененного ребенка.
 На следующий день был бой морской.
 Что было дальше, из письма ты знаешь.

Г о р а ц и о

Так Гильденстерн и Розенкранц плывут
 Себе на гибель?

Г а м л е т

Сами добивались.

Итак, перечислим письма Гамлета в порядке их появления. Первое — Офелии, второе — Горацио, третье — королю Клавдию, четвертое — английскому двору (подмененное)... А где же пятое?..

В е с т о в о й

Письма, государь.

От Гамлета. Вот вам, вот королеве.

Это письмо, адресованное матери, вещественно появляется на сцене. Однако услышать его нам не дают. Король не вручает письмо Гертруде. Ни в этой сцене, где она тотчас появится, ни потом, до конца пьесы. Правда, Гертруда приходит с известием о смерти Офелии, и этого достаточно, чтобы забыть обо всем остальном. Но все же письмо Гамлета матери останется в руках у короля...

Еще до появления вестового с письмами Клавдий сообщает Лаэрту о Гамлете: «Лишь им и дышит королева-мать». Очевидно, после сцены Гертруды с сыном, после непредумышленного убийства Гамлетом Полония у нее на глазах, после того, как королева услышала от сына правду о смерти своего первого мужа, что-то существенно изменилось в отношениях королевы с Клавдием. Даже боясь поверить, что ее теперешний супруг убийца, она не может смотреть на него прежними глазами... Что же написал ей Гамлет в своем письме?

Конечно, если судить по двум письмам — к Горацио и королю Клавдию, и последнее письмо, к королеве, должно было содержать в себе какой-то намек, обещание объяснения, а не само объяснение. Может быть, помня о том, в каком смятении осталась королева, как глубоко было ее потрясение, Гамлет

адресовал ей несколько строк письма «утешительного», нечто вроде современной телеграммы: «Жив, здоров, буду завтра...»? Ведь в письме к королю он обещает именно *завтра* предстать перед его королевским величеством.

Но об этом мы можем только гадать. Пятое письмо остается в руках Клавдия. Как поступает король с этим письмом? Прячет? Читает про себя украдкой? Забывает вскрыть? ...

Во всяком случае, когда будем смотреть или играть трагедию У. Шекспира «Гамлет», постараемся не пропустить этот момент. Это еще одна немаловажная деталь в отношениях Гамлета с матерью.

Многое ли мы получили от чтения писем Гамлета и от того, что следили за их путями?

Немало, если учесть, что нам пришлось для этого затронуть и сюжет пьесы, и взаимоотношения героев, и их характеры, и внутренние перемены, происходящие в них. Нам открылись не замеченные прежде повороты, подробности и детали.

А главное, приблизился автор этих писем, принц Гамлет Датский.

„ГАМЛЕТА“ — В ОДИНОЧКУ

Однажды мне стало ясно: какие бы роли я еще ни сыграл, что за спектакли ни поставил, в каких бы фильмах ни снялся, для своего зрителя я навсегда останусь тем, кто сыграл «Гамлета» в одиночку. И для меня самого «Гамлет» навсегда останется той высшей точкой счастливого единения с залом, которая служит оправданием всех остальных дней актерского календаря.

Через двадцать лет после премьеры, перед началом двухсотого представления моноспектакля «Гамлет» я вспоминал ночные репетиции с самим собой в огромном, гулком, еще чужом для меня театре, возвратившийся ко мне звук собственной речи, веселое, знобящее утреннее время.

Что ж все-таки произошло со мной и зрителем? Что за короткое замыкание, нечаянная радость, открытая взаимность? Как это мне в голову пришло? Или само собой получилось?

Впрочем, сюжет прослеживается.

В конце московских гастролей Ташкентского русского драматического театра имени М. Горького, приглашенный на беседу о Шекспире в кабинет зарубежной драматургии ВТО, я познакомился с Э. М. Красновской и Е. М. Ходуновой, и одна из них, за разговором, дозвонившись в Ленинград, вдруг передала мне трубку: «Это Товстоногов». Георгий Александрович сказал очень внушительно, что из разных источников слышал о моем «Гамлете», знает, что меня зовут в Москву и Ленинград, и советует мне не принимать приглашений. «Считайте, что вы уже работаете в БДТ. Единственное, о чем я вас попрошу,— добавил он,— это приехать в Ленинград и показаться художественному совету, чтобы соблюсти все формальности перехода». Кажется, в том же разговоре Товстоногов пояснил, что надо показать именно «Гамлета»; он сам будет просить актеров из театра драмы имени А. С. Пушкина Н. В. Мамаеву (Офелия) Ю. В. Толубеева (Полоний), чтобы они были мне партнерами.

Сначала я просто обрадовался — еще бы, ведь я «уже работаю у Товстоногова», о котором столько слышал и читал. А потом до меня дошло, что если речь идет о показе худсовету, то какая же это может быть формальность? А если не «покажусь»? Страх тем не менее не было, была какая-то странная решимость и тревожное воспоминание о давней и единственной поездке в Ленинград.

И вот я прилетаю на несколько дней для этого «формального» показа, и Георгий Александрович предлагает немедленно связаться с Мамаевой и Толубеевым, берется за трубку, но тут я неожиданно говорю: «Не надо... У них ведь совсем другой спектакль, время уйдет на репетиции, а его и так немного. И потом, как я смогу показать моего Гамлета с чужим Полонием и чужой Офелией?.. Уж лучше я как-нибудь сам». — «Как же?» — «Ну, я постараюсь передать, как в нашем спектакле играют эти сцены, подам себе реплики за партнеров, прочту монолог о Гекубе». — «Ну что же, хорошо», — соглашается Товстоногов, и на послезавтра назначается худсовет.

На следующий день я никуда не иду, а сижу в заказанном для меня роскошном номере гостиницы «Астория», который мне явно не по карману, и репетирую. Как же я завтра буду выбираться из положения? Сначала выйду как Гамлет, с книгой,

а потом скажу, что появляется Полоний, и обращусь к воображаемому Гамлету так, как ко мне обращается в нашем спектакле Н. Г. Хачатуров — Полоний. А потом брошу Полония и услышу его реплику уже как Гамлет.

Постепенно репетиция меня увлекла, и я стал невольно воображать, как бы в роли Полония действовал я сам. Потом мне стало жалко пропускать сцену с Розенкранцем и Гильденстерном, идущую сразу же после этой, а потом — приезд актеров. Но главное, конечно же, Гамлет; я думал прежде всего о том, чтобы помочь себе самому сыграть Гамлета во втором акте, показать, в каких обстоятельствах он оказался и как пришел к монологу о Гекубе...

Я приехал в театр, поднялся в большой репетиционный зал над сценой и стал показывать, передавать, играть второй акт из «Гамлета». Когда дело дошло до приезда актеров, я был уже достаточно разогрет и сказал: «Здравствуйтесь, господа, рад вам всем! Здравствуйтесь, мои хорошие!» — обращаясь к сидевшему передо мной худсовету и делая широкий жест, как будто это они приехали ко мне, а не я к ним. «Ба, старый друг! — сказал я Копеляну. — Смотрите, какой бородой завесился с тех пор, как мы не виделись!»

Копелян, ухмыльнувшись, тронул себя за усы, и все засмеялись. «Вас ли я вижу, госпожа моя! Вы на целый венецианский каблук залетели в небо с нашей последней встречи!» — это относилось уже к Юрскому, и я почувствовал, что лед тронулся. Дальше я «рванул» монолог, Товстоногов сказал: «Спасибо»; я вышел, а они остались принимать «формальное» решение...

Наконец по лестнице спустился Сережа Юрский и шепнул мне на ухо: «Единогласно...»

Так, собственно говоря, прошла первая проба будущего моноспектакля, проба, которой я сам еще не придавал значения.

В этот же приезд я познакомился с Г. М. Козинцевым, который в это время искал исполнителей для своего фильма «Гамлет». Не знаю, как на меня вышли его ассистенты, но помню, что после худсовета я должен был прочесть сценарий и, как бы ни было поздно, позвонить Григорию Михайловичу домой. И. М. Смоктуновский на роль Гамлета был уже утвержден, а вот между ролями Лаэрта и Горацио мне якобы представлялся выбор.

Сценарий я прочел и Григорию Михайловичу позвонил, но мне было очень трудно, потому что я пришел от сценария в ужас и чуть ли не час объяснял Козинцеву, почему по такому сценарию «Гамлет» получиться не может. Замечательно было

то, что он, нисколько не обижаясь, позвал меня на другой день к себе в гости, поил чаем, давал слушать пластинки с записями Гилгуда и Оливье в «Гамлете», Моисси в «Бранде» и говорил о специфике кино. Я снова пытался выразить свою мысль о том, что текст Гамлета — почва, на которой живет исполнитель, если убирать из-под ног актера целые пласты, то на чем же он может удержаться? Наш диалог был очень похож на встречу представителей разных планет, но расстались мы дружелюбно, и Григорий Михайлович был настолько великодушен, что подарил мне свою только что вышедшую книгу «Наш современник Вильям Шекспир».

А когда я снова приехал в Ленинград, уже «на постоянное жительство», то, вспоминая свой спор с Козинцевым и показ худсовету, стал думать о концертной работе.

...То, что Клавдий обращается сначала к Лаэрту и лишь потом к Гамлету, подчеркивает ложность ситуации в начале трагедии. Лаэрт хочет выглядеть честным человеком, который выполнил формальные обязанности и не желает больше ни в чем участвовать. «Дайте разрешение во Францию вернуться, государь!» Этим своим заявлением он не только предьявляет счет королю: «Я выполнил свой долг, теперь отпусти меня», но и что-то пытается сказать Гамлету, обойденному наследнику, с которым всегда был в добрых отношениях. Может быть, открытой просьбой о разрешении уехать он выражает еще и сочувствие принцу? Но Лаэрт прибыл для участия в коронации Клавдия, и уже этим его общение с Гамлетом затруднено. Более того, оно опасно. «Подумай, кто он, и проникнись страхом», — говорит Лаэрт Офелии. И, учтя его изъявления преданности новому королю, предостережения сестре и трезвую оценку всей обстановки, мы узнаем в Лаэрте родного сына Полония.

... Кончина короля —
 Не просто смерть. Она уносит в бездну
 Всех близстоящих.

В этой реплике Розенкранца, прозвучавшей в третьем акте, — ключ к исходной ситуации. «Все близстоящие» к покойному королю и его наследнику Гамлету испытывают небеспричинный страх, который руководит их действиями. Новый властитель не терпит формальных проявлений лояльности, ему нужны действенные, «сердечные» доказательства. В эту ловушку попадают Розенкранц и Гильденстерн. Полоний и Офелия оста-

ются «заложниками», и нельзя исключить, что просьба Лаэрта о разрешении на выезд продиктована отцом. Но в любом случае Лаэрт поднимается на борт корабля в тот самый момент, когда Дания, как никогда, нуждается в благородных и мужественных рыцарях.

А Гамлет остается.

Мы порой бываем заморожены пресловутой формулой: «Дания — тюрьма» — и не оцениваем конкретную ситуацию. Хочет этого Клавдий или не хочет, но он, как и Гамлет, «по званию себе не господин» и связан многочисленными условиями и условностями. Так, он не может приказать Гамлету остаться в Дании, а вынужден просить его об этом: «И я прошу, раздумай и останься...»

Гамлет молчит. Тогда просьбу повторяет королева:

Не заставляй меня просить напрасно.

Останься здесь, не ездь в Виттенберг!

И ответ Гамлета — «Сударыня, всецело повинуюсь», — как видим, адресован одной матери. Именно о свободном выборе принца надлежит услышать и Клавдию, и Полонию, всему двору и всей Дании. Заяви Гамлет о желании уехать, никто не посмел бы теперь ему помешать. Но он сам сделал свой выбор, и отныне судьба виттенбергского школяра Гамлета неразрывно связана с судьбой его родины — Дании.

Это очень существенное обстоятельство. Ибо помысли Гамлет хоть на минуту о борьбе за престол, как первым шагом к осуществлению этого замысла должна была бы стать оппозиционная эмиграция. Так, изгнанный из Англии Ричардом II Болингброк использует пребывание за границей для борьбы за трон и, самовольно возвратившись, отбирает у Ричарда корону («Ричард II»). Так, вернувшийся в Данию Лаэрт пользуется поддержкой толпы и тоже имеет реальные шансы на трон.

Таким образом, в первой же своей сцене принц Гамлет совершает непростительную ошибку как престолонаследник и сам выбирает для себя «тюрьму».

Была глубокая, мрачная и сырая питерская осень. Репетиции новой пьесы В. Розова «Перед ужином» должны были начаться после Нового года, и я тосковал не только по дому, близким, яркому ташкентскому небу, но и по Гамлету, с которым оказался в разлуке. Сначала мне пришлось ночевать прямо в здании театра, на третьем ярусе, в маленькой комнате с топчаном и окошком, из которого сильно сквозило; поздней

ночью в порывах мокрого ветра с Фонтанки и невнятных глухих звуках, которыми полнился пустой театр, мне слышались скорбные речи Призрака отца Гамлета...

А как передать одному сцену встречи с Призраком? Может быть, записать его голос? Но тогда в живую речь вмешается техника. Что, если защитить губы ладонью, повернутой к зрителю: губ не видно, видны только глаза, Гамлет слушает, а Призрак произносит речь; призывы отца и оценки сына проживаются одновременно, взаимопроникают и умножаются... Призрак высок, он движется вокруг принца, не может остановиться, и Гамлет, следя за ним, проходит полный круг по сцене...

Может быть, моноспектакль рождался еще из тогдашнего временного одиночества, которое было так непривычно мне?

Я репетировал как будто для себя самого, чаще всего ночами; тени Эльсинора обступали вплотную, и козни придворных мучили меня, как никогда.

В комнате охраны мне выдавали тяжелую связку ключей, я отпирал огромный, гулкий зал для репетиций, включал «дежурный» свет и переселялся в датские пространства.

Началась работа над первой ролью в БДТ — розовский молодой человек, студент-историк Гриша Неделин, со своей немислимой любовью до обморока, — но поиски нового Гамлета продолжались, и время от времени я показывал друзьям разные «кусочки». Вот так, одним легким переходом от кулисы к кулисе, когда острые повороты с рапирой в руке ритмически совпадают с репликами Гамлета и Лаэрта («Готовьтесь.— Бьюсь.— Удар.— Отбито.— Судьи!»), можно передать сам поединок. Ритм текста диктует ритм движений. Пока на одном дыхании звучит эта строка, я должен обозначить и четко зафиксировать пять разных фехтовальных положений. Их мгновенная смена и стремительность движений должны выразить саму схватку.

В момент наивысшего напряжения действия, когда в результате «Мышеловки» король выдает себя, когда Гамлет более всего готов к мести, знаменитое четверостишие «Пусть раненый олень ревет...» («Оленя ранили стрелой») оставляет в тени другое важное по смыслу восклицание Гамлета:

Ах, ах! А ну, а ну музыку! Ну-ка, флейтисты!

Раз королю не интересна пьеса,

Нет для него в ней, значит, интереса.

А ну, а ну музыку!

Зачем теперь музыка? Чего он ждет от звучания флейт?

Предлагая Гильденстерну сыграть на флейте, Гамлет говорит: «Перебирайте отверстия пальцами, вдуйте ртом воздух, и из нее польется нежнейшая музыка». А сразу же после сцены с флейтой (которая является непосредственным продолжением «Мышеловки»), замечая в себе способность к жестокости («Сейчас я мог бы пить живую кровь...»), принц обращается к собственному сердцу с призывом: «Без зверства, сердце!»

Монолог Лоренцо из «Венецианского купца» будто бы призван расшифровать шекспировский смысл этого эпизода. В переводе Т. Щепкиной-Куперник он звучит так:

Все, что бесчувственно, сурово, бурно,
Всегда, на миг хоть, музыка смягчает:
Тот, у кого нет музыки в душе,
кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья...

Гамлет лучше других знает природу своего сердца. Именно музыка может помочь его сердцу «не утратить собственной природы», избежать «зверства», именно музыка может смягчить и ввести в границы то необузданное, «бесчувственное», «бурное», что поднялось с самого дна его души. Гамлет борется с возникшей в нем слепой яростью мстящего животного. Своевременная апелляция к музыке, а потом к собственному сердцу не позволит ему нанести удар в спину молящегося Клавдия («Он молится. Какой удобный миг!»).

«Увижу в церкви — глотку перерву», — обещал Лаэрт. Почти так и случилось. Во время церковного обряда похорон Офелии, при священнике и раскрытой могиле, он кидается на Гамлета и хватает его за горло. «Учись молиться! — говорит ему принц. — Горла не дави».

Прощаясь с Лаэртом, Полоний дал ему много наставлений, но одно упустил. И снаряжая в Париж своего посыльного Рейнальдо, отец посылает вдогонку, может быть, самое существенное: «И музыки уроки пускай берет».

«Тот, у кого нет музыки в душе...»

Жизнь театра шла своим, в то время счастливым путем...

Состоялась премьера спектакля «Перед ужином». Для постановки «Карьеры Артуро Уи» приехал Эрвин Аксер.

Одним из артистов, которых ему рекомендовали на главную роль, был я; Товстоногов предложил мне показать Аксеру тот фрагмент из «Гамлета», который я играл на худсовете.

Мы встретились со знаменитым польским режиссером вечером, во время спектакля, никого, кроме нас, в репетиционной комнате не было, но сама прагматичность этой «пробы» смущала.

Увидев меня, Аксер вздохнул: «Ах, так вы совсем молодой!..» — и нам обоим стало все ясно. Тем не менее мы уже были в плену обстоятельств, и я начал сцену с Полонием, вспоминая чеховскую Мерчуткину, которая пила свой кофе «без всякого удовольствия». Вдруг Аксер говорит: «А вы можете, как в кино, говорить только за Гамлета, как будто партнеры спросили, а вы отвечаете?» Я говорю: «Попробую». И пробуя, тут же пытаюсь себе представить, возможен ли такой прием в спектакле, который я хочу играть один. Такую технику можно освоить, но ведь для зрителя это прозвучит странно, он будет вынужден разгадывать, о чем идет речь, возникнет лишнее препятствие. А ведь и без того его воображению предстоит большая работа. Нет, для моего спектакля это не подходит. ..

В «Карьере Артуро Ui» я сыграл свой эпизод, молодого фанатика Инну, друга и помощника Эрнесто Ромы — Е. З. Копелана.

Между тем театр готовился к первым зарубежным гастролям, меня ввели в знаменитые «Варвары» на роль студента Степана Лукина, и тут, составляя для поездки концертную программу театра, Товстоногов предложил мне играть в ней фрагмент из «Гамлета». Именно тогда «сочинился» костюм: черные брюки, пуловер, домашним способом перекрашенный из коричневого в черный, а под ним белая рубашка...

Мы играли спектакли и концерты во многих городах Болгарии и Румынии, гастроли имели огромный успех, и не мудрено, что по причине пристального внимания к театру оказался замеченным и я. Один из рецензентов, румынский актер и режиссер, сам в прошлом исполнитель роли Гамлета, Константин Анатоль, писал: «Мы хотели бы видеть с начала до конца сценическую жизнь Гамлета, даже и такого, в рубашке, под которой так бурно бьется сердце этого молодого актера. ..»

Идею моноспектакля горячо поддержал Виталий Яковлевич Виленкин. Рассказывая мне о концертных работах В. И. Качалова, следя за ходом подготовки к премьере из Москвы, он стал первым и единственным зрителем, «генеральной репетиции»...

Принцу Гамлету я обязан многим.

Тем, что узнал, как там жили и мучились в Англии (надевшей по воле Шекспира «датскую» маску), когда времена переменялись, а люди с умом и сердцем не могли и не хотели приравниваться к нововведениям...

Тем, что поездил с ним, поколесил, полетал по стране и за ее пределами, повидал разные места...

Тем, что он помог мне сблизиться со многими людьми, без которых жизнь моя была бы совсем другой, в тысячу раз беднее и тоскливей; что они доверяли мне и я мог им доверяться...

Каким он был тогда, в начале, мой Гамлет? Что изменилось в нем?

К шекспировскому юбилею 1964 года журнал «Театр» проводил опрос на тему «Шекспир в моей жизни». Вот мой ответ 1963 года:

«Иногда мне кажется, что сказать: «Я играл Гамлета» — так же неловко, как заявить о своей избранности. Само слово «играл» содержит сразу две неправды. Во-первых, Гамлета нельзя сыграть в том обычном смысле, в каком мы говорим о других ролях. Во-вторых, его невозможно оставить в прошлом.

Шекспир — самый высокий экзаменатор актерского профессионализма. Он мгновенно показывает, что у актера неподлинно есть, а чего нет. Он требует миропонимания, гармонического развития, предъявляя свой, шекспировский счет. В нынешнем году множество театров обратится к юбилею, и мы получим полный комплект доказательств того, что на Шекспира не стоит откликаться ради одного эха, и в частности что актерская техника не вовсе бесполезная вещь. Говоря о технике, я имею в виду умение произносить стихи и прозу, фехтовать и просто двигаться, носить костюм. Действовать.

Величие Гамлета опирается на простые проявления естественного человека. Без конкретного действенного анализа, без воспитанной изнутри органической правды поведения роль рассыплется.

Гамлет не может оказаться очередным эпизодом биографии актера. Можно прийти к роли, не загадывая ее с детства, но нужно жизнью быть подготовленным к ней, с тем чтобы жизнью же отвечать за нее впоследствии. Здесь исключена случайность. Как постоянен Гилгуд, снова и снова возвращавшийся к Гамлету, чтобы постичь его... Вот в этом смысле я и говорил о невозможности сыграть Гамлета, здесь можно только быть или не быть.

Существует мнение, что такие пьесы Шекспира, как «Гамлет» или «Ричард III», особенно «звучат в определенные

эпохи. Такие созвучия мне кажутся искусственными и относительными. Может быть, сегодняшний театр и призван главным образом к тому, чтобы, отказавшись от поверхностной остроты ассоциаций, прямых аналогий и т. п., найти к Шекспиру внимательный и глубинный ход, подлинно в духе нашего времени, а не в духе моды.

Современность Шекспира открывается не в случайной похожести событий, а в человеческом существе его героев, в самой сути его пьес. Стоит обратить внимание хотя бы на Гамлетову ненависть к довольству и самохвальству, на его вечную вражду ко всему показному, приукрашенному и нарочитому, и он займет подобающее место в живом строю без помощи локтей:

.. ты знал страдания,
не подавая вида, что страдал...
.. Но зачем наружу
так громко выставлять свою печаль?
Я этим возмутился...

Критики ищут точку, момент, когда Гамлет принимает действительное решение и начинает решительно действовать. В соответствии с этим и говорится порой об актерском решении Гамлета. Но попытка таким образом решить Гамлета есть попытка решить за него. Сам же Гамлет от начала и до конца пьесы не перестает действовать, не прекращает искать. Его поведение и его мысль не становятся прямолинейными ни после «Мышеловки», ни после встречи с войском Фортинбраса, ни после возвращения в Данию. Он испытывает на себе жизнь, как врач, и завещает Горацио не открытую им абсолютную истину, а только свой опыт непредвзятого поиска. В сущности, все споры и догадки поколений о Гамлете и есть продолжение Гамлетовых исканий. Каждое ищет с начала. Гамлет — дух познания и самопознания.

«Гамлет» — непрерывная смена трагически острых столкновений героя с движущейся жизнью, его отшельнически-отъединенных размышлений о случившемся и предстоящем. Накопленные впечатления преобразуются в уме героя и воплощаются в монологи. Чередование сцен и монологов составляет суть построения этой пьесы.

Монологи Гамлета — его дети. У них разный рост, разный возраст и разные имена, но они рождены одним раскаленным мозгом и одной обнажившейся душой. Ни один из них не может быть безнаказанно выброшен за борт пьесы.

Подчас монолог завершается решением, но решение бывает тут же опровергнуто следующим куском жизни.

«Быть или не быть» — совсем не центр пьесы и не центральный монолог, а один из... Он завершает этап и предшествует следующему. Это звено той непрерывной цепи, в которую Гамлет заковал себя сам, чтобы не уйти от ответственности за век, погубленный подлецами.

Встреча с Призраком подвинула Гамлета на грань настоящего безумия. Но он не сошел с ума, а решил сказаться сумасшедшим — не притвориться, а сказаться. Догадка грандиозная: слывя сумасшедшим, Гамлет получает возможность говорить правду. Все, что Гамлет говорит о своем веке, о Датском государстве, о короле, — правда. Но бывают времена, когда правда, произнесенная вслух, выглядит сумасшествием.

Завещание принца не случайно, вся жизнь Гамлета построена на правде. Он не изменил себе ни в чем и ни при каких обстоятельствах...

Эти мысли и ощущения возникли в разное время и по разным поводам, они никак не претендуют ни на единственность, ни на всесторонность. На Гамлета не может быть объявлено критической или актерской монополии. Не всех хватает на Гамлета. Его хватит на всех».

Осенью, когда театр вернулся из зарубежных гастролей, я получил неожиданное предложение от режиссера Марка Рихтера, занимавшегося конкурсом артистов эстрады: «Завтра последний день первого тура, а второй будет в Москве. Почитайте, чем черт не шутит!..» Я почитал. Ленинградцы отправили меня в Москву на второй. Я почитал в Москве. Конкурсная комиссия пришла в недоумение: какое, мол, отношение имеет «Гамлет» к эстраде?

Я вернулся в Ленинград и продолжал готовиться к премьере. Юзеф Мироненко прислал из Ташкента запись музыки В. Горячих, которая сопровождала наш спектакль.

Однако в Москве, оказывается, дело не кончилось. Смятение в ряды членов жюри внес коренной, старейший «эстрадник» Петр Лукич Муравский. «А почему эстрада это только жонглеры, фокусники да мы, конферансье? А разве Качалов не читал на эстраде сцены из «Гамлета»? Дело не только в том, что именно делается на эстраде, но и в том, как это делается».

В итоге эстрадный конкурс окончился для меня счастливо, премия давала возможность слетать в Ташкент и встретить Новый год с родными...

Премьера концертного «Гамлета» состоялась 17 декабря 1963 года, за несколько месяцев до шекспировского юбилея и выхода в свет фильма Г. М. Козинцева.

С этого дня и раздвоилась моя актерская дорожка. «Направо пойдешь» — вместе с БДТ: Чацкий, Тузенбах, Петр Бесеменов, Эраст из «Бедной Лизы», Бертран из «Розы и Креста». «Налево пойдешь» — один на концертной эстраде: «Гамлет» Шекспира, «Диалоги» Пушкина, «Лица» Достоевского.

В «Гамлете» самое главное для меня — верно «назначить» исполнителей. Это правда: несмотря на то что играю один, перед спектаклем я «распределяю» или «перераспределяю» роли. Мне важно знать, кто именно «появится» передо мной в роли друга Горацио или врага Клавдия, кто будет сегодня «играть» Гертруду, а кто Офелию. Зритель никогда не узнает имен, воображаемая группа не будет ему представлена. Но зал всегда почувствует аморфную неопределенность или конкретную живость моих сегодняшних «партнеров». Это чаще всего и не актеры, но всегда лица, так или иначе участвующие в моей жизни. В этом «распределении» все должно быть по правде, враг не будет играть друга, друг не станет врагом, а женские роли не будут отданы тем, к кому я в душе безразличен.

За те два с половиной часа, которые я провожу на сцене, успеваешь заметить в «своем Эльсиноре» много нового. А когда готовишься к концерту и заглядываешь в текст, который остается за порогом композиции, или в новую книгу о Шекспире, когда споришь с чем-то или кем-то, тоже накапливается новое содержание и требует своего выхода.

После реплики Гамлета «Дальше — тишина» слово получает Горацио: «Разбилось сердце редкостное».

«В очах души» принца портрет Горацио по праву оказывается рядом с отцовским, а отец — идеал человека. Ни с кем больше Гамлет не бывает так обнаженно, распахнуто откровенен, так исповедально прост. Именно в сценах с Горацио нужно искать «самохарактеристики» Гамлета. Друг слышит от принца только сокровенное и выношенное. Ведь именно ему поручено «поведать правду» о Гамлете «непосвященным».

«С тех пор как для меня законом стало сердце...» С каких же это пор?

Неосновательны утверждения о разительных переменах, происходящих с принцем после смерти отца, и о том, что его идеалы потерпели крах. Те, кто говорит об этих переменах, будто поддаются на розыгрыш, задуманный Гамлетом. Он для

того и сказался сумасшедшим, чтобы его перемена стала притчей во языцах:

...как бы непонятно
Я дальше ни повел себя, кого
Ни пожелал изображать собою...

Шекспир недвусмысленно предупреждает зрителя, что все (или почти все) загадки и причуды в поведении и речах героя не более чем игра и маскировка. Если об этом забыть, нам грозит опасность остаться в дураках, подобно датским придворным.

«До вас о том дошла, наверно, новость, как изменился Гамлет», — говорит Клавдий Розенкранцу и Гильденстерну. И Гамлет, уже устроивший перед Офелией маленький спектакль («...без шляпы, безрукавка пополам...»), сам сообщает им о своей «перемене» («Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою веселость...»), сразу после того, как выудил у школьных друзей признание о вызове, полученном ими от короля.

Представляя дело таким образом, будто «в тот момент, когда он потерял отца и когда его мнение о матери должно было измениться, рухнуло все его светлое мирозерцание», знаменитый Георг Брандес и многие другие в один голос высказывают довольно странную, в сущности, мысль о младенческом сознании героя, о его примитивном представлении о мире. И если от личной трагедии такого «оптимиста» качнуло к противоположным утверждениям о том, что «весь мир — тюрьма», а человек только «квинтэссенция праха», то как бы потом ни пытались усложнить образ Гамлета сторонники этой точки зрения, умственная репутация принца поставлена под удар.

Нет, еще до гибели отца Гамлет имел более сложное представление и о мире, и о людях. Смерть отца и замужество матери содействуют тому, что общее знание законов бытия становится его трагическим мироощущением.

Правда, уже в первом монологе Гамлета сообщено: «Каким ничтожным, плоским и тупым мне кажется весь свет в своих стремленьях!» Но здесь не должен остаться незамеченным решающий нюанс — «мне кажется». В первой же своей сцене, отвечая королеве, Гамлет твердо отделяет кажущееся от сущего: «Не кажется, сударыня, а есть».

Итак, и в первом монологе, и в монологе о человеке этими «кажется» Шекспир дает понять, что речь идет о душевном состоянии героя, а отнюдь не о его мировосприятии. Теперь, после ответа королеве, реплика, содержащая слово «кажется»,

сама себя опровергает по смыслу: Гамлет подчеркивает, что мир не может быть настолько «ничтожным, плоским и тупым», каким кажется в данный момент. В чем заключалось бы «обаяние ума» датского принца, если бы он мог различать лишь поочередно светлую и темную стороны жизни?

Земля — «цветник мироздания» и одновременно «тюрьма», человек — «чудо природы» и в то же самое время «квинтэссенция праха»; человечество состоит из мерзавцев — Клавдия, Розенкранца и Гильденстерна — и таких образцовых людей, каким был покойный король Гамлет и каким является друг Горацио.

В результате личной трагедии Гамлет острее чувствует контрасты бытия, иначе вопросу «Быть или не быть?» не из чего родиться или ответ на него был бы заведомо отрицательный.

И меланхолия, и сумасшествие Гамлета сознательно сыграны им. Принц затевает загадочную игру («Как бы непонятно я дальше ни повел себя...») именно для того, чтобы выиграть право на бездействие и остаться самим собой — «тихим, как голубь» (Гертруда), «беспечным, прямым и чуждым ухищрений» (Клавдий), человеком, который признает над собой закон не ума, а сердца.

«Гамлет» и соединил, и разобшил меня с Г. А. Товстоноговым. Я никогда не мог ощутить свою полную зависимость от главного режиссера. А он, кажется, всегда это чувствовал...

„ЭТО ДЛЯ ТЕБЯ НА ВСЮ ЖИЗНЬ...“

Я все чаще перечитываю «Поэму без героя» и вслушиваюсь в запись авторского чтения, невольно отмечая «шекспировские мотивы».

А ведь сон — это тоже вещица,
Soft embalmer, Синяя птица,
Эльсинорских террас парает...

Идут на память мои воображаемые прогулки по этим самым террасам. Голос Ахматовой соединяет времена.

Я оказываюсь отброшенным более чем на полтора десятка лет назад и замечаю себя сидящим напротив Анны Андреевны в небольшой светлой комнате на Петроградской стороне. Окно от меня справа, я — на стуле, а она — за письменным столом, чуть отодвинувшись, в кресле, лицом к окну, и произносит отчетливо, с большой серьезностью:

— Вы непременно должны об этом написать.

И в следующий мой приход:

— Вы написали об этом?

Я сознаюсь, что нет.

Ахматова выразительно на меня смотрит. Разговор идет на другие темы. И снова о Шекспире. А когда, прощаясь в прихожей, я целую Анне Андреевне руку, она говорит:

— Вам просто необходимо об этом написать.

Уходя, я чувствую себя не то произведенным в чин, не то причисленным к лику. Только подай артисту лишний повод для самоуважения...

«Это» — мои импровизации на заданные Ахматовой темы.

Здесь я совершаю попытку передать ахматовский текст и смысл, мне внушенный.

— А вы уверены, что все это написал актер? Что автор был актером?

Признаться, в первый момент я был ошарашен. Да, я читал об «антишекспировских» теориях, но мне и в голову не приходило придавать им серьезное значение.

Я вспомнил имена «кандидатов» на «роль» Шекспира — лорд Рэтленд, Фрэнсис Бэкон, граф Дерби. Однако университетские преподаватели и авторитетные шекспироведы сумели настроить меня вполне определенно: все гипотезы необоснованны и обсуждения недостойны. А тут я слышу из уст Ахматовой:

— Вы думаете, актер Шекспир мог все это написать? ..

«А почему бы и нет? — подумал я. — И Мольер был актером. ..» Недоумение, продиктованное квасным актерским патриотизмом, видимо, отразилось на моем лице. Анна Андреевна будто угадала произнесенные возражения:

— Ведь он в университете не учился. Имени Шекспира нет в университетских списках...

— Анна Андреевна, но какое это имеет значение? Есть пьесы, их играют, и слава богу, что они остались для нас.

— Вы думаете? (Пауза). Вопрос авторства не имеет значения? (Снова пауза). Ему повезло. Ему удалось скрыться.

Фраза Ахматовой взволновала меня надолго. Позже я многое увидел иными глазами. Например, фрагмент из пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом».

Поэт

Блажен, кто про себя таил
 Души высокие созданья
 И от людей, как от могил,
 Не ждал за чувства воздаянья!
 Блажен, кто молча был поэт
 И, терном славы не увитый,
 Презренной чернию забытый,
 Без имени покинул свет!

«Ему повезло. Ему удалось скрыться».

И сколько раз с тех пор я ни читал диалог со сцены, в этом месте всегда незримо появлялась Анна Андреевна, и пушкинские стихи находили знакомую ахматовскую интонацию.

Но тогда, в первый раз на Петроградской, я еще не догадывался, как надолго увязну в необычной игре. Казалось, мне заново предложен известный детективный сюжет, за поверхностью которого скрываются манящие глубины...

Чтобы писать об «этом», нужно было готовиться: обратиться к Ахматовой — и к напечатанному, и к рукописному наследию, восстановить в памяти как можно более точно течение разговоров, заняться литературой по «шекспировскому вопросу», наконец, самим Шекспиром. Нужно было преодолеть хотя бы часть того пути, который предложила мне Ахматова. А меня никак не отпускала театральная повседневность...

С Ахматовой меня познакомил у себя дома В. Я. Виленкин. Представляя меня, хозяин дома вспомнил о Гамлете и первой книжке стихов, вышедшей летом. Ахматова сказала:

— Надпишите и подарите.

Мне и сейчас страшно подумать, чем это должно было кончиться, но Ахматова была снисходительна. Многим в жизни я обязан Гамлету. Думаю, что ахматовские разговоры о Шекспире адресовались мне оттого, что с самого начала Анна Андреевна меня самого относила к шекспировской теме.

«Владимиру Рецеттеру при кедре», — написала она на своей книге, обратив перед тем мое внимание на возлюбленный ею одинокий кедр, стоявший перед ее окном на комаровском участке в окружении елей, сосен и лиственниц. Как он сюда попал?

Одиночество кедра странным образом связывалось и с Шекспиром, и с самой Ахматовой. Я будто попадал в придворный круг царствующего кедра. Назвав мои стихи «честными», Анна Андреевна говорила В. Я. Виленкину: «Ему бы надо многое сказать» — и, вероятно, возлагала какие-то надежды на мою догадливость. Позже я написал об этой встрече так: «Свидание вышло при кедре. При снеге на солнце. При ветре. На этой прибрежной земле. И помнится, что в феврале. Когда я вломился без цели, при скульпторе возле модели и очень высоком окне. Потом — при сидящей в сторонке неслышной ее компаньонке. А после — наедине. Я думал, что я ей обуза, но молвила русская муза, чтоб я не спешил убегать, и доброе мне обещала, и чаем меня угощала, велела явиться опять... Я вышел. Ни солнца, ни ветра. Вблизи одинокого кедра — сто сосен, сто елок окрест. А место его за порогом единственным выбрано слогом, и выбор несет он, как крест»...

— Вы обращали внимание на то, что все подписи на документах разные? Как это могло быть? Он не знал, как пишется собственное имя — Шакспер или Шекспир?

Анна Андреевна спокойно выдвигала доводы, приводившие в ярость правоверных шекспиристов, и перечисляла документы, на которых остались непохожие одна на другую собственно-ручные подписи Шекспира: и показания суду, и свидетельство о покупке дома, и закладную, и завешание.

— А завешание вы читали? Он оставляет жене «вторую по качеству кровать», да еще с «принадлежащей к ней утварью». (Пауза). Нет, вы только подумайте!..

Тут Ахматову покинуло спокойствие, она даже встала из-за стола. Эта строка в духовном завешании сообщала ей нечто такое, что делало совершенно немыслимым соединение в одном лице автора гениальных созданий и этого распоряжения. Анна Андреевна на разные лады повторяла: «Вторая по качеству кровать!» — и смотрела на меня с видом победителя.

Эти доводы приводились и другими. Они оказывались необходимыми всем отрицателям Шекспира, всегда шли в подтверждение их главной мысли: автор тридцати семи знаменитых пьес был человеком глубоко образованным, осведомленным во всех областях знания, сумевшим сказать о мире и человеке с исчерпывающей полнотой (А. А. Ахматова: «Пусть все сказал Шекспир»); в то время как факты биографии актера Шекспира будто бы свидетельствуют о нем как о малограмотном, меркантильном, сильно пьющем человеке, не оставившем после себя ни одной книги, ни одной рукописной строки. Автор пьес,

по мнению «антишекспиристов», — настоящий аристократ, человек, близкий ко двору, — по тем или иным причинам должен был скрыть свое имя и воспользоваться актером Шекспиром как ширмой или как маской. Но если «у других» все это казалось умозрительными предположениями, то у Ахматовой те же доводы приобретали силу личного свидетельства.

— А что вы думаете о портрете?

При новой встрече Анна Андреевна деликатно напоминала (ведь я это знаю, не могу не знать), что знаменитое изображение Шекспира — гравюра Дрюйшота в посмертном издании — похоже скорее на маску, чем на живое лицо, что совершенно четкая линия, идущая от левого уха, конечно, граница маски, а глаза будто смотрят в прорезанные отверстия. И этот воротник, прячущий шею... А ведь издатели знали автора в лицо. Тут, конечно, кроется тайна, особенно если сопоставить портрет и стихи к нему Бена Джонсона.

Читателю

Эта фигура, которую ты здесь видишь помещенной,
Она была для (изображения) благородного Шекспира
резана (гравирована).

В ней гравер вел упорную борьбу

С натурою, чтобы схватить жизнь.

О, если бы он только мог изобразить его (высокий) ум

Так же хорошо на металле, как он справился

С его лицом; гравюра превзошла бы тогда

Все, что когда-либо было гравировано на металле.

Но так как не было ему возможности это сделать,

(то), читатель, гляди

Не на (автора) портрет, а на его книгу.

Ахматова передавала смысл стихотворной подписи к портрету на память, получалось, что скрыть подлинное лицо входило в намерение художника, который боролся с природой и, для того чтобы понять душу автора, предлагал глядеть не на портрет, а в саму книгу.

— И еще этот запрет вскрывать могилу в Стратфорде...

Добрый друг, ради Христа избегай

Тревожить прах, заключенный здесь,

Благословен да будет человек, который щадит эти камни,

И проклят да будет тот, кто тревожит мои кости.

— Как будто делалось буквально все, чтобы сохранить тайну...

Меня удивляла легкость, с которой Анна Андреевна подбрасывала мне эти факты один за другим. Каждый «шекспировский разговор» был похож на испытание. Она вела себя, как шахматист, на много ходов вперед видящий партию, а я все еще застревал в дебюте.

Между тем следовало догадаться, что все это лишь первый слой общих аргументов, за ними стояли другие, собственно ахматовские, для которых еще не пришло время, а может быть, нужен был другой собеседник.

Впрочем, как я понимаю теперь, это был исходный участок и в то же время главная «развилка»: актер или не актер. Кажется, Анна Андреевна нарочно поддразнивала одного из племени лицедеев, чтобы еще раз убедиться в собственной правоте. . .

— Часто делают неправильное ударение: говорят «Макбет» по аналогии с «Гамлетом», — заметила Анна Андреевна, — между тем по-английски — «Hamlet», но «Macbeth»...

Эти названия она упоминала особенно часто.

За сюжетами двух трагедий Ахматова усматривала совершенно конкретную историческую аллюзию, связанную с именем Марии Стюарт. По ее мнению (об этом, впрочем, пишут многие шекспиристы вне связи с вопросом авторства), трагедии напоминали английскому зрителю таинственное убийство второго мужа Марии — Дарнлея. Анна Андреевна последовательно приводила сцены убийства короля Дункана из «Макбета» и знаменитую «Мышеловку» в «Гамлете» к достоверным фактам и историческим лицам. Она рассказывала, например, о домике неподалеку от Эдинбурга, расположенном в саду, который послужил «мышеловкой» для выздоравливающего Дарнлея.

— Убийцы вошли ночью, когда Дарнлей спал, — говорила Ахматова.

— «Когда я спал в саду», — подхватывал я, цитируя слова Призрака, и Анна Андреевна удовлетворенно продолжала, напоминая знакомые мне детали: следы оспы на коже Дарнлея — и язвы, о которых говорит Призрак отца Гамлета; смерть первого мужа Марии, Франциска, от воспаления среднего уха и странное отравление старого Гамлета — влитый в ухо яд.

В «Макбете» Ахматова показала мне явное (может быть, намеренное) противоречие:

— Леди говорит, что кормила грудью. Муж просит ее рожать ему только сыновей. А потом выясняется, что Макбет бездетен.

И это обстоятельство намекало на Марию Стюарт как прототип героини трагедии.

Далее следовали еще какие-то подробности из истории шотландских королей, отразившиеся в тексте, а в итоге выходило, что автор, скрывшийся под маской Шекспира, сам имел право на престол.

Арсений Александрович Тарковский рассказал мне, что и он слышал от Ахматовой о некоторых сведениях в шекспировских пьесах (хрониках), добытых явно из дворцовых архивов, к которым не имел доступа никто, кроме лиц королевской крови.

Не помню, чтобы Анна Андреевна настаивала при мне на каком-либо имени, но позже я узнал, что имена обсуждались ею, и неоднократно. Она присматривалась и к Вильяму Стенли графу Дерби шестому — он имел право на трон, и (в конце апреля — начале мая 1965 года) к Кристоферу Марло. Ахматовой важно было найти «своего» автора во всей неповторимой конкретности его частной судьбы, в трагическом воздухе времени, так, а не иначе сказавшихся в «безымянном» труде.

— От казни Марии Стюарт до появления трагедии прошло не так много времени, — говорила Ахматова, — событие не слишком отдалилось, примерно так, как от нас — убийство Кирова...

Она вглядывалась в чужое время, как в собственное, смысл беспощадных событий был так прожит и ошутим, что за сюжетом вставала «суровая эпоха».

Меня, как реку, суровая эпоха
Повернула...

Что должно было произойти в ее жизни, чтобы судьба «скрывшегося» автора воспринималась как «везение»?

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы...

«Там» укрылся автор «без имени». Здесь росла «Поэма без героя». Чеканилась «Решка»...

Я не решился позвать Анну Андреевну на своего «Гамлета», но она спрашивала об этом спектакле и однажды сказала, что часто обо мне слышит и что «в правильной тональности говорят».

О «Гамлете» Анне Андреевне подробно рассказывала Т. И. Сильман, позже написавшая статью для «Шекспировского сборника». Задавая вопросы о характере спектакля, его трак-

товке и т. д., Ахматова не сказала, что знакома со мной. Это было в ее правилах: никого ни с кем не соединять и не влиять на объективность рассказа. Анна Андреевна внимательно выслушала Анну Каминскую, только что вернувшуюся с концерта. В. Я. Виленкин тоже передавал ей о том, что увидел на сцене.

К этому времени — февраль 1965 года — относилось мое чтение на телевидении заметки А. А. Ахматовой «Пушкин и дети». По желанию Анны Андреевны я записал его для пушкинской передачи. В нем звучал такой текст: «Стихи Пушкина дарили детям русский язык в самом совершенном его великолепии, язык, который они, может быть, никогда больше не услышат и на котором никогда не будут говорить, но который все равно будет при них, как вечная драгоценность».

Шекспировская тема возникла в стихах Ахматовой едва ли не прежде пушкинской: «Читая «Гамлета» — 1909 год. Интерес к личности автора тоже давнего происхождения. В 1913 году, в связи с выходом книги Дамблона «Шекспир — это лорд Ретленд», в журналах, литературных кружках и салонах Петербурга тема активно обсуждалась и не могла пройти мимо внимания Ахматовой.

В 1927 году Анна Андреевна думала об этом уже с оттенком привычности. Вот запись из дневника П. Лукницкого по следам разговора с Анной Андреевной: «Говорит, что, по ее мнению, Шекспира писал не один человек, кто бы он ни был. В этом согласна с Пушкиным. «Макбет» и «Гамлет» произведения одного человека, но не того, который писал «Ромео и Джульетту».

В 1940 году она снова вчитывалась в шекспировскую драму. Комедии в счет не шли.

Начиналось то, что она назвала «грозным пиром» (не от пушкинского ли «Пира во время чумы»?).

Лондонцам

Двадцать четвертую драму Шекспира
Пишет время бесстрастной рукой.
Сами участники грозного пира,
Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира
Будем читать над свинцовой рекой;
Лучше сегодня голубку Джульетту
С пеньем и факелом в гроб провожать,
Лучше заглядывать в окна к Макбету,
Вместе с наемным убийцей дрожать,—

Только не эту, не эту, не эту,
Эту уже мы не в силах читать!

С И. М. Ивановским она оговаривала основные принципы перевода «Гамлета». Он будет переводить, а Ахматова — комментировать. Эта ориентация на кропотливую работу, позволяющую заглянуть за текст, в предлагаемые обстоятельства шекспировского времени, тоже красноречива...

В 1957 году на даче в Комарово Ахматова составляла план будущей книги. Отдел «Marginalia» открывался шекспировской темой:

«О Шекспире

1. О Макбете.
2. О Фальстафе (находка в Лонд[онском] суде).
3. Найденная мной цитата в Гамлете. (Frيره Berthold)».

В этом плане нет ни слова об авторстве, но его направленность («цитата», «находка в суде») снова подчеркивает интерес автора к тому, что предшествует тексту, к достоверному факту.

Всю жизнь Ахматову интересуется живое лицо, которому удалось скрыться под маской актера.

И всю жизнь загадка Шекспира составляет параллель ее «пушкинским студиям».

«Иной говорит,— писал Пушкин,— какое дело критику или читателю, хорош ли я собой или дурен, старинный ли дворянин или из разночинцев, добр ли или зол, ползаю ли я в ногах сильных или с ними даже не кланяюсь, играю ли я в карты и тому под.— Будущий мой биограф, коли бог пошлет мне биографа, об этом будет заботиться. А критику и читателю дело до моей книги и только. Суждение, кажется, поверхностное. Нападения на писателя и оправдания, коим подают они повод, суть важный шаг к гласности прений о действиях так называемых общественных лиц (hommes publics), к одному из главнейших условий высоко образованных обществ».

Позже, как напоминание, будто посланное вдогонку шекспировским разговорам, пришла публикация фрагментов из ахматовской пьесы «Пролог, или Сон во сне». Судя по одному из планов, она могла также называться «Ташкентской драмой».

Позвольте скрыть мне все: мой пол и возраст,
Цвет кожи, веру, даже день рожденья
И вообще все то, что можно скрыть.
А скрыть нельзя отсутствие таланта

И кое-что еще, остальное ж
Скрывайте на здоровье.

И снова вспомнился пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом», тот воображаемый, идеальный для поэта герой, кому «удалось скрыться» и «без имени покинуть свет». «Антагонист» приводил возражение:

Но слава заменила вам
Мечтанья тайного отрады.

У Ахматовой тоже нашелся контраргумент:

Довольно нам таких произведений,
Подписанных чужими именами.

Появлялись и другие отголоски, например: «Молитесь на ночь, чтобы вам вдруг не проснуться знаменитым».

Однажды в ответ на мою просьбу прочесть стихи Анна Андреевна сказала:

— Передайте, пожалуйста, вот эту тетрадку.

Я передал, и Ахматова долго искала в ней что-то, переворачивая страницы в начале, конце, в середине, потом снова в начале тетрадки. Наконец, не найдя нужного, вздохнула.

— Не открывается. Тогда дайте вон ту.

В той, другой были стихи из «Ташкентской драмы», связавшиеся в моем сознании с судьбой «скрывшегося» автора шекспировских пьес.

Должен сознаться, что при всем моем почитании Анны Андреевны я все еще продолжал внутренне сопротивляться этому повороту. Гораздо больше тайны личности автора меня интересовали сами шекспировские трагедии, возможность сыграть, поставить... Как раз в это время я писал стихи из цикла «Театр „Глобус" (Предположения о Шекспире)», в которых Шекспир — именно актер, накрепко связанный со всеми обстоятельствами театрального быта и театральной жизни; в монологах от лица воображаемого Шекспира содержались мои «домашние» возражения Анне Андреевне.

Но стихи Джонсона под гравюрой Дрюйшота, стихотворная надпись на надгробной плите, стихи под раскрашенным бюстом Шекспира в той же стратфордской церкви — все в передаче Ахматовой невольно врзалось в сознание.

Стой, прохожий, почему ты проходишь так быстро,
Читай, если умешь, кого завистливая смерть заключила
В этот памятник — Шекспира, с которым

Умерла и природа и имя которого покрывает (украшает) эту
могилу
Гораздо больше, чем издержки на нее, смотри все, что он
писал...

Удивляла последовательность, с которой Ахматова продолжала перебирать при мне «антишекспировские» доводы, как будто моя неготовность к восприятию загадочного сюжета и незащищенность от приводимых ею фактов почему-то на руку Анне Андреевне. За перечнем обстоятельств угадывалась продолжающаяся работа, может быть «репетиция» будущей статьи, невидимая часть айсберга...

В ответ на очередную атаку Ахматовой, стараясь быть «объективным», я сказал:

— Анна Андреевна, а что, если послушаться всех этих надписей и в поисках автора обратиться не к его изображениям (бюст, гравюра), а к тому, что он написал в самой книге? То есть искать в пьесах не биографических совпадений, а саму ситуацию, в которой автор намеренно скрывается?

— Что вы имеете в виду? — спросила Ахматова.

— Ну вот хотя бы тот же «Гамлет». Приезжают актеры, и принц предлагает им сыграть пьесу «Убийство Гонзаго». Он даже спрашивает Первого актера: «Скажи, можно будет, в случае надобности, заучить кусок строк в двенадцать-шестнадцать, которой я напишу и вставлю,— можно?» Первый актер соглашается. Таким образом, Гамлет является автором пьесы-спектакля, а Первый актер — только исполнителем, за которого подлинный автор прячется...

— Продолжайте,— сказала Ахматова.

Я продолжал развивать предположение.

Возникает «ситуация инкогнито», смысл которой заключается в том, что автор «скрыт» от действующих лиц и в то же время «открыт» для зрителя, если это спектакль в «Глобусе», и для читателя, если у него в руках, скажем, издание in folio с портретом Дрюшота и просьбой смотреть «в самую книгу», в то, «что он написал», а не на «чужой» портрет...

В этом случае в «Мышеловке», как в капле воды, отразилось бы действительное положение вещей: какой-то высокопоставленный и имеющий право на престол автор (здесь он — Гамлет) вынужденно скрывается за спиной театральной труппы «Глобуса» (здесь это — бродячие актеры); в этой труппе есть у него особо доверенное лицо — Шекспир (здесь это — Первый актер). Спектакли «Глобуса», таким образом,

втягивают в большую игру и королевский двор, и лондонскую публику («Мышеловка»). Гамлет выбирает для спектакля «Убийство Гонзаго», то есть убийство, совершенное в Италии (путая карты, он говорит о Вене), а автор показывает убийство, совершенное в Дании. Между тем ни для кого в Лондоне не секрет, о чем идет речь на сцене «Глобуса»: «ситуация инкогнито» очевидна для современников. Как говорит Гамлет, «актеры не умеют хранить тайн и все выбалтывают»...

Не могу поручиться за точность своего монолога, но смысл аналогии был именно таков. Помню, что я упомянул повторяющийся у Шекспира мотив — театр в театре, когда на сцене появляется группа актеров, хотя бы «самодельных» («Сон в летнюю ночь»), — и любимую мною «Бурю», где все действие как бы сочинено Просперо. Ведь это он становится автором большого представления с бурей и кораблекрушением, «он силу искусства своего устроил так, что все остались живы», а сам, точно так же, как Гамлет, скрывшись, наблюдает за действием. И этот герой имеет право на престол, но «...Просперо — чудак! Уж где ему с державой совладать? С него довольно его библиотеки. . .».

Тут Анна Андреевна задала мне странный вопрос:

— Вы понимаете, что вы произнесли?

В некотором недоумении я отвечал, что попытался по-актерски стать на ее точку зрения, вообразить себе шекспировскую ситуацию, увиденную ее глазами.

И тут Ахматова снова меня ошарашила. Последовала реплика очень рассчитанная, к которой и всерьез отнестись нельзя, и не запомнить навсегда невозможно. Вопрос был наживкой, на которую бы клюнул любой молодой человек на моем месте.

— А вы понимаете, что это звучит впервые за последние триста лет?

Прием прост: стоит одобрить робеющего ученика (или актера) за первое слабое движение, и все его силы напрягутся; теперь он прикован к трудному предмету.

Тут и последовало поручение.

— Вы непременно должны об этом написать.

Вот и вообразите, что со мной сделалось...

К следующему приходу, понимая, что разговор может коснуться шекспировской темы, и втайне желая этого, я уже подготовился. В ответ на вопрос Анны Андреевны, удалось ли мне найти еще какие-нибудь «подтверждения», я сказал, что обратил внимание на повторяющиеся мотивы.

— Какие?

Брат, незаконно захватывающий власть, и лишенный законного владения наследник («Гамлет», «Буря», «Конец — делу венец», «Как вам это понравится»); розыгрыш как театральное представление: с одной стороны, «автор», а с другой — «играющая труппа» или «играющая группа», например принц Гарри и Фальстаф со своей компанией. Или «Сон в летнюю ночь» с двумя представлениями: неудачный спектакль «самодеятельного» театра и большое ночное карнавальное действо, которое устраивает скрывающийся Оберон; или «Укрощение строптивой». ..

Ахматова неожиданно спросила:

— У вас есть «Реквием»?

Списка у меня не было, и я в этом признался.

— Я подарю вам. Мне тут принесли недавно.— И, взяв со стола машинописный экземпляр цикла, вывела на титульном листе латинское «R» и на последней странице внизу — «Анна Ахматова».

Конечно, она знала, как часто я буду перечитывать эти стихи и как они станут мне нужны для всего предстоящего...

Моя вина в том, что я не записывал по горячим следам, но убежден, что вряд ли упустил что-либо существенное. За некоторыми исключениями Ахматова обдуманно выдавала мне традиционный ряд «антишекспировских» доводов.

Может быть, она ставила какой-то особенный, свой «опыт драматических изучений» с участием молодого актера, игравшего Гамлета в ее время и потому невидимой нитью связанного с тем, кто скрывался под маской...

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир.

А может быть, Ахматова закладывала в меня долговременную программу? Она-то знала о себе: «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется...» До сих пор я продолжаю разгадывать смысл разговоров, доставшихся мне на вырост и впрок.

И позже, когда Анны Андреевны не стало, я невольно пытался продлить диалог. Теперь это превращалось в «шахматную партию с самим собой», но я уже втянулся в игру и не раз ловил себя на том, что ищу победы для Ахматовой...

«Укрощение строптивой» наводит на размышления своей формальной «хромотой». Пьесу открывает интродукция из двух сцен, где некий Лорд вместе со своими слугами, подобрав у трактира мертвецки пьяного медника Кристофера Слая, устраивает розыгрыш. Слая моют, переодевают, и когда он приходит в себя, убеждают в том, что он знатный вельможа. «Антишекспиристы» считают, что здесь указано на происхождение и характер Шекспира, Шекспир — это Слай.

Но, кажется, не менее интересны здесь вовремя подвернувшиеся актеры, которые по поручению Лорда разыгрывают перед Слаем всю историю Катарины и Петруччио — «Укрощение строптивой». Актеры вступают с Лордом в договорные отношения и помогают ему добиться какой-то цели.

Задумал шутку я одну, и может
Искусство ваше пригодиться мне.
Посмотрит нынче пьесу некий лорд...

Как в «Гамлете»: «Сейчас мы королю сыграем пьесу...»

И здесь зерно, видимо, должно заключаться в разоблачении шутки. Очевидно, прежде в «Укрощении строптивой» был финал, развенчивающий мнимого вельможу Слая. В шекспировской пьесе (в отличие от анонимных изданий) этого формального завершения нет. Но зато снова налицо «ситуация инкогнито», когда автор всей затеи, Лорд, явно и намеренно уходит на второй план, скрывается, а его поручение выполняет актерская группа. Может быть, формальное завершение комедии содержало слишком явные указания на подлинного автора — Лорда — и его намеренно сняли? ..

«Укрощение строптивой» впервые появилось *in folio*. Нет ли в тексте посмертной публикации вполне осмысленной редакции, снимающей разоблачительное для мнимого автора завершение, редакции, считавшей сохранение тайны подлинного автора своей главной задачей? ..

Тогда все издание *in folio* выглядит секретной шкатулкой с двойным дном: явная «хирургия» текста «Укрощения строптивой», появление гравированной «железной маски» Дрюйшота и тут же указующей подписи Джонсона — все имеет двойное действие и настолько же скрывает, насколько и раскрывает ситуацию. Действующие лица ничего не знают о подлинном авторе, тогда как для читателей существование автора-инкогнито (Лорда, Гамлета, Просперо) очевидно.

В большинстве шекспировских сюжетов важную роль играет комедия ошибок — путаница, переодевания, явные нелепости. Толпа одураченных странным сходством или другой мнимостью действующих лиц у нас на глазах ломает голову над тем, что с самого начала действия доподлинно известно и не представляет никакой тайны для зрителей...

Еще об одном поручении я узнал совсем недавно. Оказалось, что Анна Андреевна назначила меня исполнителем «Поэмы без героя».

Вечер, посвященный семидесятипятилетию А. А. Ахматовой, должен был состояться позже юбилейной даты, в марте 1965 года, вероятнее всего в Москве. Хотя твердого решения о месте и времени юбилея не было и Ахматова говорила о нем не слишком всерьез, тем не менее предварительно обсуждалась его программа.

Анна Андреевна предполагала так.

Сначала парадная официальная часть с докладом В. В. Виноградова о поэзии Ахматовой и выступлением Ю. Г. Оксмана о пушкинской теме в ее творчестве. Затем Д. Н. Журавлев, открывая другую половину вечера, должен был читать стихи Цветаевой и других поэтов об Ахматовой из «папки» «В ста зеркалах» (Анна Андреевна любила книги Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье», отсюда название сборника); далее предполагалось мое исполнение «Поэмы без героя», а в заключение в магнитофонной записи прозвучали бы два-три стихотворения, начитанные на пленку самой Ахматовой.

Об этом прожекте я услышал от Ирины Николаевны Пуниной и Анны Каминской, расспрашивая их о поездке Анны Андреевны в Лондон и Стратфорд и еще раз выясняя для себя круг шекспировских интересов Ахматовой.

Поездка в Англию состоялась в июне 1965 года: Лондон, Оксфорд, Стратфорд. Я слушал рассказ Анны Каминской, сопровождавшей Анну Андреевну в этом путешествии, и живо представлял себе этот хроникальный сюжет.

Третье июня. Корабль из Дувра подходит к лондонскому причалу. На берегу большая толпа. Анна Андреевна, тяжело опершись на плечо своей молодой спутницы, спрашивает: «Почему я не умерла, когда была маленькой? ..»

Отрывок из автобиографической прозы:

«Теперь, когда все позади, даже старость, и остались только дряхлость и смерть, оказывается, все как-то почти мучительно проясняется — как в первые осенние дни: люди, события, соб-

ственные поступки, целые периоды жизни. И столько горьких и даже страшных чувств возникает при этом...»

Ахматову встречают с цветами. Заголовки лондонских газет с именем Ахматовой, среди которых выделяется: «Сафо из России»...

В номере отеля очень много цветов, это темно-красные розы, большие, еще не раскрывшиеся полностью, твердые. Цветы всё несут. Номер становится похож на оранжерею. Анна Андреевна говорит Ане: «Да вынеси ты хоть половину!»

Четвертое июня — Ахматова осматривает Лондон. Знаменитые места. Вечером, по пути в Оксфорд, машина попадает в дорожную пробку...

Пятое июня, утром — торжественный завтрак в Оксфордском университете. Присвоение Анне Ахматовой почетного звания доктора *honoris causa*. В зале среди собравшихся — Ю. Анненков, А. Райкин... Ее речь...

Два дня в Стратфорде. Комната отеля выходит на террасу. Терраса спускается в великолепный сад. Ахматова спрашивает: «Это сон? Или нет?»

А ведь сон — это тоже вещьца,
Soft embalmer, Синяя птица,
Эльсинорских террас параплет...

По шекспировским местам их везет тяжелая машина. Шофер в белой рубашке с галстуком, короткая стрижка.

Дом, где родился актер Шекспир. В саду высажены все растения, упоминающиеся в его пьесах. Анна Андреевна не выходит из машины. Ей нездоровится. Аня быстро осматривает дом и сад и рассказывает о них Ахматовой.

Дом жены Шекспира. Аня осматривает, Ахматова ждет ее в автомобиле. Деревянные решетки на окнах, деревянный заборчик. Смоленая солома, высокие трубы — дом дочери Сюзанны в Стратфорде, дома на улице Генли, дом дочери Юдифи. Черепичная крыша...

К церкви Святой троицы указывает дорогу знаменитая аллея. В церкви — могила, надгробная плита с надписью и тот самый знаменитый раскрашенный бюст, который любят описывать «антишекспиристы». Это лицо слишком не соответствует нашим представлениям о высокой духовности.

Здесь Ахматова выходит из машины и движется к церкви. Осмотр гробницы. Шекспир — единственный из великих англичан, чей прах не перенесен в Вестминстер. Чтение надгробной надписи. Осмотр раскрашенного бюста...

Вечером следующего дня венцом шекспировской экскурсии должно стать посещение Мемориального театра в Стратфорде. Идет «Венецианский купец». Насколько шекспировская тема волнует Ахматову в этой поездке, говорит тревога о том, что ее знание английского языка может оказаться недостаточным для того, чтобы смотреть спектакль. Поэтому еще в Лондоне Анна Андреевна посещает русский магазин, где совершается покупка третьего тома изданного у нас шекспировского восьмитомника. В нем «Венецианский купец» в переводе Т. Щепкиной-Куперник.

Накануне спектакля в отеле две женщины — старая и молодая — читают шекспировскую пьесу.

Не знаю, отчего я так печален.
Мне это в тягость; вам, я слышу, тоже.
Но где я грусть поймал, нашел иль добыл,
Что составляет, что родит ее, —
Хотел бы знать!

Когда подходит время ехать в театр — он стоит на самом берегу, и белые лебеди Эйвона подплывают совсем близко, — Анна Андреевна чувствует себя хуже вчерашнего. Она не может поехать на спектакль. Аня боится оставлять ее одну, но Ахматова велит ей отправляться: «Это для тебя на всю жизнь...»

„РАДОСТЬ - СТРАДАНИЕ“

Сдайся мечте невозможной,
Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный —
Радость-Страдание одно!

А. Блок

Однажды, воспользовавшись авторитетной рекомендацией, ко мне пришел симпатичный кандидат филологических наук, чтобы поговорить об А. Блоке и его драме «Роза и Крест», которую я поставил на Малой сцене БДТ в 1980 году и в Псковском драматическом театре имени А. С. Пушкина — в 1984-м. Для начала кандидат наук спросил, не нахожу ли я,

что Гаэтан — особый образ, резко выделяющийся из всех других, что, украшенный венком «из розовых роз», он сравним разве только с самим Христом «в белом венчике из роз» из поэмы «Двенадцать». По вопросу я понял, что именно это находит мой гость, а мне остается только подтвердить его вывод. Я ответил: у Гаэтана три петуха...

Он — самый важный для Блока духовный герой, потому что он поэт, убеждал меня филолог. И спрашивал, как я понимаю крест, которым Гаэтан велит «метить свои крепкие латы»...

Отвечать было трудно хотя бы потому, что мой Гаэтан уже не существовал вне спектакля, тесно связанный с Бертраном, Изорой и весенним турниром менестрелей. За его спиной появлялся человек, знакомый мне во плоти, и я видел воочию, как ветшающая одышливая стариковская плоть не может удержать рвущийся из сердца пламень. Отвечать было трудно, потому что после смерти Павел Григорьевич Антокольский вернулся ко мне Гаэтаном, со всей беззащитностью последнего одиночества и напором отчаянной доброты. Я видел в своем воображении, как похожий на Антокольского маленький стремительный Гаэтан читает пророческие стихи; не задумываясь бросается в бой за честь уходящего рыцарства; мгновенно меняет гнев на милость и, не боясь быть смешным, с детским артистизмом показывает, как на рассвете перекликаются петухи в Трауменеке: «Ку-ка-ре-ку-у!..»

«У Гаэтана — три петуха», — тоскливо повторял я и, переходя на язык моего гостя, пытался объяснить, что задача моя — воплощение, без которого не решить на сцене ни одной духовной проблемы, что важно было погрузить исполнителей в конкретные обстоятельства жизни и в результате реального действия создать поэтическую атмосферу: Гаэтан должен был предостеречь Бертрана от губительных последствий его любви к безжалостной девочке Изоре... «Метить крестом свои крепкие латы» — значит не бояться страдания, идти ему навстречу; ищущая душа Изоры испытывает жестокий удар реальности: автор песни, а значит, рыцарь, назначенный ей судьбой, — не русоволосый прекрасный молодой человек с черной розой на светлой груди, а меченный выцветшим крестом ветхий и странный старик... «Старик!» — в тоске разочарования выдыхает Изора, а услышав из его уст вещую песню, теряет сознание. Очнувшись, она еще рванется за ним: «Где старик?» Но в тот же вечер на наших глазах торопливо изнасилует душу заменой, уговаривая саму себя: вот юноша Алискан, вот его земные горячие руки, доступная свежая плоть...

«Клянись, клянись!» — по-девичоночи капризно (где я услышал эту «тюзовскую» интонацию?) говорила она Бертрану, посылая его в неизвестность и смерть. В том и беда, что эти двое не нашли друг друга...

Да, конечно, поэтическая драма, но еще нужно расслышать, как в теплом воздухе майской ночи истекающий кровью Бертран тихо скажет: «Какая мука!» — и дойти до смысла, узнать, догадаться: мука — настоящая, непереносимая боль плоти, кровь моего отца на полу больничной палаты, смертный пот у него на лбу, его последняя улыбка...

Конечно, это поэтическая драма Блока, но я обязан присвоить ее себе: моя боль, мой крест, моя роза, мои три петуха...

Никто лучше самого Блока не передаст вкратце содержания «Розы и Креста».

«Есть песни, в которых звучит смутный зов к желанному и неизвестному. <...>

Одну из таких туманных северных песен спел в южном французском замке заезжий жонглер... эта песня... запала в душу юной графини Изоры, жены владельца богатого замка, и в душу бедного рыцаря Бертрана, который верно служил графу, не получая наград за трудную службу, и тайно любил графиню Изору без надежды на взаимность.

<...> В то время разгорается на юге Франции восстание альбигойцев, и папа снаряжает против них крестовый поход; войско его движется с севера... Граф, который тоже боится нападения окрестных крестьян, посылает Бертрана разведать, близко ли папское войско. Изора, узнав, что Бертран отправляется на север, велит ему отыскать создателя непонятной песни по признакам, которые ей приснились, и привезти его к ней.

Бертран не отказывается от сумасбродного поручения и решает исполнить его или погибнуть... Здесь, на пустынном берегу океана, судьба или случай сталкивают его с высоким, худым рыцарем в поношенной одежде, с выцветшим крестом на груди... сам себе плохо веря, он узнает понемногу в странном старике создателя туманной песни и с торжеством увозит его с собою. <...>

Празднество прервано нападением врагов. Бертран бросается в бой, обращает врагов в бегство и смертельно ранен...

Такова основа драмы «Роза и Крест». Она есть, во-первых, драма человека Бертрана; он — не герой, но разум и сердце драмы; бедный разум искал примирения Розы никогда не испы-

танной Радости с Крестом привычного Страдания. Сердце, прошедшее долгий путь испытаний и любви, нашло это примирение лишь в минуту смерти, так что весь жизненный путь бедного рыцаря представлен в драме («„Роза и Крест“. К постановке в Художественном театре»).

Ощущение живой жизни возникло не сразу; сначала заволаживала странная, необычно ритмизованная речь героев, экзотика рыцарских времен, магическое наступление блоковской весны... Казалось немислимым обрядить людей и сцену в тяжелые доспехи и грохотом оружия заглушить музыку стиха. Так возникла идея: начать с чтения и чтением закончить, сделать задачу театра предельно скромной, бережно, из рук в руки передать зрителям самого Блока, поставить публику перед двойной загадкой: вот они — бедный театр и бездонная пьеса. Прием заключался в двойном движении — действия драмы и репетиционного процесса: от застольных разборов к мизансценам; от своего костюма к намеку на театральный; от ролевой тетрадки к случайному реквизиту; от графики к акварели. Только одна празднично-яркая сцена — «Майские календы», и снова уход в знакомую, условность, концентрация воображения; смерть героя, зафиксированная в общей оценке: странноватое оцепенение за тем же столом...

«Чтение пьесы А. Блока „Роза и Крест“» — так должен был называться спектакль, и с этой идеей я пришел к Г. А. Товстоногову.

Я знал, что несколько лет назад Георгий Александрович отверг предложение о постановке на Малой сцене «Балаганчика» и «Незнакомки», мотивируя это своим неприятием блоковского театра, усложненностью и непонятностью для широкого зрителя его драм. Против меня и моей идеи невольно «работал» и недавний уход из театра Сергея Юрского, чьи намерения ставить спектакли в БДТ оказались принципиально неприемлемыми для художественного руководителя. Этот уход, болезненно отозвавшийся во многих, должен был неизбежно приплюсоваться к следующему предложению актера о своей постановке. В одном из наших неформальных, доброжелательных разговоров Товстоногов обронил запомнившуюся фразу: «Режиссура деформирует артиста...»

За меня и мое предложение говорили приближающийся столетний юбилей А. А. Блока, одного из основателей нашего театра, и поддержка, которую обещала этой постановочной идее наш легендарный завлит Дина Морисовна Шварц...

Блок не мог не думать о «Розе и Кресте» в Большом драматическом. Он знал актеров, участвовал в составлении репертуара, правил переводы, выходил перед занавесом с речами о Шиллере и Шекспире. Мысль о постановке «Розы и Креста» должна была возникнуть и у него, и у театра.

В поисках подтверждения я стал читать материалы по истории, мемуары, блоковские статьи, письма, дневники и записные книжки. Меня интересовал истинный, непарадный смысл ситуации — поэт и театр; хотелось понять для себя, как это было.

Есть воспоминания, рассказывающие о том, как выглядела работа Блока в Большом драматическом с точки зрения театра. Но еще никто не проследил, кажется, за тем, каким выглядел театр в представлении поэта. Достаточно того, что в БДТ, или, как тогда говорили, «Большдрамте», пришел драматург, чьи представления о нашем искусстве выражались не только в статьях и речах, в поденной редакторской и историко-культурной работе, но и в пьесах, которые были у него за плечами. И прежде всего, в его любимом детище — драме «Роза и Крест».

«18 июля 1919 г. Объяснить Гришину „Розу и Крест“» («Записная книжка» А. Блока).

«10 апреля (1921 г.) (то есть почти через два года.— В. Р.). Я пробовал навести Лаврентьева и Гришина на «Розу и Крест». Лаврентьев отмычался, Гришин, подумав, сказал: „Может быть, после Кальдерона“» (дневник А. Блока).

Итак, все то время, что поэт работал в театре, с 1919 по 1921 год, его не оставляла надежда увидеть свою драму на сцене Большого драматического.

А. И. Гришин был директором, А. Н. Лаврентьев — главным режиссером.

Один из активных сотрудников новорожденного театра, актер Г. М. Мичурин, вспоминает о Блоке: «Как всегда, когда дело касалось его интересов, он как-то застенялся и даже удивился нашему стремлению добиться постановки его пьесы в нашем театре. Но дня через два он, поймав меня в коридоре, вручил аккуратно завернутый в бумагу экземпляр своего «Театра», изданного «Мусagetом» в 1916 году, с его надписью на первой странице, где в «Розе и Кресте» его рукой было сделано несколько карандашных поправок.

Гришин нас обнадежил, что «Роза и Крест» обязательно будет включена в репертуар, но что-то показалось в его поведении притворным и неискренним. Мы с Егором (Музалевским) уже приноровились читать подтекст его ласковых речей».

«Он (Блок) по природе был мягким и чуть даже робким

человеком, но на всю жизнь остался нетерпимым ко лжи и фальши, ну а отсюда его неколебимая прямота высказывания своего мнения. Делал он это мягко по форме, но твердо по содержанию, и приходилось иной раз краснеть директору А. И. Гришину — его завуалированную лукавую политику «антрепренера» мудро раскусил поэт.

Напрасно историки этого периода пытаются полировать факты. Блоку приходилось вести трудную, изнурительную, часто неравную борьбу с дурным вкусом, пошлостью и делячеством. Он и сам, как Бертран, стоял на рыцарской страже искусства, был сторожем театрального «замка», во многом непонятым и неуслышанным...

Рекомендованной им пьесе М. Левберг «Дантон» руководство пытается противопоставить искусно состряпанную поделку Ф. Зарина-Несвицкого «Трибун». «Прочитав эту пошлость, — пишет Блок, — ...я чувствую нежность к неумелой Левберг, у которой — истинно новое и трудное...

О, театр! Уйти бы из этого смрада! Стоит вспомнить приспособление Максимова к роли Готье и что и как он с ней делал. Люба говорит, что я служу в первоклассном провинциальном театре. Да, неунывающий и потирающий ручки со смешками Гришин — это цвет провинции. Мария Федоровна (Андреева) тоже уже склонна ругать «Дантона» вместе с Гришиным и Лаврентьевым и думать, что Горький и я ввели ее в обман...

Если «Трибуна» вздумают ставить, я должен уйти... 17 июля 1919 г.»

Повседневную борьбу Блока за «новое и трудное» нужно подчеркивать, а не скрывать. Тем яснее обозначится его истинная роль в рождении настоящего театра. Сегодня еще очевидней, как органично вписалась бы «Роза и Крест» в возникающий на пустом месте репертуар. Но Лаврентьеву и Гришину «виднее», как и куда вести театр.

В трудные дни июня 1921 года эти двое вместе с женами войдут в вагон латвийского консула и уедут за границу, бросив БДТ на произвол судьбы. А больной Блок, как раненый Бертран, останется на своем посту; его называли совестью театра.

Гаэтан

Ты должен покинуть тот край!

Бертран

Покинуть! Нет, ты не понял меня!

...Разве могу изменить,
 Чему всю жизнь я служил?
 Измена — даже неправде —
 Все изменой зовется она!
 Я там умру, где сердце осталось!
 Недаром «Несчастьем» прозвали меня!

Здесь тот же мотив, что запомнился по стихам А. Ахматовой:

Мне голос был. Он звал утешно,
 Он говорил: «Иди сюда,
 Оставь свой край глухой и грешный,
 Оставь Россию навсегда».
 Но равнодушно и спокойно
 Руками я замкнула слух,
 Чтоб этой речью недостойной
 Не осквернился скорбный дух.

Почему мечта Е. Музалевского и Г. Мичурина о постановке «Розы и Креста» была так своевременна?

В драме, написанной еще в 1913 году и оказавшейся во многом пророческой, ставился вопрос об отношении к восстанию, революции. Человек смятенный и одинокий, чувствующий грозное время и необходимость сделать нравственный выбор — был фигурой жгучей злободневности.

Время, о котором мы снова и снова задумываемся, — первые годы после революции — ставило перед Блоком острее вопросы, на которые он чувствовал необходимость отвечать не только теоретически, но и на практике. Александр Александрович не отлынивает ни от какой черновой работы в театре, включая и разгрузку дров с баржи.

В БДТ сохранился тот самый диван с высокой спинкой, на котором ему приходилось ночевать, задержавшись за кулисами до поздней ночи.

Рецензируя десятки поделок, которые пыталась протаскать на сцену «кучка несчастных пошляков — антрепренеров и предпринимателей», Блок стремился «парализовать» эту «заразу». Набрасывая репертуарные планы Большого драматического театра на будущее, он записывает: «Пьесы революционные или из эпохи революции (кроме Эрвье); Катилина (Ибсена), Жакерия (Мериме) Богатство (Аристофана)».

Но ведь «Роза и Крест» тоже пьеса «из эпохи революции»!

«Первое, что я хочу подчеркнуть, — писал Блок, — это то, что «Роза и Крест» — не историческая драма. Вовсе не эпоха, не

события французской жизни начала XIII столетия, не стиль — стояли у меня на первом плане... Первые схемы, чертежи, контуры, соотношения — словом, все то, что художник делает напряженно, лихорадочно, экономя время, собираясь весь в один нервный клубок, — все это было, так сказать, внеисторично...»

Одно из главных предлагаемых обстоятельств — кровавая междоусобица в стране, разделившая ее на два лагеря, гражданская братоубийственная война. И если граф Арчимбаут, которому служит Бертран, при одном упоминании о восставших ткачах приходит в бешенство, то бедный рыцарь не перестает тайно и явно мучиться неразрешимыми противоречиями времени.

«Они теперь в Безье, — сообщает Бертран о результате своей разведки. — Жгут, избивают жителей: «Всех режьте! — сказал легат. — Господь своих узнает!» К этому моменту мы уже знаем, какое чувство скрывает Бертран за этим скупым донесением.

Б е р т р а н

Брат, значит ты веришь,
Что в жилах у нас
Одна — святая французская кровь?..
Жестокий Монфор тем самым мечом,
Которым неверных рубил,
Братскую кровь проливает..
Под чье же ты знамя пойдешь?

Г а э т а н

Знамени нет для меня.
Я останусь один.

Б е р т р а н

Тебе легко говорить,
А я ведь на службе... Что я могу,
Пышного замка сторож несчастный!
Лишь сам не участвую я
В охотах на нищих крестьян...

Нетрудно себе представить, что, появившись в это время, то есть сразу после революции, на русской сцене блоковская драма (следует напомнить читателю, что начиная с 1916 года до самой смерти А. А. Блока «Розу и Крест» с постоянными перерывами и в конце концов безрезультатно репетировал МХТ), она не оставила бы публику равнодушной. В зрительном зале тотчас повеяло бы тем трагическим холодком, который позже до-

ходил до нас со страниц «Белой гвардии» М. Булгакова и во время представлений «Дней Турбиных» во МХАТе...

Когда произошла революция, которую, как никто другой, предчувствовал Блок, когда настало время сурового выбора, поэт, в отличие от своего Бертрана, решительно принимает сторону «нищих крестьян», тех самых, что скоро сожгут его родовую библиотеку.

«Бертран любит свою родину,— писал Блок,— притом в том образе, в каком только и можно любить всякую родину, когда ее действительно любишь. То есть, говоря по-нашему, он не националист, но он француз, для него существует *ma dame France*, которая жива только в мечте, ибо в его время объединение Франции еще не совершилось, хотя близость ее объединения он предчувствовал. От этой любви к родине и любви к будущему— двух любвей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины,— никогда и никто не получал никаких выгод. Ничего, кроме горя и труда, такая любовь не приносит и Бертрану...»

Не стану растолковывать, но всем существом «чую», какую надежду быть понятым и радость исповеди испытал бы А. А. Блок, дожись он наконец премьеры «Розы и Креста» в Московском Художественном или — особенно — в БДТ, театре, которому он отдавал столько души в последние годы жизни!

Так неужели же ищущий новое революционное содержание в Шиллере и Шекспире театр не расслышал его в блоковской драме? Или побоялся той остроты, с которой «новое и трудное» было явлено в «Розе и Кресте»? Не служба же Блока в театре помешала включению пьесы в репертуар? ..

Ощущение драматизма ситуации нарастало.

Конец сезона был не за горами, когда мне было разрешено распределить роли среди свободных артистов, а перед отпуском показать прогон, который и должен был решить судьбу спектакля. В моем распоряжении было семнадцать репетиций.

Приобретенный к тому времени опыт студийной режиссуры требовал решительности и в распределении, и в организации работ. Я прекрасно понимал, что за такой срок невозможно «поставить на ноги» исполнителей трех главных ролей — Изоры, Бертрана и Гаэтана, и поэтому, зная, какое это вызовет сопротивление, все-таки предложил студийцев — на роль Изоры Г. Волкову, на роль Бертрана себя, на роль Гаэтана И. Заблудовского.

Г. Волкова не работала в БДТ, но успела обрести серьезные навыки в Пушкинской студии: она сыграла дочь мельника в «Русалке», Дону Анну и Мери в «Каменном госте» и «Пире во время чумы». Это назначение я мотивировал тем, что в столь краткий срок не сумею подготовить актрису, не работавшую со мной, к чтению блоковского стиха, а без этого невозможно овладеть ролью. К тому же я не видел в то время в труппе подходящей исполнительницы.

Позже, когда прогон был принят и спектакль решили запускать— до премьеры оставалось еще шестнадцать репетиций,— Г. Волкову пришлось отстаивать снова. Очевидно, в театре возникли суждения о том, что главную роль должна бы играть наша актриса, и Товстоногов к ним прислушался. Произошел еще один разговор.

Отступать было некуда: «Георгий Александрович! Режиссуре я учился у вас. Позвольте задать «товстоноговский» вопрос: какая у вас альтернатива, кого предлагаете вы?..» Товстоногов подумал с минуту и вдруг с какой-то детской интонацией обиды, повернувшись в сторону невидимых оппонентов, резко послал: «Мне нечем ее заменить!.. В ней есть драматизм!..»

И. Заблудовский понимал меня лучше других, и мы сосредоточили внимание на дуэте Гаэтана и Бертрана..

Мне следовало, оставаясь между Гаэтаном и Изорой, «держатель» роль Бертрана и ритм спектакля в надежде, что если не к премьере, то позже и я приду к какому-то результату. Через три с лишним года, отдав все накопленное другому исполнителю в спектакле Псковского театра— это был В. Порошин,— я заново влюбился в эту роль. Сейчас же, в условиях почти экстремальных, когда в кратчайший срок нужно было определить действенные задачи и вместе с артистами нащупать верные психологические пути к таким ролям, как граф Арчимбаут (Ю. Мироненко), Капеллан (А. Гаричев, а затем М. Данилов), Алиса (А. Немченко), Алискан (В. Юшков), Доктор (В. Гвоздицкий), не говоря уже об остальных; организовать массовые сцены («Турнир менестрелей», «Бой», «Смерть Бертрана»); ввести в спектакль изящную музыку нашего Ильи Саца, то бишь Семена Ефимовича Розенцвейга; включить в план репетиций работу с балетмейстером И. Кузнецовой и найти общий язык с художником Э. Кочергиным, только после решающего прогона вошедшим в спектакль,— теперь мне оставалось уповать лишь на какую-то подсознательно угадываемую близость с Бертраном, ощущение его места в драме и на то, что не подведет чувство стиха.

Впрочем, кажется, это брал в расчет и Товстоногов; придя на первую встречу, он сказал актерам без обиняков, что пьеса ему представляется туманной и несценичной, но, во-первых, приблизился юбилей А. Блока, во-вторых, прием «чтения пьесы» и «репетирования» ее на глазах зрителей избавляет нас от возможных претензий и представляет интерес сам по себе, а в-третьих, взявшийся за «гуж» режиссер имеет некоторое отношение к поэзии и, вероятно, что-то прояснит для нас в пьесе. По всему этому художественный руководитель просил исполнителей отнестись к делу серьезно и помочь театру достойно встретить столетний юбилей одного из его основателей.

Трудность художественной задачи и экстремальность условий вселили в участников какой-то отчаянный азарт, как это во многих случаях бывало на моем веку в Большом драматическом: Г. А. Товстоногов приучил труппу к мгновенным переменам ритма, умению мобилизоваться и дружно пойти вперед...

И. З. Заблудовский — настоящий и еще недооцененный мастер. Вытянутая, пластичная фигура, интеллигентная речь, гибкий голос, данные прекрасного характерного артиста, вкус и трудолюбие — у него есть все для того, чтобы сделать громкую карьеру. Не хватает, пожалуй, лишь слепого актерского честолюбия. Впрочем, на сцене такой минусовый итог иногда меняет свой знак на обратный; скромность подчеркивает человеческую значительность, и рядом с Заблудовским иной раз проигрывает титулованный партнер. Лепорелло и Гаэтан подтвердили спокойное восхождение артиста.

Он умеет почти со всеми ладить в труппе, представляет БДТ в Театральном обществе и не бежит от домашних забот. В те времена, когда детям давали звонкие многозначные имена, мальчика назвали Изилем, что означало «Исполняй заветы Ильича». Он сумел сохранить вместе с упрямством свою доверенную обязательность и питерскую надежность. Изиль Захарович из тех, кто непременно навестит больного, пойдет на концерт в филармонию, не пропустит выставки, а на гастролях предпочтет музей магазину. Ну кого еще можно подбить на суточное путешествие из Тюмени в Тобольск за свой счет, чтобы осмотреть древний сибирский кремль? ..

Заблудовский ищет образ упорно, въедливо, но, раз построив роль, играет свежо, целенаправленно, изящно. Гаэтан вышел у него легким, светящимся изнутри. Необыкновенно простым при всей необычности текста и поступков. Высокий, ломкий и в то же время несгибаемый, он боролся за Бертрана,

как не стал бы бороться за себя. «Больше чем другом, братом твоим назваться хочу!..»

Это во Пскове, с В. Свекольниковым, импульсивным, неровным, острым и одновременно мечтательным артистом, мы пойдем от Антокольского. А Заблудовский в венце отброшенных назад седых волос — Бедный Странник, Пришелец из Ламанчи, младший брат Дон Кихота...

Первая встреча Гаэтана и Бертрана начинается со столкновения и поединка. Очень трудно добиться тут возникновения взаимной тяги и заинтересованности, сделать психологически достоверным переход от драки к дружеской приязни.

Б е р т р а н

Опять тот же камень! — Кто там? Эй, бродяга!

Г а э т а н

Не кричи зря на людей. Сам ты кто?

Б е р т р а н

Рыцарь.

Г а э т а н

А я — сеньер.

Б е р т р а н

Ты что-то не похож на сеньера.

Г а э т а н

Я докажу тебе, что эта правда! — Берись за меч!

Сражаются. <...>

Б е р т р а н

Плохо ты бьешься, сеньер! Проси пощады, или я отрублю тебе голову!

Г а э т а н

(снимая шлем)

Прошу пощады. Ты видишь, я стар.

Б е р т р а н

Не стоило мне тупить свой меч, старик! — Обещай исполнить то, о чем я тебя попрошу.

Г а э т а н

Ты нравишься мне, и я исполню, что ты попросишь. Не откажись отдохнуть у меня в Трауменеке.

Сколько изменчивого, капризного движения в этой короткой сцене!

— Завязка отношений есть,— начинает репетицию второго акта Заблудовский.— «Берег океана»...

— В том-то и дело, что надо начать от печки, когда никаких отношений еще нет,— отвечаю я.

Он. Ты, то есть Бертран, по-хамски влез в мой разговор с Рыбаком, но я тут же вижу твои страдальческие глаза...

Я. Если тут же, то не было бы драки, поединка; страдальческие глаза ты увидишь не раньше, чем я, Бертран, сниму шлем... Очевидно, это для Гаэтана принципиально, он ненавидит, когда зря кричат на людей. Он вступается за всех обиженных. Это донкихотский поступок, и тебе нужно по-настоящему «завестись», возмутиться...

Он. Почему ты, Бертран, нравишься мне? Ты меня заинтересовал. Чем?

Я. Заинтересовал позже. Прежде всего — не понравился, возмутил, прежде — поединок, который ты проиграешь. Тут невероятный ход должен быть.

Он. Я и жду хода. От кого ход? От меня или от тебя? Сдаваясь тебе на милость, тут же говорю, что ты заинтересовал меня...

Я. Но я прошу тебя вернуться назад: сначала организуем поединок, только из него, из борьбы, из твоего поражения, должна возникнуть заинтересованность.

Он. Про поединок все понятно.

Я. Нет, не все. Тут важен момент моего выбора, выбиваю из твоих рук меч, вот, наступаю на него ногой. Теперь остается снести тебе голову... Важнейший момент здесь: ты ждешь смерти. Вот через это нельзя перепрыгнуть. Жди смерти, жди...

Он. Жду... Жду... Ну сколько можно? ..

Я. Вот отсюда-то и возникает оценка: любой другой на месте Бертрانا снес бы голову, не задумываясь. Бертран почему-то медлит, не решается. Жалеет, что ли? У тебя до этой оценки должно возникнуть ощущение барана на заклании.

Он. «Секир башка»... Но по логике, мне кажется, этот человек не собирается убивать на поединке. Оценка была раньше. Я раньше должен знать, чем меня заинтересовал Бертран.

Я. Ты знаешь пьесу, а Гаэтан видит Бертрانا впервые: грубый рыцарь, в латах, орет и т. д. Зритель должен постепенно и самостоятельно прийти к нашим выводам. Главное — не спешить, очень емкая сцена, много внутренних событий... Возьмем выше: вот идет смерть, готовься к ней.

Он. Это ужасно!.. Я не должен ждать, ты должен сам произвести какое-нибудь явное действие.

Я. Материал для оценки один — Бертран медлит.

Он. «Жизнь подлюю оставляешь мне?»

Я. Это текст Бертрана; для Гаэтана жизнь не подлая, а прекрасная. «Мира восторг беспредельный сердцу певучему дан...» В том, что Бертран оставляет тебе жизнь, нет оскорбления. Для Бертрана сохранение жизни было оскорблением, когда его победил рыцарь с дельфином на гербе и госпожа махнула платком. А для Гаэтана это еще одно подтверждение того, что в мире есть и добро, и человечность. Бертран — человек в жестоком и подлом времени. Этим и интересен. Он редкость. Он способен щадить, значит, способен и на многое другое... Чем больше оценка, тем лучше. Это и есть наша «затекстовая» жизнь.

Он. Ты меня извини. Я сделаю, как ты хочешь. Но я чего-то пока не понимаю. Меня это не убеждает. Но я выполню, поскольку у меня нет позитивного решения. (И выполняет.) Больше я пока не могу.

«Не откажись отдохнуть у меня в Трауменеке».

Я. Хорошо. Но дай мне уйти. И сам уходи. Вот... Как обычно предлагает Товстоногов: доведем до предела. Еще мгновение, и навсегда разошлись бы, расстались. В самый последний момент вдруг решил, обернулся и издали позвал: «Не откажись отдохнуть у меня...»

Он все сделал безукоризненно, закрепил навсегда.

В отпуске, разделившем на две почти равные половины наш репетиционный период, я читал и перечитывал А. Блока, и именно «Роза и Крест» заново приобщила меня к поэту, сделала его трагическую музу навсегда близкой.

Блок сам позаботился о том, чтобы правда его взаимоотношений с театром не осталась в секрете. Он видел будущее, а практики театра не всегда учитывали его особое мнение.

В ночь на 1 марта 1921 года, перед тем как напомнить руководству о «Розе и Кресте», Блок набросал проект заявления.

«Название «Председателя управления», как вы знаете оба,— обращался он к руководству,— было для меня всегда мучительно и тягостно, ибо не соответствовало ни в коей мере тому, что я делал в театре... Я прошу меня назначить и назвать «Завед. литературной частью» или вообще как-нибудь «по литературной части». Вся разница будет в том, что я не буду

заседать в управлении, что, как Вы знаете, бывает редко и чего я делать вовсе не умею...

Жалованье прежнее и место в партере, хотя бы похуже (где Щуко). Какие-нибудь выдачи, если будут...» «Выдачи» этого времени, по свидетельству очевидцев,— «плохо выпеченный хлеб и сушенная вобла».

Но заявление остается в столе.

«Может быть, если «понизить» свой сан добровольно, уговорить их, чтобы меня сделали их подчиненным (чего я и хотел),— они меня внутренне съдят или взвалят на меня работы раба» (дневник А. Блока).

Они обязаны были поставить «Розу и Крест»!..

Мы обязаны ее поставить.

Но мы приступаем к постановке в 1980 году, на последнем отрезке насыщенного театральными открытиями двадцатого века. Пусть спектакль возникает у всех на глазах, как рассказ о событиях в средневековом рыцарском замке и в то же время о том, как в сегодняшнем театре готовят спектакль. Пусть помимо сюжета психологического строится «рабочий» сюжет; эстетика спектакля должна соединить не только исторические, но и театральные времена.

Зритель будет следить за тем, как актеры собираются на первую репетицию, слушают вступительное слово режиссера, получают тетрадки ролей. Первые сцены пойдут в форме застольной читки, и зритель заметит, как мы уточняем предлагаемые обстоятельства, заглядывая в комментарий, вносим в репетицию первые элементы игры, установив отношения друг с другом, как начинаем двигаться и рисовать собой мизансцены, добирать по дороге детали костюма и реквизита — очки, плащ, меч. Вместе с пьесой мы пойдем дальше, а зритель не заметит, как включились в действие музыка и свет, и наконец, мы разыграем центральную сцену, и наш скромный театр расцветет на мгновение, а затем, освободившись от театрализации, мы снова окажемся самими собой, актерами за столом, а правда реальной ситуации: мы и зрители — еще больше подчеркнет, какой дальний путь в тринадцатый век мы вместе совершили и насколько поэтическое воображение сегодня сильнее бутафории вчерашнего театра.

«Как это было» и «как это делается»...

Какая разница, что за очки и мечи нам подвернутся из реквизита, что за плащ найдется в «подборе», какие гроши потратит дирекция на внеплановую работу!

Спектакль должен вырасти на реальной почве обычного се-

зона, совсем неготового к взлету блоковского стиха... Если он все-таки родится — это будет счастье и чудо.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

(А. Ахматова)

Эти строки станут эпиграфом к спектаклю.

...Дневниковая запись Блока от 13 декабря 1920 года: «Вчерашнее экстренное заседание режиссерского управления и местного комитета в театре по поводу заявления Юрьева об уходе.

Конечно, очень тяжело... Всеобщее озлобление сказалось. Люди вопили от ярости (конечно, в воплях было много и актерского). «Благородство» и «ревность о доме» во всех таких случаях внушают мне не полное доверие... Вообще, когда патетически говорится о нравственности, она в большой опасности. ..»

«...Искусство связано с нравственностью. Это и есть фраза, проникающая произведение... («Роза и Крест»)».

«Постановка «Синей птицы» — гальванизация трупа с негодными средствами — неразрывно связана с тем, как выпирали Юрьева. *** брызжет слюной от злости при его имени. Отвратительно было поведение *** на общем собрании... Еще один удар после этих двух болезненных (уход Юрьева и «Синяя птица») — и Большой драматический театр потеряет благородное лицо, превратится в грязную лавку» (10 января 1921 года).

И еще: «Я нашел в себе силы указать на свою точку зрения... За это я претерпел нападение Монахова, Лаврентьева, Старостина и Андреевой...»

Театр, считал Блок, «есть общее дело, следовательно, здесь или нужно победить, или покорить своей личностью всех, или покориться многим, принести себя в жертву, найти какой-то средний путь...»

Чем закончилась его борьба за свой театр и можно ли считать ее законченной?..

Да, спектакль должен родиться из «черного сухаря» и «сушеной воблы», из нищеты трудных для театра времен, из сегодняшней чепухи сваленного в груду старого реквизита, брошенных костюмов, предельной, буквальной своей «дешевизны» для нынешней дирекции, иначе его просто может не быть...

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

Я еще буду спорить с художником, потому что он захочет «отменить» скатерть...

В репетициях важен момент, когда Бертран, одним движением сняв со стола скатерть (читка окончена!), набрасывает ее на плечи Гаэтана: «Вот красивый наряд, в нем менестрелем сегодня на луг цветущий явишься ты!» С этими словами серая скатерть должна была обнаружить изнанку, преобразиться в звездный плащ. Спектакль обнажал свою театральность, откровенная внятность этого условного хода казалась мне зерном образности. Но Эдуард Кочергин отбрасывал весь «сор», его чернobarхатная и чернотюлевая среда, его черные табуреты со вставными, высокими спинками при всей своей честной бедности не могли вынести «рваного плаща»: стол был призван оставаться крашеной черной доской и пустовать.

Что ж, он главный художник театра. А театр «есть общее дело»...

По всем нам знакомому посапыванию я понял, что Г. А. Товстоногов прогоном доволен.

Я не приглашал его на свои студийные спектакли, в надежде, что мои актеры еще «дозреют», а навыки общения с пушкинской ролью и пушкинским стихом войдут наконец в состав их крови и речи. Я опасался возможного приговора и оберегал неокрепшее дело; скажи Товстоногов, что это плохо, и мои студийцы могли бы опустить крылья. Мне хотелось показать нечто выверенное и безусловное. Прогоном «Розы и Креста» я словно сдавал ему режиссерский экзамен, и судьба спектакля была решена.

Когда актеры, выслушав Мастера, ушли, я обратился к нему, разгоряченный прогоном: «Признайтесь, Георгий Александрович, ведь вы почувствовали, что это гениальная пьеса!» «Нет,— ответил он без промедления,— к пьесе мое отношение не изменилось, меня увлек театральный прием...»

Что ж, такое отношение к драме Блока даже типично. Ведь и К. С. Станиславский долго «не признавал Блока, его пьесы не «доходили» до него», как вспоминает актриса МХАТа О. В. Гзовская. Да и сам А. А. Блок, прочтя Константину Сергеевичу «Розу и Крест», в шестичасовом разговоре убедился, что Станиславский драму не воспринимает, а позже, когда МХТ приступил все же к репетициям, разгадывал непоследовательность великого режиссера таким образом: «Роза и

Крест» Станиславскому «совершенно непонятна и не нужна: по моему, он притворяется (хитрит сам с собой), хваля пьесу...».

«Кстати, Володя,— продолжал Товстоногов,— я посоветовал бы вам подумать о характерности Бертрана. В чем выражается его уродство? ..»

Я уже думал об этом: Товстоногов поразительно чутко улавливает актерские импульсы. Беда в том, что, когда я строил сцены, в которых Бертран не участвует, любой намек на характерность (не на характер) казался мне лишним, и я старался его снять у других исполнителей: форма спектакля, выявляющая прежде всего психологическую природу взаимоотношений, сопротивлялась характерности. Когда же выходил на площадку Бертраном, роль угрюмого сторожа-урода будто толкала то захромать, то приподнять плечо (Квазимодо, Риголетто и т. д.).

Между обстоятельствами, которые усматривает в пьесе режиссер, и подробностями, открывшимися актеру,— «дистанция огромного размера». Точка обзора у первого похожа на штабную, генеральскую, а второй, независимо от роли, всегда видит по-солдатски. Стратегия спектакля одна, но тактика полностью расходится. Солдат и догадаться не может о том, что держит в запасе генерал, а генерал не представляет себе тех бугорков и воронок, которые сохраняют жизнь солдату.

В прогоне было не до себя, и выходило проще, самозабвенней; позже, в спектакле, я стал ощущать неудобства: не хватало солдатской привычки. Режиссерскую «радость» сопровождало «страданье»...

В многочисленных заметках для Художественного театра Блок объяснял драму и роль Бертрана как литератор. Он пытался скрыть свою тайную боль, переводя «я» в «он»...

Он одинок и привык к диалогу с самим собой, к бормотанию под нос, к разговорчикам с тенью.

Так после смерти матери вел себя иногда мой отец...

Бертран потому и обращается к весне («О весна, как волнуешь ты кровь!..»), к своему коню («...вперед, усталый мой конь!»), к черному стволу яблони («Яблони старый ствол, расшатанный бурей февральской...») и снова к себе самому («Ну, урод несчастный, ступай, не жди, не надейся...»), что у него нет других собеседников в замке. Он привык жить в одиночку и вести дневничок вслух, выбрасывая слова на ветер. Такое чудачество сродни сумасшествию Лира. «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!.. Вой, вихрь, во всю! Жги, молния! Лей, ливень!»

Нужен контраст; Бертран говорит с собой, с яблоней, с вечерним сумраком: он странноват, беззащитен и в чем-то забавен; Бертран говорит с обитателями замка: он замкнут, угрюм и настожен...

«Всюду беда и утраты,
Что тебя ждет впереди?»

Бертран начинает с чужого текста — песни Гаэтана, — который хочет сделать своим.

«Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!»

Неужели впереди одно страдание? Ведь сказано:

«Радость, о, Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран!..»

Не о том ли «страданье неисцельных ран» говорил Грибоедов? И не ту ли радость — «пострадать надо» — подсказывал Достоевский?

А Чехов?

«Все наши страдания потонут в милосердии...»

«.. Мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собой весь мир...»

«Ставь же свой парус косматый,
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди», —

говорит поэт.

«Умей нести свой крест и веруй», — говорит актриса.

«Что ж пророчит странная песня?»

«.. Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас... кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

«Роза и Крест» начиналась для меня (а может быть, и для Блока?) с трех чеховских финалов.

Вспоминался Грибоедов («Нас цепь угрюмых должностей окутывает неразрывно») и Достоевский («.. Лишь с мучением и только через мучение...»).

Бертран бормочет чужие слова, ищет смысла своего угрюмого существования («Простим угрюмство, разве это сокрытый движитель его?»). Он нашептывает, бормочет, напевает среди наступающей ночи слова чужой, непонятной, страшноватой песни...

Радость-Страданье — что это значит?

Может быть, сквозное действие Бертрана — «борьба за радость», а сверхзадача — мечта «о лучшей жизни», о ее верховном поэтическом смысле? ..

В течение всего спектакля тайные поводыри вели меня навстречу песне Гаэтана. Куда бы я ни шел, с кем бы ни говорил, что бы ни делал, главным оставался вопрос: Радость-Страданье — что это значит?

Теперь можно было перевести актерское бормотание на четкий язык действия.

Бертран борется с песней Гаэтана — это сквозное.

Он обязан добиться, достучаться до се сокровенного смысла, добыть его, как ключ к душе Изоры. Для того и нужно носить песню с собой, не отпуская, пряча за пазуху и доставая снова, шепча, проборматывая, пробуя на слух, не уставая от повторений. Только добившись ее смысла, Бертран мог бы коснуться радости, розы, Изоры. Только отыскав певца, поэта, автора, он мог бы надеяться на удачу.

И вот он чудом нашел Гаэтана, но песня все еще не дается ему...

Может быть, выслушав ее при Изоре, глядя в ее лицо, как в зеркало смысла, Бертран сумеет его понять? Но нет, Изора отвернулась, вид старика отпугнул ее, она отреклась от певца и песни. Бертран не отступит до конца. На краю гибели он сам, как поэт, рождает всей своей судьбой осмысленные строки о Радости-Страданье. Он заплатил за это кровью.

Я понял, понял, Изора:

«... Радость-Страданье одно...»

В спектакле Псковского театра роль Бертрана репетировал Валерий Порошин. Он высок, широкоплеч, мужествен, лицо прекрасной грубой лепки, настоящий рыцарь. Это от его фактуры возникла идея «чистой перемены»: гонг; все, кроме Бертрана, уходят со сцены. Читка окончена, и Бертран — Порошин в одиночку перестраивает все сценическое пространство: переворачивает табуретки, в беспорядке разбрасывая их по сцене, — вот вам и камни на берегу; стол ставит вверх ножками, кладет внутрь весло — вот и лодка... Так возникает «берег океана». А когда Гаэтан приводит Бертрана в Трауменек, стол ставится «на попа», превратившись в замковую башню, перед ним — два табурета-камня, а между ними разведен воображаемый костер; протянув к огню руки, герои вступают в новый диалог...

Решить взаимоотношения Бертрана и Гаэтана — значит, решить спектакль. Зачем Гаэтан повлекся на юг; зачем рассказывает Бертранию странную притчу о гибели города Кэр-Ис от женского вероломства; чего он добивается? Чтобы не уйти в красивые слова, нужно представить их отношения в активном действии.

Всю жизнь одинокий провидец Гаэтан мечтал о человеческой близости, о братской дружбе. И вот встретил наконец рыцаря, за угрюмой внешностью которого узнал доброе сердце и редкостную верность. «Больше чем другом, братом твоим назваться хочу». Но Бертран безнадежно влюблен, его тешит пустая надежда, он погибнет, если не откажется от иллюзий: ведь женщины так коварны.

Гаэтан

.. .И старый король уснул...
Тогда коварная дочь,
Украва потихоньку ключи,
Открыла любовнику дверь...
Но дверь в плотине была,
Хлынул в нее океан...
Так утонул Кэр-Ис,
И старый король погиб...

В старой истории конкретный сегодняшний смысл.

— Важно, чтобы вторая сцена подхватывала и развивала первую,— говорю я,— затем Гаэтан и позвал к себе Бертрана, чтобы рассказать, открыться, выслушать, завоевать единомышленника. О таком разговоре Ахматова говорила: «Беседы блаженнейшей зной». Идет речь о смысле существования, не меньше; это насущный разговор двух одиноких людей, несущихся навстречу друг к другу со скоростью метеорита. Можно сгореть в таком разговоре последней откровенности...

— Нет,— прерывает меня Заблудовский,— мне больше нравится борьба за Бертрана.

Я. Прекрасно! Вот и борись! Вторая сцена еще провисает, а она должна быть устремлена вперед во имя этой цели.

Он. Я не возражаю. Попробуем. (Пробуем).

Я. Так... И все-таки нужно еще думать о кровоснабжении слов, дело в постоянных проверках: «Ты понял меня?» — «Нет». — «Тогда слушай еще раз...» Вот ты, Изиль Захарович, пришел в БДТ задолго до меня, рассказывай мне, как новичку, поучительную историю, чтобы я понял, наконец, как нужно жить в театре. Ты — мне!.. «Где же был этот город,

Кэр-Ис?» Бертран прервал тебя пустым географическим вопросом,— значит, ничего не понял. Вот что важно оценить. Какая разница, где именно! Эта глупая, коварная дочь открыла дверь — и все погребло к чертям собачьим! Всё! Город, целая цивилизация погибла! Понял, Бертран?.. Гаэтан стучится, стучится в эту тупую башку!.. Возьми с начала. (Берем с начала).

Он. Я буду пока не так активен, как тебе хочется, степень активности вырастет позже, а сейчас мне важно все понять и закрепить.

Я. Твой внутренний монолог примерно такой. «Бертран, ты тоже седой. Такие вещи пора понимать. Я, как и ты, «безвестный», но дело ведь не в известности, а в осмысленности существования. Ты рассказываешь мне историю своих унижений, а я предлагаю тебе быть моим братом. Уйти со мной на волю. Говори, говори, выговорись! Я очень понимаю. Да, ужасное время, «подлое», «глупые, злые люди». Но если живешь во имя искусства, то все страдания оправдываются. Смотри, вот я, Изиль Заблудовский, родился в 1927 году, учился в студии БДТ, стал актером, и все мои муки оправдались, перешли в радость, в этом мое назначение, Радость-Страдание мое! Что, не веришь? Я Гаэтана играю, разве это не радость?.. Да, в мире много грязи, подлости, согласен с тобой... А ты не служи глупому графу и коварной графине! Служи высокому и вечному! Ты должен уйти, покинуть тот край!

Он (завелся). Разорвать!

Я. Разорвать. Ведь это цепи! (Здесь — одержимость Дон Кихота!). Но когда говоришь о времени, о людях — должна быть настоящая боль, живая. Поэт чувствует время, болеет за людей, для него нет чужой боли, все — свое... И — печально, уже предчувствуя потерю: «Службой связан ты, бедный? Тяжки, должно быть, цепи земные. Я их не носил никогда».

Он. Да, я понимаю. Ужасно то, что Бертран тащит меня за собой не во имя братской дружбы, а чтобы доставить удовольствие этой глупой бабе, которая обманет его!

Я. Конечно!

Он. Она не стоит Бертрана. Но как это ему внушить? Мы говорим на разных языках.

Следующая сцена — в пути. Гаэтан продолжает проповедь, употребляя все свои силы, а Бертран уже почти не слышит, одержимый радостной нелепой надеждой,— еще бы, он нашел певца, выполнил сказочно трудную задачу; певец — старик; может быть, Изора теперь обратит свой взор на Бертрана...

Задача Гаэтана — замедлить движение, удержать Бертрана,

попытаться еще раз втолковать ему вещей смысл старой притчи, остеречь.

Гаэтан

Слышишь стоны?

Сирена вероломная поет...

Бертран

Я слышу только волн печальный голос.

Не медли, друг! Через туман — вперед!

В псковском спектакле я сделал единственную перестановку: третий акт начинается с четвертой сцены — Бертран и Гаэтан прибыли из Бретани в Лангедок.

Бертран

Переночуй здесь, в розовых кустах.

Тебя никто не тронет.

Бертран, возбужденный скорой встречей, снова одиночно наводит на сцене порядок: расставляет табуреты, ставит на ножки стол. Возврат к прежней мизансцене символизирует основное событие третьего акта — возвращение Бертрана. Он весел, собран, целеустремлен, а Гаэтан близок к отчаянию.

Гаэтан

Понимаю!

Я должен златокудрую из плена
Освободить!

Бертран

Она — смугла. И косы
Чернее ночи у нее.

Гаэтан

Но всё же
Ее зовут Морганой? Или нет?

Бертран

Тебе ведь всё равно, кого ты будешь
Освободать своею песней. Верь мне.

Гаэтан

Я верю, брат.

Да, за время долгого и трудного пути Гаэтан успел сродниться с Бертраном, ему совсем не все равно, кого «освободить своею песней», но разлука неизбежна. Здесь перелом сцены, тут начинается прощание Гаэтана с Бертраном.

Бертран

Что ж эта песня значит? Объясни мне,
Как радостью страданье может стать?

Гаэтан

Ты знаешь песню. Что сказать мне больше?

В спектакле БДТ этой сцены не было, ее потребовал сократить Г. А. Товстоногов («Она ничего не прибавляет и тормозит действие!»). Как я ни спорил, мне пришлось подчиниться: театр «есть общее дело», как сказал Блок...

Гаэтану еще приснится страшный сон: вновь Моргана губит город Кэр-Ис; он еще выступит на турнире и пропоет свою освободительную песню, но ее пророчества будут адресованы не только Бертрану, но и ему самому: нужно набраться сил и мужества для одинокого возвращения на север, для последнего и самого трудного в жизни одиночества...

В чем же тут дело? Почему так надолго затянулся трагический конфликт между театром стихотворной пьесы, по сути загадочным и не востребованным, и театром прозы — практическим, уверенным в своей правоте, видоизменяющимся лишь по облику, а не по складу? Почему максимально насыщенная и уплотненная жизнь стиховой речи никак не найдет себе адекватного воплощения и, чтобы устроить «Розе и Кресту» встречу со зрителем, я, например, должен был изобрести специальный режиссерский прием, переводящий язык пьесы «будущего» на язык сегодняшнего театра? Почему, с завидным постоянством отводя от себя любые претензии, театр называет пушкинскую драматургию драмой для чтения, ставя тем самым Пушкина в положение своего пасынка-недоучки?

Между тем реформатор русского стиха и прозы не хуже прочих знал и чувствовал те самые «незыблемые законы», которые пытался ему навязать современный театр. Знал, да не хотел подлаживаться и тут затевал реформу, к которой мы доныне глухи.

В отличие от Блока, Пушкин и не делал попытки написать драму на современный сюжет, все его драматические опыты

резко отдалены или по месту, или по времени от России девятнадцатого века. Этому должно быть объяснение, и оно, кажется, в самой условной, то есть «неправдоподобной», природе театра: «...какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках...» Хотя, с другой стороны, по мнению Пушкина, «истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобию характеров и положений».

Другое объяснение отдаленности своего сюжета давал Блок, говоря о «Розе и Кресте»: «Психология действующих лиц — вечная, все эти комбинации могут возникнуть во все века. Почему же я остановился именно на XIII веке (кроме внешних причин)?

Потому что современная жизнь очень пестрит у меня в глазах и слитно звучит в ушах. Значит, я еще не созрел для изображения современной жизни, а может быть, и никогда не созрею, потому что не владею еще этим (современным) языком. Мне нужен сжатый язык, почти поговорочный в прозе или „стихотворный“».

В итоге — по тем или иным причинам — Пушкину и Блоку нужен «сжатый», «стихотворный» язык, а театру — не нужен. Следовательно, Блоку и Пушкину нужен совсем другой театр и другой зритель, которым все еще предстоит перестройка. Каждой из половин разделенной надвое театральной «залы» предстоит осознать свои обязанности по отношению к реформаторам русской драмы. Да и сама «зала» будет, видимо, существенно видоизменяться, как будет меняться самый тип и характер театрального представления. Вероятно, в будущем по насыщенности и по форме спектакль пушкинского (блоковского) театра будет приближаться к симфоническому или камерному концерту, а зритель, в идеале — к подготовленному филармоническому слушателю, знатоку исполнительского мастерства...

Я все еще в поисках этого воображаемого театра.

Внешне — это очень простой театр. Два-три станка — чтобы поудобнее устроить артистов.

Внутренне — это сложный театр. Внимание приковано к тому, что происходит с людьми и между ними в самых трудных обстоятельствах места и времени.

Когда Шекспир говорил, что на сцене буря, зрители ему верили на слово. Те, для кого великий англичанин был современным драматургом, больше нас доверяли тексту и любили смотреть и слушать многословные шекспировские повествова-

ния. Театр, в котором играли актеры, не предполагал живописных декораций. Они содержались в самой драме.

Ну, например, как создавалась буря? В «Глобусе» выходили два актера и начинали:

Кент

Эй, кто здесь, кроме бури?

Придворный

Человек,

Как буря, беспокойный.

Попробуйте произнести эти строки, не повышая голоса. Не выйдет. «Эй» — это уже преодолеваемое пространство, борьба с громкоголосым ветром, уже ключевая заданность интонации. «Эй, кто здесь, кроме бури»? Ты невольно чувствуешь обязанность перекрыть шум бури — и зритель тебя сразу поймет, а партнер — тем паче. Он ответит в тон, он, конечно, подхватит:

Кент

А где король?

Придворный

Сражается один

С неистовой стихией, заклиная,
Чтоб ветер сдунул землю в океан,
Или обрушил океан на землю,
Чтоб мир переменился и погиб.
Рвет волосы свои, и буйный ветер
Уносит их, хватая и крутя...

Теперь можно двигать сюжет, выход Лира подготовлен.

Лир

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!
Лей, дождь, как из ведра, и затопи
Верхушки флюгеров и колоколен!
Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль,
Деревья расщепляющие, жгите
Мою седую голову! Ты, гром,
В лепешку сплюсни выпуклость вселенной...

(Перевод Б. Пастернака)

Что может быть выразительнее? И нужно ли дублировать эту образность световыми или шумовыми эффектами?

Так же и в сцене, где блоковский рыцарь Бертран, борясь со снежной бурей, выезжает на берег океана: «Куда я заехал? Снег слепит глаза, ветер свистит в уши! Безумец! Всё равно — вперед, усталый мой конь!»

Конечно, можно поставить в кулисах вертушку, имитирующую шум ветра. И даже посыпать «снежком» с колосников. Но ведь это будет прямой иллюстрацией. Пусть актер скажет реплику, как будто договаривается со зрителем. Берег океана. Буря. Снежная буря, понимаете? Автор всем нам подсказал: «Снег слепит глаза. Ветер свистит в уши». Ведь драматург Блок, так же как и Пушкин, многому учился у Шекспира. С самим словом являются на сцене и предлагаемые обстоятельства. ..

В «Розе и Кресте» все мучаются, борясь за радость, все хотят избежать креста и насладиться «розовой зарослью» и весной. Урвать наслаждение втихомолку хочет Капеллан, и отказ Алисы толкает его на тайную интригу. Алиса интригует против Изоры, чтобы заполучить свою радость — Алискана. Алискан добивается Изоры; отвергнутый ею, временно утешается Алисой и, наконец, получает юную графиню... Граф, утративший внимание своей жены, не чает вернуть его любой ценой. Изора мечтает о радостном, светлокудром рыцаре. Бертран — о недоступной Изоре.

Здесь столько любви, так переплелись розовые заросли, что снова на память приходит Чехов, и, несмотря на всю разницу поэтического строя, сравнение помогает понять героев...

В Псковском театре имени А. С. Пушкина сложился своеобразный ансамбль; здесь у меня было почти вдвое больше репетиций. Многие открылось заново в характере нервного и неуверенного в себе Графа — В. Молодых, в драматической судьбе Алисы — Л. Крамер, в интриганстве кремнево-твердого Капеллана — И. Криворучко, в капризных переменах настроений совсем еще юной Изоры — в этой роли дебютировала И. Петрова.

Необычны были танцы, поставленные А. Желамковым. Художником снова был Э. Кочергин, музыку написал С. Розенцвейг, а идею постепенного превращения современного костюма в средневековый интересно решил ученик Э. Кочергина М. Мокров...

Радость премьеры ни с чем не сравнима.

«Вот он, май, светлый май,
Вот он, светлый май!..» —

поют нарядные девушки, держа в руках пестрые ленты. Удаляются в вагонном окне древние купола Пскова, где в губернаторском доме родился отец Александра Блока...

«Все поля полны пшеницей,
Иисус возрад сторицей!..»

Уже не видно за деревьями Народного дома, в котором обжился уютный краснобархатный Псковский театр имени А. С. Пушкина (сюда на летнюю антрепризу приезжала Любовь Дмитриевна, сюда адресовал письма жене председатель режиссерского управления БДТ А. А. Блок). И блоковским символом расцветает в памяти черная кованая роза, которую подарил на премьере молодой героине знаменитый псковский кузнец, художник и реставратор Смирнов.

Красные розы
Всё над тобой.. .
Откуда же черный цветок
Попал на сердце тебе?

В те далекие годы, когда начинался наш Большой драматический, А. А. Блок обращался к его артистам: «Есть в великих произведениях прошлого, хотя бы и далекого, свой неумирающий хмель, своя музыка, своя радость, которая щедро изливается на того, кто подходит к великому произведению с открытой душой; идеи, положения, обстановка — все уже не наше; но во всяком великом произведении главное то, чему нет имени, чего не назовешь, неразложимое, необъяснимое, о чем говорят только такими общими словами, как „творческий дух“, „хмель“, „музыка“».

Все это в полной мере относится к «Розе и Кресту», и мы услышали, кажется, эту музыку в дни столетнего юбилея, когда не только артисты, но каждый из зрителей тянулся к поэту, хотел приобщиться его живых тайн, вдохнуть блоковского «хмеля».

В эти дни открылось то, о чем не знал ни один блоковед. На одной из юбилейных конференций старейшая актриса БДТ Нина Флориановна Лежен сообщила о том, что А. А. Блок провёл три репетиции «Розы и Креста» с актерами Большого драматического. Она вспомнила, как на первой из них в кабинете главного режиссера автор рассказал о работе над пьесой

в МХТ, прочел ее и выслушал мнение актеров; вторая встреча была на Пряжке, в квартире Блока, здесь актеры читали пьесу по ролям, выучив их наизусть; на третьей Блок сообщил, что руководящие театральные круги рекомендовали воздержаться от постановки. Н. Ф. Лежен вспомнила, что один из главных энтузиастов спектакля — Г. М. Мичурин в эти дни болел, в репетициях не участвовал, поэтому ничего не сообщил о них в своей мемуарной книге...

Нина Флориановна жила в Доме ветеранов сцены на Петровском острове. И на первую встречу я привез ей алые розы, а позже стал захватывать с собой и магнитофон. Когда мы познакомились, она ждала своего восьмидесятилетия, но была полна жизни и волнения за нынешний день театра.

Не могли не вызвать восхищения темперамент и обаяние этой женщины. Рассказы Н. Ф. Лежен были бесценны, потому что спрашивать о том времени было больше не у кого: она была последним очевидцем.

— Как известно, — рассказывала Нина Флориановна, — первые свои вещи для театра Александр Александрович дал Мейерхольду, а когда появилась «Роза и Крест», он категорически ему отказал. Блок говорил нам, что у него изменились взгляды на искусство.

Нина Флориановна занимала четкую позицию в не оконченном для нее эстетическом споре и не могла простить В. Э. Мейерхольду некоторых приемов, к которым он прибегал в борьбе против А. Н. Бенуа, ставившего спектакли в БДТ.

— Блок работал с Бенуа в полном согласии, и что ни постановка Бенуа, Мейерхольд ее буквально «раскассирует»! Уничтожает!.. Ужас!.. Он же был «главный» в искусстве... Любовь Дмитриевна поступила тогда в Псковский передвижной театр, а там работал Сергей Радлов, ученик Мейерхольда. И все они страшно ругали БДТ: «истлевший гроб, украшенный кистями», и т. д. Бывало, что Любовь Дмитриевна с Александром Александровичем не разговаривали по месяцу. Он, конечно, эти разговоры скрывал, но мы догадывались об этом, знали. Я бывала у них: то Любовь Дмитриевна позовет, то приду с Комаровской... Когда он заболел, Любовь Дмитриевна уж от него не отходила.

Это был человек очень деликатный. Раз он пришел на репетицию, мы смотрим — на Блоке лица нет. «Что с вами, Александр Александрович?» — «Да ничего, не спал всю ночь...» — «Да почему вы не спали?» — пристали к нему. Он не хотел отвечать, потом, в конце концов, говорит: «Пришли матросы, брати-

шечки пришли, они сказали, что у них ордер на лишнюю площадь, ну и выбросили книжки в коридор. Я собирал всю ночь книжки...» Ну, когда мы об этом услышали, все заорали: «Почему вы не позвонили Марии Федоровне, надо было позвонить Марии Федоровне!» — «Что я буду звонить, беспокоить...» Когда Мария Федоровна узнала об этом, моментально переселение сделали матросам в новую квартиру...

А он говорил: «Как бы я ни страдал — мне хорошо. Чем больше я страдаю, тем больше понимаю, что я что-то отдаю за то, что когда-то получил...» Ведь это он нам на собраниях на всех внушал...

И на той репетиции «Розы и Креста» у него дома, на Пряжке, Женечка Вольф-Израэль развеселила нас: «Александр Александрович, я только теперь поняла, почему вы с такой охотой беретесь за самые тяжкие физические нагрузки. Ведь вы сами, как ваш Бертран, ощущаете в ваших страданиях великую радость». Блок смеялся до слез и обещал ей, что постарается сделать своего «Рыцаря-Несчастье» более привлекательным, чтобы Изора в финале пьесы вознаградила Бертрана ответным чувством, хотя бы перед самой его смертью...

Блок считал в это время, что зрителю нужно давать не только изысканные блюда, но и «черный хлеб» искусства. Он проповедовал в театре даже мелодраму: «Две сиротки», «Потерянный сын» (то, что Островский переделал в «Без вины виноватые») ...

Александр Александрович вследствие своей деликатности, скромности постоянно сомневался в своей нужности театру. Чтобы избавить его от этих сомнений, директор театра Гришин, не согласовав с реперткомом, и завел с ним речь о постановке «Розы и Креста». Всех обманул, по-моему, Гришин, но обманул Александра Александровича совершенно сознательно...

А Мичурин был страшным проповедником Блока, был влюблен в него как безумный. И когда он об этом услышал от Гришина, он сейчас же побежал к Блоку. «Александр Александрович, это правда? Вы дали согласие Гришину?» Блок подтвердил. Тогда Мичурин спрашивает: «Александр Александрович, может быть, у вас есть мысли о постановке?» Блок отвечает: «Знаете, не просто мысли есть, я даже теперь, когда я хорошо узнал труппу, отчетливо представляю себе распределение, пьеса замечательно расходится...» И сказал Мичурину: «Такой-то, такой-то...»

- Нина Флориановна, но как же именно разошлись роли?
- Ну, Изора — Вольф-Израэль, Алиса — моя светлость. Ми-

чурин должен был играть Бертрана в очередь с Музалевским. Граф — Голубинский, очень хороший актер, Алискан — Коханский Орест, очаровательный актер. Теперь вот что интересно. Блок мечтал, чтобы Гаэтана играл Владимир Васильевич Максимов, но боялся, что он откажется. Ведь Максимов снимался в кино, его обожали девочки, и он любил слегка покрасоваться. А Гаэтан — идеальный, но старый, седой...

Александр Александрович необычайно воодушевился в связи с этой надеждой, но был настолько деликатен, что просил Мичурина справиться у каждого из актеров о согласии участвовать в работе. А тут, после премьеры «Царевича Алексея», многие были свободны. Ну и, конечно же, все немедленно согласилось, обрадовались, ведь все его так любили.

Нет, официального распределения ролей не было. Очевидно, Блок пробовал себя, может он быть режиссером или нет. Это была проба... И он был страшно огорчен, когда надежда рухнула. Он нам сказал на последней репетиции: «Извините, что я заставил вас зря работать». А мы начали кричать: «Что вы, Александр Александрович! О каком извинении может идти речь! Мы вам очень благодарны за то, что мы услышали от вас...»

«Роза и Крест» — это была мечта его жизни...

Мы еще несколько раз виделись с Ниной Флориановной, обменивались письмами и открытками. А потом она умерла...

Когда хоронили Блока, уже на Смоленском кладбище, актеры положили на гроб алую розу и белый крест...

Молодым актерам часто кажется, что все случившееся в театре до их прихода не имеет значения, подлинная и героическая история начнется сейчас и с них: такова драматическая природа театра. Время течет сквозь нас и, если повезет, успеет проговориться нами о чем-нибудь своем.

Пушкин и Блок все еще впереди, все еще недоступны стареющему на глазах драматическому искусству. Трудность не в пьесе, а в несовременности «современной» сцены. И хотя спектакль «Роза и Крест» не стал гвоздем прошедшего сезона, нам повезло. Нам повезло во многом.

Мы приобщились к блоковской поэзии.

На нас повеяло историей нашего театра.

Осторожной рукой мы коснулись будущего.

Не к нам ли обращался Александр Блок, когда говорил актерам Большого драматического: «Позвольте мне пожелать всем нам, чтобы мы берегли музыку, которая для художника

всего дороже, без которой художник умирает. Будем защищать ее, беречь, всеми силами, какие у нас есть, будем помнить прямо, в упор обращенные к нам, художникам, слова Гоголя: „Если и музыка вас покинет, что будет тогда с нашим миром?“»

Это — моя история, мой театр, мой крест, моя роза, моя радость-страданье. ..

ЖИТИЕ ЮРИЯ ЖИВАГО

Не мог приступить к рассказу, пока не выговорилось в рифму нечто обобщающее. Любимый поэт по-прежнему зарезителен.

«Весь год я прожил Пастернаком, как в юности, всерьез, взахлеб, его горячим вещим знаком клеймя свой охлажденный лоб. Я сдался мощному напору высокой, как гора, волны, влекущей к горному простору и в бездну горя и войны. Спектакль по «Доктору Живаго» мне показался тем окном, в которое и я, бродяга, мог жаловаться о своем. Воспрыв от коллективной спячки и подневольной суеты, я начал дело без раскачки, я сжег и вновь навел мосты. Теперь мне было не до жалоб: где музыка? когда макет? В срок уложиться не мешало б, но у актера свой секрет... Шла перестройка. Жгла обнова. Госкливый проходил дурман. И словно житие святого мне тайно диктовал роман. С героем умер я и ожил в России, снова из оков рванувшейся. И жизнь итожил. И был к итогу не готов».

Мысль о постановке «Доктора Живаго» возникла еще как крамола с первыми ласточками перемен, когда о публикации романа не было речи, и какое-то время я держал ее в тайне.

Открыв книжный шкаф, я перебирал свое пастернаковское богатство. Вот серая, с легким тиснением, заласканная обложка самого дорогого, всеми правдами и неправдами доставшегося мне издания. Это «Сестра моя жизнь». Вот черная рубашка книги, изданной в Тбилиси, — «Стихи о Грузии. Грузинские поэты». Тираж — три тысячи экземпляров, а я купил ее совсем свободно, и не одну, а несколько, в одноэтажном книжном магазине в Ташкенте, на углу Кирова и Карла Маркса, который

после землетрясения снесли, и раздарил близким друзьям. Она подписана к печати 5 марта 1958 года. В книгу вложены желтые затертые на сгибах газетные полосы — «Литературка» от 25 октября того же года, где роман предается анафеме. Я и мои друзья, недавно окончившие университет, переживали эти дни как собственное несчастье и мечтали в своем кругу: «Прочтешь бы!» Тут же вырезка — письмо Б. Пастернака в «Правду». «Люди, близко со мной знакомые, хорошо знают, что ничто на свете не может заставить меня покривить душой или поступить против своей совести».

Вот маленькая пластинка с музыкой из американского фильма и издание романа на английском языке, с цветными портретами кинозвезд на конверте и обложке. Их подарила мне высокая иностранка русского происхождения, с которой я, потеряв голову, бродил по одной из европейских столиц. Пронзительно женственный облик этой иностранки с тех давних пор связан для меня с именем пастернаковской Лары.

Вот синий том «Библиотеки поэта», сборник прозы «Воздушные пути», и несколько еще в юности переписанных от руки стихотворений Пастернака.

Вот, наконец, прячущийся за спины книжных изданий большой твердый сверток. Это «Доктор Живаго» на русском языке, каждая страница — отдельной фотографией, 567 карточек размером девять на двенадцать (Feltrinelli Editore. Milano, 1957). Я был счастлив, когда этот тяжелый сверток, тайно купленный мной у предприимчивого фотографа, оказался в моих руках. Позже я отдам этот экземпляр Вадиму Гушину — ему предстоит сыграть Юрия Живаго, а он по главам станет передавать его Людмиле Рысь, будущей Ларе. У меня для работы останется само издание Фельтринелли, позаимствованное у друга-балерины, рискнувшей когда-то привезти его из итальянских гастролей своего прославленного театра. Когда в Ленинграде появится апрельский номер «Нового мира» за 1988 год с последними главами романа, спектакль будет уже на выпуске...

Впервые я читал роман в начале шестидесятых годов, дав слово своему благодетелю, что никогда и ни при каких обстоятельствах не открою его имени. По одним поводам суровость времен смягчалась, по другим — нет.

Я давно ощущаю роман «Доктор Живаго» в неразрывном единстве со стихами и понимаю теперь, что шел к спектаклю с того дня, когда самостоятельно выбрал для работы над ролью датского принца пастернаковский перевод. Остановками на этом пути были запись на «Мелодии» моего исполнения стихов

Б. Пастернака о Грузии и работа над композицией «Король Генрих IV» для БДТ, снова в его переводе. И в том и в другом случае мне помогал Евгений Борисович Пастернак.

Я вслушиваюсь в звучание голоса, манеру речи, взгляды-ваюсь в высоколобое лицо первенца поэта. Вместе с сохранившимися записями Бориса Пастернака разговоры с его сыном, посещение дома дают мне какое-то не знающее точного названия чувство. Как будто Евгений Пастернак имеет не только право наследования, но и власть посредничества и через него я получаю таинственное согласие автора, которого не привел бог узнать. Ахматову видел, а Пастернака нет.

Евгений Борисович и его жена Елена Владимировна одобряют мой план. Сначала мы говорим в маленьком кабинете, потом идем вверх по Пушкинской, гуляем бульваром, нас сопровождает молодой, веселый, не слишком породистый пес. Евгений Борисович размышляет на ходу. «Есть жизнь человеческая, которая в литературе выходит лирически... драматически, если хотите, это, в общем, одно и то же. Это движение человеческой души. Я не говорю о чистой лирике, я говорю о лирическом движении...»

Мы встретимся еще не раз, и я запишу на маленький японский диктофон его живые монологи, а потом получу возможность прочесть рукопись его книги об отце. Елена Владимировна, как и ее муж, не только много знает и глубоко чувствует, но и талантливо интерпретирует роман. Осенью 1987 года, познакомившись с пьесой накануне отъезда в Англию, где Евгению Борисовичу предстояла серьезная операция, они единодушно одобряют пьесу «Тетрадь Юрия Живаго» и составят ожидаемое театром письмо. Оно будет играть заметную роль в дальнейшем течении событий.

Пьеса заявила о себе сценой смерти Юрия Андреевича, не тою, что случилась в трамвае, а по месту его последнего жительства: в квартиру вносят тело умершего, кладут на длинный ларь, голосит и не может прийти в себя Марина, гражданская жена Живаго, и мечутся, не в силах ей помочь, друзья покойного Гордон и Дудоров. Сюда же, будто на реплику судьбы, являются сводный брат покойного Евграф Живаго и Лариса Федоровна Антипова.

Общее решение пришло вместе с фразой Евграфа: «Я хочу в самое ближайшее время, завтра или послезавтра, заняться разборкой братниных бумаг». Вот из этих-то коллективных раз-

боров и обсуждений стихов, дневниковых записей, писем Юрия и возникают в пьесе сцены с его участием, начиная с елки у Свентицких 31 декабря 1911 года, где встречаются все действующие лица, и вплоть до последнего предсмертного свидания героя с друзьями летом 1929 года. Доморошенная «комиссия по литературному наследству Ю. А. Живаго», теряя участников, продолжает собираться, восстанавливая тексты и события его жизни и в тридцатые годы, и во время войны, до самого финала, который датируется в пьесе 1949 годом. Таким образом, некоторые персонажи должны существовать, переходя из времени во время. Эти два плана, или два измерения, по моему замыслу, призваны придать пьесе исторический объем и «лирическое движение».

Да, безусловно, начинать нужно было со сцены смерти героя, чтобы всем строем и действием пьесы его воскрешать.

Решение об уходе из БДТ назрело давно. На одном из занятий режиссерской лаборатории Анатолий Васильевич Эфрос предложил мне сыграть в его новом спектакле на Малой Бронной. Я надолго задумался и упустил случай. На самом последнем, оборванном его смертью, съезде участников этой лаборатории, казалось, шло к тому, чтобы получить у него постановку.

В этот день в первом часу дня Эфрос по телефону предложил мне приехать в театр к трем часам. Он собирался отпустить «лаборантов» пораньше и задержаться со мной для делового разговора: ночью я должен был вернуться в Ленинград.

На рабочем столе Эфроса осталась явно прочитанная им моя инсценировка «Идиота» Ф. М. Достоевского. Были у меня и другие режиссерские предложения. По свидетельству Наталии Анатольевны Крымовой, я оказался последним из внешнего мира, с кем Анатолий Васильевич еще успел переговорить. За два дня до этого я услышал из его уст лучшую рецензию на подаренную ему после «Мизантропа» книгу моих стихов «Открытая дверь»: «Володя, куда вы делись, я вас искал...»

Как было условлено, я приехал на Таганку к трем часам дня и стал снимать пальто в актерском гардеробе. Вахтер или гардеробщик, пристально глядя на меня, произнес: «Анатолий Васильевич умер», и я машинально возразил ему: «Не может быть, я недавно говорил с ним...» «Умер,— повторял он,— умер, директор только что поехал туда». Все еще не веря, я набрал номер. Мне ответил женский голос. «Наташа?» — спросил я. «Нет, это говорит врач скорой помощи. Анатолий Василь-

евич умер...» Я поехал туда. В ушах звучали последние реплики Эфроса и все, что я собирался и не успел ему сказать.

Входная дверь была не заперта. В прихожей куда-то названивал директор театра, переминалось несколько незнакомых мне людей. Принужденные к этому жесткой силой события, мы кивнули друг другу.

Дверь кабинета была прикрыта. В соседней комнате вдвоем на низкой тахте сидели Наталия Крымова и Ольга Яковлева. Я нагнулся и, обняв обеих, стал что-то бормотать. «Вот, Володя, как нас с вами сблизил эти дни», — сказала Наташа и повторила для меня, как он вдруг стал чувствовать удушье, как вызывали «скорую», как старалась и ничего не могла поделать женщина-врач. Она вспомнила позавчерашний вечер, когда Эфрос читал мою книгу и, приняв ее близко к сердцу, смеялся и плакал: у него тоже совсем недавно умер отец. Потом Наташа вышла, и мы остались вдвоем с Ольгой, которая тихонько раскачивалась из стороны в сторону, что-то шептала и вдруг отчетливо произнесла странную фразу: «Они меня убьют, убьют!» Выглянув в коридор, она приоткрыла дверь хозяйского кабинета. Прикрытый пледом, Эфрос лежал на диване, будто отдыхая; его лицо сильно потемнело. Тут Ольге сделалось плохо, подросла незнакомая женщина и сказала, что этого не следовало допускать. Из кухни и прихожей появились домашние и помощники, Ольгу увели, кто-то предложил чаю...

Участвовать и дальше в событиях этого дня и жизни дома я больше не считал себя вправе, простился с Наташей и, пожав руку сыну умершего, вышел на улицу.

На весь 1987-й, двадцать пятый год моей службы в БДТ, я взял творческий отпуск для постановки «Идиота» в Узбекском академическом театре драмы имени Хамзы. Но перед самым началом работы сюда был назначен новый худрук из неудачливых кинорежиссеров, не поставивший в своей жизни ни одного спектакля. Он делал все, чтобы моя постановка не состоялась, очевидно увидев во мне соперника или, чего доброго, «претендента на престол». В результате ряда его мероприятий из этого некогда славного театра демонстративно ушло двадцать пять ведущих артистов, и вопрос о моей инсценировке, уже переведенной на узбекский язык, отпал окончательно.

В это же время выяснилось, что порученная режиссеру В. Малыщицкому постановка на Малой сцене БДТ пьесы Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки», в которой я репетировал роль Сенеки, переходит в руки Г. А. Товстоногова, а я из спектакля выпадаю.

Все это, взятое вместе,— смерть А. В. Эфроса, срыв постановки в Театре имени Хамзы и абсолютная незанятость в БДТ — ставило меня в положение свободного художника, и я двинулся навстречу своей судьбе, воплотившейся в замысле спектакля по «Доктору Живаго».

Как-то во время рижских гастролей, после воскресного утренника, мы разговорились с Товстоноговым на разные житейские темы, и в доверительной атмосфере летнего дня и общего успеха я признался, что меня тяготит собственная невостремованность в театре, и спросил, не наступило ли для меня время уйти из БДТ, чтобы целиком заняться режиссурой и писательством. Почти не задумываясь, Товстоногов ответил отрицательно. Он сказал, что я театру нужен и что у каждого актера бывает период, когда он вынужден перетерпеть паузу. И снова мы разошлись как свои люди, снова я был почти полностью предоставлен самому себе и извлекал всю горечь и сладость из своего двойственного положения.

Теперь, подведя черту под двадцатью пятью годами актерской «солдатчины» и зная наверняка, что уходить следовало раньше, я продолжаю, несмотря ни на что, любить свой театральный дом и чувствую ответственность за все, что в нем происходит.

Мне везло. Я никогда не был членом художественного совета БДТ и не принадлежал к числу тех, чье мнение оказывалось влиятельным, но «Генрих IV» Шекспира, «Лица» Ф. Достоевского, «Роза и Крест» А. Блока были включены в репертуар по моей инициативе. И хотя в последние годы пьесы А. Дударева и И. Кудрявцева, производящие на меня впечатление искусственного заменителя, решительно потеснили на афише театра подлинную драматургию, БДТ по-прежнему оставался моим театром, и, прежде чем вступить в переговоры с «чужими», я поставил в известность нашего завлита о том, что приступаю к работе над пьесой по роману Б. Пастернака.

На следующее утро Д. М. Шварц телефонным звонком сообщила мне, что Георгия Александровича настолько увлекла эта идея, что он предлагает мне приехать в театр для заключения договора. Его интересовала позиция Е. Б. Пастернака и гарантия права первой постановки. В спектакле, судя по разговору, должна была найти себе место популярная музыка из американского фильма.

Приехав в театр, я отвечал на вопросы и слушал Товстоногова со смешанным чувством. Конечно, для сценической судьбы

романа — удача, что за него берется именно он, большой мастер, но, таким образом, мой замысел снова уходит из рук...

Однако, принявшись за работу, я напрочь отбросил сомнения и стал строить пьесу, исходя из собственных представлений о том БДТ, для которого нет ничего невозможного.

Как было не вспомнить о Булгакове? Волею судеб «Доктор Живаго» выходил к широкому читателю, уже успевшему принять и полюбить «Мастера и Маргариту»; уже прорвалось на сцену «Собачье сердце», печатается «Багровый остров», то там, то здесь идут «Мольер» или «Последние дни». Одним из методологических аналогов для меня могло служить преобразование романа «Белая гвардия» в пьесу «Дни Турбиных». В новом издании булгаковских пьес я прочел его инсценировку «Войны и мира» Л. Толстого, сделанную для БДТ и не пошедшую на его сцене.

Не раз во время работы я представлял себе «черную коробочку сцены», чтобы по методу драматурга Максудова из «Театрального романа» увидеть и услышать, как себя ведут и что говорят на сцене герои «Доктора Живаго».

Заглянул я также и в пастернаковские «Замечания к переводам из Шекспира», заранее убежденный, что принадлежащий ему корпус воссозданных по-русски шекспировских трагедий и хроник, так же как и перевод «Фауста» Гете, должен был оказать неизбежное влияние на «Доктора Живаго», поскольку Пастернак работал над ними в период рождения романа. Случайно ли одно из предварительных названий книги — «Опыт русского Фауста», а тетрадь «Стихотворений Юрия Живаго» открывается именно «Гамлетом»?

Но стоило раскрыть «Замечания», как меня обожгла мысль прямо противоположная. Целиком захваченный идеей свободного романа, Б. Пастернак и переводами занимался, не отрываясь внутренне от своей «генеральной прозы». Оттого переводы и вышли такими раскованными и самостоятельными, что на них оказывал мощное воздействие процесс рождения романа, вещи, не имеющей аналогии, ставшей для Пастернака отходом «и от окружающего обыкновения, и от предшествующих... навыков, и от того, может быть, что остается и что надо считать искусством. ...».

Теперь, после появления «Доктора Живаго» в «Новом мире», слышны голоса «разочарованных», находящихся в романе длинноты, несообразности и другие «несовпадения» с ожидаемым.

Я ответил бы им советом, который П. Флоренский адресовал своей дочери: «Надо понимать, как сделано произведение, в его целом и отдельных элементах, и для чего оно сделано именно так, а не иначе. Тогда ты увидишь, что различные особенности произведения, даже такие, которые сперва могут показаться недостатками, недочетами, капризами автора, на самом деле имеют целевое назначение в целом—для того, чтобы достигнуть наибольшего впечатления в определенном смысле, чтобы дать цельность и органическую связность отдельным частям. Иное кажется сперва случайным, но когда вдумаясь, то увидишь его необходимость, увидишь, что иначе было бы хуже. Но, конечно, это относится только к произведениям высокого порядка».

Пастернак всячески избегал того, что обычно зовется литературным стилем, и стремился передать саму действительность в ее неровном, рваном ритме. Рассказ ведется, кажется, безо всякого искусства и побеждает нас стоическим мужеством гибнущего героя. Я бы сравнил (и сравнивал на репетициях) пастернаковский способ изложения судеб и событий с известным в христианской литературе жанром жития.

Ту же задачу он ставил себе, переводя Шекспира: «Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности». И «Гамлета» Б. Пастернак предлагал «судить как русское оригинальное драматическое произведение».

Решающе важными для меня как автора пьесы стали стихи. Последняя часть романа представляет собой некий итог, духовное завещание героя. Это двадцать пять стихотворений Юрия Живаго, которому Борис Пастернак «передоверяет» авторство своего, быть может, важнейшего поэтического цикла. В романе то здесь, то там рассыпаны указания: вышла первая книга; в это время была записана «Зимняя ночь»; при этих обстоятельствах возник «Гамлет», «Август», «Рождественская звезда» и т. д.

Размышляя о «Докторе Живаго», можно было вообразить себе параллельный роман, носящий название «Доктор Чехов», в котором упоминания о написанных в то или иное время «Чайке», «Трех сестрах» или «Палате № 6» давались бы также мельком и между прочим. И все-таки главным для нас в личности главного героя оставалось бы именно его писательское призвание, его ни с чем не сравнимый взгляд на мир, продиктованный собственным гением.

Стихи должны были появляться во внятно обусловленных

обстоятельствах, надо было заставить их играть именно ту роль, которая им достается в жизни, когда мы к стихам прибегаем.

Групповой портрет трех поколений на фоне «Стихотворений Юрия Живаго» — вот что хотелось бы показать на сцене. «Житие святого Георгия-стихотворца»...

Чем более сложными и трудоемкими казались подготовительные и черновые работы, чем томительнее была «раскачка», тем легче на поверку вышел сам процесс. На запись пьесы ушло многомного более двух месяцев. Первые читки друзьями и коллегам убедили меня в том, что путь выбран верный.

Между тем накануне открытия сезона 1987/88 года в печати одно за другим стали появляться интервью Г. А. Товстоногова о том, что он собирается ставить инсценировку романа «Доктор Живаго». Со всей определенностью он высказался в интервью для «Московских новостей»: «Хочу поставить „Доктор аЖиваго“».

Я положил пьесу на стол Д. М. Шварц, настраивая себя на то, что отныне мне предстоит уйти в тень, не вмешиваясь в дальнейший ход событий. На другое утро Дина Морисовна позвонила, чтобы сообщить о том, что, не удержавшись, прочла пьесу до Товстоногова, ее приняла, ей понравился избранный мною прием. По ее мнению, мелкие исправления можно будет сделать уже по ходу репетиций. Георгий Александрович уезжает в пансионат «Дюны», взяв с собой и роман, и пьесу, а мне предстоит запастись некоторым терпением.

Дина Морисовна проработала с Товстоноговым более трех десятков лет и редко ошибалась в своих прогнозах. Мне звонили актеры с целью разведки ближайших обстоятельств: казалось, ни у кого не было сомнений в том, что «Тетрадь Юрия Живаго» пойдет в БДТ.

Сначала наступила продолжительная пауза. Затем я услышал от Дины Морисовны: «Скорее нет, чем да». И наконец, до меня дошло все разрешающее сообщение о том, что я волен распоряжаться пьесой по своему усмотрению.

Из разговоров с Д. М. Шварц, а потом с Г. А. Товстоноговым я уяснил несколько причин отказа: «Георгий Александрович не сможет в этом случае добавить ничего нового к тому, что было сказано им в „Тихом Доне“». Товстоногов признался: «Эти люди не вызывают моего сочувствия». И еще: «Пьеса подтвердила для меня несценичную природу романа». Георгий Александрович был со мною вполне корректен и отдавал должное проделанному труду, но несколько позже я узнал, что пьеса вызвала у него резкое неприятие. Сначала мне показалось, что

предложить решительные переделки или заказать инсценировку другому автору театру помешало письмо Е. В. и Е. Б. Пастернаков, целиком одобряющее пьесу. Потом я подумал, что дело не только во мне...

Итак, я снова подвел Мастера. Наши взгляды решительно расходились, кроме всего прочего, еще и на роман Б. Пастернака. Я получил обратно первый экземпляр «Тетради Юрия Живаго» и письмо руководства о том, что режиссура БДТ не видит путей реализации этой добросовестно проделанной литературной работы, хотя, быть может, другой режиссер и найдет таковые.

Я подал заявление об уходе из театра. С этого момента таким «другим режиссером» обязан был стать я сам.

Приведя столь авторитетный отрицательный отзыв о пьесе, я, кажется, получаю моральное право извлечь отрывок хотя бы из одного положительного, чтобы у читателя не создалось впечатления, будто бы автор этих строк рвался осуществить на сцене совсем никудышный драматургический материал. Вот несколько фраз из отзыва И. Вишневской: «В. Рецеттер выбрал поразительно удачный, необыкновенно эмоциональный путь, который сейчас даже кажется единственным после прочтения этой пьесы. Он выбрал путь, на котором образ доктора Юрия Живаго раскрыт в первую очередь как образ гениального поэта. И поэтому особая цена возникает у этой личности, особая духовная цена. Мы уже относимся к нему не только как к поразительно духовной индивидуальности, не только как к ищущей чистой натуре, не только как к великому страдальцу (каким, кстати сказать, и должен быть каждый классический характер в классическом произведении), но и как к гениальному поэту. Плача над жизнью Юрия Живаго, волнуясь за него, проходя вместе с ним все круги ада и очищения, все круги истории, ее познания, ее приятия и потерь, мы, в первую очередь, сострадаем не просто человеку, но, скажем, Пушкину, Блоку, Есенину. Стихи Юрия Живаго стали как бы содержанием этой пьесы, его стихи объясняют эпоху, его стихи служат ключом к пониманию множества и множества характеров, его стихи не дают распасться живым человеческим связям, его стихи удерживают на поверхности взбаламученного житейского моря непреходящую изначальную нравственность человечества...»

С Вадимом Голиковым свел меня заново Яков Гордин, драматург и историк, писатель с подлинно общественным темпера-

ментом, образцовый «шестидесятник» и «перестроечник». Он одним из первых выслушал пьесу и, выразительно показав мне большой палец, принял участие в ее судьбе. Это он звонил Голикову, сравнительно недавно ставшему главным режиссером Театра драмы и комедии на Литейном, он писал записки мне, чтобы какая-нибудь протокольная случайность не помешала делу. И добился своего. Малым составом худсовет этого театра прослушал пьесу в моем исполнении, и если Вадим Голиков проявлял до этого некоторую нерешительность, то читка подвинула его к решению: пьесу послали по начальству.

История наших взаимоотношений с Вадимом Сергеевичем Голиковым заслуживает в этом сюжете хотя бы краткого изложения. В сезоне 1962/63 года, когда я вступил в труппу БДТ, Голиков, как один из лучших выпускников режиссерского курса Г. А. Товстоногова, получил у него дипломный спектакль. Пьеса В. Розова «Перед ужином» и роль студента-историка Гриши Неделина, ставшая моим дебютом в Ленинграде, мной упоминались. Таким образом, вот уже четверть века нас с Голиковым связывает общее начало во времена добрых надежд. Позже он возглавил Малый драматический театр, потом — Театр комедии. Здесь им была испытана горечь предательства, и он уехал из Ленинграда в Петрозаводск, где снова стал главным режиссером. Через несколько лет он оказался в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, где работал вместе с Геннадием Опорковым, и вот теперь, уже в четвертый раз, возглавил театр. Когда я руководил студией в Музее Ф. М. Достоевского, мы включили в свой репертуар талантливо поставленную В. Голиковым инсценировку «Бедных людей». И — бог троицу любит! — снова встречаемся в работе: он дает мне счастлившую возможность приступить к репетициям «Доктора Живаго». У Голикова университетское образование и подлинный вкус к литературе; он из тех, кто никогда не утомится в своих поисках, и сердечная болезнь не заставит его отказаться ни от преподавания в театральном институте, ни от руководства студенческим театром Ленинградского университета, ни от работы над книгой о современной режиссуре. Он дает мне возможность рискнуть, и сам со мною рискует, а по нашим временам и в нашем городе это большая редкость.

Проходит некоторое время, и начальство, исполненное ново-рожденного демократизма, объявляет Театру на Литейном: «На ваше усмотрение». Воспитанный суровой доперестроечной действительностью, Голиков делает последний согласовательный шаг и звонит Г. А. Товстоногову — нет ли у него возражений

против того, чтобы Рецепттер поставил свою пьесу по роману «Доктор Живаго» в Театре на Литейном? Георгий Александрович дает ему устную визу (машинописная за его подписью хранится у меня), и весь конец 1987 года уходит на поиски исполнителей и работу с художниками.

Идея решить спектакль как «шекспировский», на открытом сценическом пространстве, с поворачивающимися черно-золотыми полуколоннами, минимумом деталей и скупыми, иногда «рифмующимися» друг с другом мизансценами, рождается у нас с замечательным художником-живописцем Борисом Биргером. В оформлении спектакля ему помогает Петр Пастернак, его ученик и внук поэта. Художником по костюмам становится ленинградец Михаил Мокров.

Человек высокого личного мужества, вынесший на своих плечах Сталинградскую битву, всю Отечественную войну и трудные годы безвременья, когда его полотно и он сам подвергались гонениям, Борис Георгиевич Биргер оказался для меня не только соавтором в работе над спектаклем, но и человеческим образцом, по меркам которого скроен и наш герой Юрий Живаго, труженик и подвижник.

Биргер, кажется, довольно угла собственной мастерской, прижатой к косяку или приоткрытой двери, нескольких рам с натянутыми холстами, прислонившихся лбами к стене, луча света, упавшего на их перекрестья, сутулого подрамника или стула на фоне стены, переменчивого вечернего света в дворовом закоулке, калитки, приговоренной к своему месту,— ему хватает любой малости этого не умеющего молчать предметного мира, чтобы в борьбе света и тени выразить меняющееся время, его кровавую подопку и серебрящуюся надежду. Биргер — высокий мастер, усвоивший уроки Рембрандта и Веронезе не для того, чтобы буквально следовать за ними, а для того, чтобы неповторимо воплотить себя в реалиях двадцатого века. Он тоже «вечности заложник у времени в плену», и я уже много лет с тихим восторгом хожу в его мастерскую. Нас сводит его любимый поэт и прозаик Борис Пастернак, с сыном которого Биргер дружен с детства, и отношение к общему делу как к долгу памяти поэта. Будто испытав влияние последних стихов Юрия Живаго, Биргер в последние годы пишет цикл больших полотен на евангельские темы: «Голгофа», «Гефсиманский сад», «Христос и Пилат», «Воскресение»...

На портретах Б. Биргера одухотворенный луч выхватывает из темени лица его близких, друзей или знакомых. Это прежде

всего люди твердых нравственных принципов, граждане своей страны и своего века, чистоту совести и человеческое прямодушные ценящие превыше личного благополучия. Они появляются группами, по двое или поодиночке; собранные вместе и однажды избранные художником, они смотрят на нас испытующе. Надежда Яковлевна Мандельштам. Супруги Сахаровы. Отец художника. Елена Владимировна и Евгений Борисович Пастернаки. Юлий Даниель. Булат Окуджава. Фазиль Искандер. Олег Чухонцев. Бенедикт Сарнов. Эдиссон Денисов. Дочь художника. Женщина, которую он боготворит. Художник, держащийся рукой за раму, будто собрался выйти из нее в назначенный срок. Биргер словно бы сам пишет роман на современную тему, и многих героев «Доктора Живаго» мне легко представить себе по его портретам. Он давно завоевал славу в Европе, с успехом прошли его выставки в ФРГ, Англии. Но более всего он мечтает о вернисаже в Москве...

Сначала показалось возможным построить спектакль в атмосфере мастерской художника, с оживающими портретами. Живопись и рисунки Леонида Пастернака, Скрябин, домашнее музицирование, холсты и краски... Потом мы доверились авторской подсказке о Москве, казавшейся друзьям и близким покойного Юрия «не местом этих происшествий, но главной героинею длинной повести, к концу которой они подошли с тетрадь в руках...». И Петр Пастернак написал на подвижных, изгибающихся, плотных ширмах макета московскую панораму с храмом Христа-спасителя и другими приметам столицы... Но то, что удастся в макете, может увянуть в руках равнодушного исполнителя. К тому же талантливая живопись отнимет зрительское внимание у актеров.

Наконец, Биргер предложил черную круглую полубашню в центре сцены и по моей просьбе добавил еще две поменьше, справа и слева от нее. Черное на черном. По мере надобности эти полубашни порознь или вместе поворачиваются вокруг своей оси, с неполной либо полной откровенностью обнаруживая свою золотую (фольга) изнанку. Впечатление органа, иконостаса, столбов золотого света, падающего с небес на землю. В такое «космическое» пространство, которое в дежурном свете обычного дня без должного прожекторного «озарения» смотрится простейшим театральным «кабинетом», и вписывается повесть о человеке на все времена, житие Юрия Живаго, со всеми радостями и муками его земного пути.

Б. Пастернак пишет о том, что Юрий Живаго рано начал «мечтать о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде

скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и передумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине». В минуту сокровенной близости герой спектакля сам признается в этом Ларе. Конечно же, и вся постановка должна состоять из череды таких «взрывчатых гнезд», то есть сцен, однако не «скрытых», а, наоборот, драматически выделенных, повышенных в своем значении по отношению к прозе и непременно сплавленных ритмически-музыкальным единством. Я чувствовал, что, отбирая эти сцены, как бы обнаруживаю содержащуюся в самом романе драматургию, а не заново ее изобретаю или привношу откуда-то со стороны. В первой части пьесы и спектакля драматизм должен быть подспудным, но он накапливает, готовит «взрывную» силу второй половины действия. Все дело в том, как заставить зрителя вслушаться в повествование, как вывести на поверхность мастерски замаскированную новаторскую музыку Пастернака. ...

Взять музыку из американской экранизации? Это лучшее, что в ней есть. Но знакомая мелодия будет наводить на сравнения, подчеркивая вторичность нашей попытки. Да и сам характер ее слишком сладостен, доведен популярностью до расхожего знака неких «возвышенных чувств». Зачем нам эта знаковая система, оглядка на чужое откровение, когда мы с Борисом Биргером можем позвонить одному из его друзей и героев — композитору Эдиссону Денисову?

На пути, которым я иду, встречаются головокружительные воронки прошлого. Они затягивают меня в эпизоды другой повести, и нелегко порой вынырнуть из этих водоворотов. А может быть, это не воронки, а те самые «скрытые взрывчатые гнезда», ошеломляющие совпадениями встреч и возвращений, о которых говорит Пастернак?

Эдиссон Денисов писал музыку к моему «коронному» фильму — «Лебедев против Лебедева». 1965 год, время первой шумной популярности «Гамлета», неожиданные пробы на «Мосфильме» и желанное утверждение на главную роль в картине Генриха Габая по сценарию Феликса Миронера. Тогда-то я и познакомился с Денисовым, который не был еще так всемирно знаменит, как нынче. «Да, да, Володя, конечно, я постараюсь, я напишу, — говорит Эдиссон. — Да, Феликс... Да, Гена...»

«Иных уж нет, а те далече...»

Феликс Миронер — «Весна на Заречной улице» и еще деся-

ток известных названий — добрый, талантливый и обаятельный Феликс умер. А Генрих Габай, шутник и умница, стрелок-радист, не раз сбивавший фашистские самолеты и сам однажды сбитый в украинском небе, раненый и ранимый, нервный, ищущий и вечно недовольный собой Генрих, теперь «далече». Он, снявший искрометную «Зеленую карету» и нашего «Лебедева», не мог пробить одну за другой несколько своих заявок и, не выдержав бездействия и безвременья, уехал за границу. Он был так деликатен, что, когда его дело решилось, пришел на мою новую программу «инкогнито», самостоятельно добыв билет, чтобы мне не звонить и не бросить на меня тень своего отъезда. Он заглянул тогда, после концерта, неуверенный и печальный, чтобы проститься со мной. Неужели навсегда?

Быть может, время вернуть на экран картину «Лебедев против Лебедева», снять с нее запрет, незаметно возникший с отъездом Габая? Быть может, Олег Лебедев, любезный моему актерскому сердцу тридцатилетний «шестидесятник» с пороками современного гамлетизма, этот младший научный сотрудник одного физического института, оказавшийся в разладе между своей мыслью, то есть неизреченным словом, и неначатым делом, — быть может, он снова придется нам кстати сегодня, сродни и кстати, как пришелся тогда? ..

«Я постараюсь, я напишу», — говорит мне Эдиссон Денисов о музыке к спектаклю «Тетрадь Юрия Живаго». Я читаю ему пьесу, пытаюсь объяснить на пальцах, каким апокалипсически страшным должен быть характер музыки в этом эпизоде и каким чистым светом пронизать нас в другом. Я прошу его найти то самое «сфумато», нежное проникновение друг в друга света и тени, которое мы видим на полотнах Бориса Биргера. Ему довольно моих намеков. Денисов успел, кроме своих программных сочинений, написать музыку к семи спектаклям Юрия Любимова, вот он вернется в марте — в феврале у него фестивальные премьеры во Франции и в ФРГ, — и будем записывать музыку в Москве. А может быть, в Ленинграде? К тому времени и Биргер воротится после своего лондонского вернисажа, и встретимся ближе к премьере. Вот только где записывать музыку — в Ленинграде или в Москве?

Тут у нас пойдет постоянное перезванивание по междугородным линиям, мои нарочные станут заезжать к Эдиссону домой и отвозить партитуры на Ленинградский вокзал, те будут переходить в руки курьеров-совместителей, а я с трепетом буду ждать их по утрам у первого вагона «Красной стрелы». С партитурами я устремляюсь на свидание к заведующему музыкаль-

ной частью БДТ С. Е. Розенцвейгу, с которым сделал не один свой спектакль, а он, едва просмотрев денисовские листы, твердо заявил: «Нет, наш состав с этим не справится, тут нужен настоящий оркестр и другой дирижер». Его верный инспектор-оруженосец запустит свой маховик, и, наконец, я окажусь в студии звукозаписи, с мистическим ужасом и надеждой ожидая явления по частям бесплотного и властительного духа м узыки. С группой оркестрантов Ленинградской филармонии ее блестяще исполнит главный дирижер Малого театра оперы и балета В. Кожин, и композитор останется доволен записью...

Вадима Гушина я присмотрел давно. В составе большой встревоженной группы актрис и актеров он «показывался» в БДТ в том самом верхнем репетиционном зале, где некогда наш худсовет знакомился со мной. На этот раз никто не был принят, но я обратил внимание на этого высокого, голубоглазого, светлого парня — не то молодой Олег Ефремов, не то начинающий Питер О'Тул — и запомнил его. Потом Гушин пришел на мой концерт; оказалось, что он пишет стихи и хочет мне их показать. Я пригласил его для беседы, и он неожиданно признался, что крайне недоволен современным положением театра и режиссуры и думает о перемене профессии: тридцать один год, а не сделано еще ничего серьезного. Я решил, что это тот случай, когда стоит рисковать вместе.

Людмила Рысь пришла знакомиться, только что окончив театральный институт и еще не зная, как должна сложиться ее судьба. Я почувствовал ее интеллигентную незащищенность и безумную тревогу. Такой большеглазой, вздернутой и неуверенной в себе могла появиться в Камергерском переулке и Лара...

В декабре 1987 года эти двое и еще кое-кто из соискателей стали приходиться ко мне домой, и мы, обсуждая судьбы героев и их поступки, делая пробные этюды, читая стихи Б. Пастернака, прикоснулись к спектаклю, как к великому неизвестному. Нас счастливо объединили в поиске разрыв с собственным прошлым, бешеный риск и кажущаяся свобода...

15 января 1988 года в фойе Театра на Литейном собирается почти вся труппа. Артисты сидят на банкетках, они насторожены и несколько отчуждены: никто не знает, что ему предстоит сыграть, что это за фрукт, Рецеттер, и с чем его едят. Конечно же, здесь репетировать невозможно, в этом пространстве ничего не «накопишь». В. Голиков, открывая первую репетицию, говорит о том, что театр идет на риск, что кто-то нам откровенно завидует, а кто-то заранее злобствует, но он уверен,

что общение с романом гениального Пастернака, да и со мной как с некоей культурной единицей в любом случае окажется небесполезным.

Через полчаса вынуждены уйти артисты, занятые в спектаклях, поэтому моя речь должна быть немногословной.

— Наша попытка сценически реализовать роман Бориса Пастернака — это попытка восстановления исторической и художественной справедливости, и ее можно рассматривать в контексте нашего времени, то есть как посильный вклад в театральную перестройку. Дело уже не в том, что я, автор пьесы по роману, читаю ее коллективу театра, а в том, что труппа, то есть мы, читаем роман для зрителя, читаем средствами театра. Перед нами не публицистика, а та истинно художественная ткань, которая и представляет собой цель и смысл нашего существования, цель и смысл, которые мы в последнее время забывали, забываем. Нам предстоит заглянуть в наше прошлое, попытаться проникнуть в художественный мир одного из крупнейших русских поэтов двадцатого века, и я рассчитываю на то, что в каждом артисте есть и живо художническое начало, порой дремлющее под бременем тяжелейшего разъездного быта, повседневных забот ремесла.

Будущий спектакль имеет не зависящие от нас основания привлечь к себе особое внимание, и в нем будет замечен каждый артист. Поэтому я постараюсь работать одинаково серьезно и с исполнителем эпизода, и с исполнителем главной роли. Мне кажется, что в этом спектакле будет целесообразно проверить на себе некоторые рабочие советы Михаила Чехова, так как есть много общих точек, мне кажется, в философско-художественном материале романа, творческом методе Пастернака и мировоззрении и методологии замечательного знатока нашей профессии Михаила Чехова, если понимать эту профессию как искусство, а не как ремесло. Существуют для меня неясности, которые можно разрешить только вместе с артистами, только в результате разведок боем, то есть действием. С этого и начнем. ..

Затем занятые в других репетициях уходят, а оставшиеся собираются в маленькой комнате на втором этаже, где я прошу Вадима Гушина и Марию Ваграмовну Папазян, дочь великого трагика, прочесть сцену смерти Анны Ивановны Громеко и монолог Юрия о смерти и памяти, то есть о жизни в других людях, о бессмертии, — сцену, которая представляется мне ключевой. После такой пробы легче говорить о сверхзадаче спектакля, как я ее мыслю на этом этапе.

Нам предстоит воскресить не только Юрия Андреевича Живаго, но и других героев романа, со всей их самоотверженностью, свободой и достоинством, недостаток которых так ошутим в сегодняшнем зрительном зале. Нам предстоит воссоздать по крупницам тот мир русской интеллигенции, что оказался разрушен и погребен атмосферой многолетнего сталинского террора и удушающей брежневщины. Нам предстоит скорбью об ушедших попытаться вернуть себе и зрителю живую душу...

Одна из самых сложных проблем в том, что современный артист являет собою, мягко говоря, несколько иной генотип, нежели искомый для исполнения пастернаковской роли. Это относится, впрочем, и к роли чеховской, толстовской или булгаковской. Проблема не нова, с ней сталкивался А. Эфрос, другие режиссеры, ее невооруженным глазом обнаруживает интеллигентный зритель. И все же, несмотря на сходство трудностей, наш случай и вовсе особый: герои Пастернака ни разу не выходили на русскую сцену, природу чувств и способы общения этих людей нужно искать впервые. Одного за другим толкая артистов в действенную пробу, я обязан подсказать хотя бы направление поисков.

Действуя «от себя», мы невольно огрубляем, вульгаризируем и подменяем другими те связи и отношения, которые имел в виду автор. Наши начальные предположения о Ларе, Юрии, Тоне, Евграфе, Гордоне, Дудорове и остальных носят еще достаточно общий характер. Лишь путем отстранения, выяснения исторической дистанции между собой и героями мы можем понять и реконструировать для себя тот мир, который они представляли. Чем дальше мы оторвались от той интеллигенции, которую вывел в романе Б. Пастернак, тем острее должны осознать этот разрыв. Лишь ощутив боль утраченного родства, степень собственной потери, мы смогли бы, со всею личной заинтересованностью сиротства, восстановить их в себе, а себя в них. Драгоценна любая подробность, которая поможет связать прервавшуюся «нить времен». Узнав и полюбив этих людей как совершенно других, на нас не похожих, мы попытаемся пересоздать себя по их подобию и в меру сил стать теми, кто нам дорог. Попытка сократить этот трудный кружной путь к результату привела бы к заведомому поражению.

День за днем «перераспределяя» роли и выводя на площадку все новых и новых артистов, я, с одной стороны, выявляю и углубляю для себя и исполнителей предлагаемые об-

стоятельства конкретных сцен, а с другой — ищу их связи и переключки. Ступить на пастернаковскую почву — это значит втрое повысить градус собственного существования, обжечься детской верой в неизбежность чудес, предназначенных встреч, неисчислимых случайностей, играющих роль закона. Чудеса и загадки, посланные провидением, сказочно верховенствуют в судьбах и требуют упорных размышлений: в чем истинный бытийный смысл этого разговора, умолчания, прикосновения руки к руке или к заветной тетради? По сравнению с нашими героями мы слишком трезвы, слишком мало удивляемся, слишком не готовы к чуду. Между тем сказочно чудесна каждая подробность избранных биографий, сказочна сама пастернаковская действительность, рассказанная как «божья повесть». «Искусство, в том числе трагическое, есть рассказ о счастье существования». Мы будем искать каждую ноту счастья, постараемся поймать каждый лучик света...

«Это вам не БДТ!» — многозначительно говорит мне заместитель директора Театра на Литейном И. М. Вернадский, предупреждая о возможных накладках. И верно. Материалы на костюмы, тщательно отобранные Михаилом Мокровым и отложенные на дальнюю полочку, материалы, которые по производственному графику должны были оказаться в мастерских театрального комбината не позднее десятого апреля, залеживаются до двадцатых чисел, а тут-то и случается тот самый печально знаменитый пожар во Фрунзенском универмаге, из которого только и могут по безналичному расчету снабжаться тканями ленинградские театры. Сгорают наши сукна, шевиоты, шелка, батисты, гипюры, и Миша Мокров должен начать все с начала. А как же сроки? А сроки, как некоторым кажется, должны быть те же — конец мая.

Никогда прежде не ложилась на меня в театре такая ответственность, не сваливался такой объем труда; никогда прежде так жестко не отмерялось время и не сходилось под мою руку столько судеб; никогда с такой бесповоротностью я не отделялся от актерской братии и не испытывал этого двойного, шемящего чувства по отношению к ней. Они смотрели на меня с верой и недоверием, а я на них — с надеждой и благодарностью, и вечный спутник моих сомнений — принц Гамлет Датский шептал мне на ухо уместный совет в пастернаковском переводе: «Я должен быть жесток, чтоб добрым быть». Нет участи в сегодняшнем театре бесправнее и беспризорнее, чем участь артистов, и ни у кого, как у них, не сыщешь такого диапазона

навыков выбивать для себя хотя бы временную, минутную свободу.

Нас преследовали бесконечные «параллели», выезды, болезни, замены, вводы; многие из тех, кого я имел в виду в первых вариантах распределения ролей, так и не попали в премьерный состав; дирекция долго не могла определить для себя, выпускать ли прежде «Завтрак с неизвестным» или «Доктора Живаго»; и весь ужас и абсурдизм театрального быта актеры чувствовали острее меня.

Однако во всем этом было счастливое сумасшествие театра, и время от времени случались домашние радости на репетициях. Наташа Нестерова все больше превращается в Тоню. Ира Лебедева так тонко угадывает Марину. Татьяна Шуко светится Серафимой Тунцовой, а Галина Зайцева чудом оборачивается Кубарихой. Игорь Гранат обещает сбрить бороду ради роли Гордона. Как хорошо сегодня прочел стихи Саша Рязанцев — Евграф Живаго! А в конкурсе исполнителей роли Стрельникова на последних репетициях рывком выходит вперед Лева Кубарев. Господи, благослови!..

Тридцатого мая, в день смерти Бориса Леонидовича Пастернака, завершая этап, мы сдаем спектакль и показываем премьеру.

Тридцать первого играем вторую премьеру, сбор от которой идет в Фонд культуры, а именно — в фонд Музея Анны Андреевны Ахматовой...

С Литейного, 51—здесь мы играем — через двор легко пройти к Фонтанному дому, где она жила. «Бывают странные сближенья»...

Сезон завершился. Что у нас вышло, насколько наш спектакль соотносится с первоисточником — об этом судить не нам и не теперь. На то есть сезон будущий, который заставит нас через три с половиной месяца (гастроли, отпуск) вернуться к нашей работе над спектаклем.

Но роль этого спектакля в моей жизни выше, чем любой результат. Говоря словами Бориса Леонидовича, «было обязательно, чтобы это круто и крупно отменяло все нажитые навыки и начинало собою новое, леденяще и бесповоротно, чтобы это было вторжение воли в судьбу, вмешательство души в то, что как будто обходилось без нее и ее не касалось».

До встречи, читатель и зритель, до встречи в будущем сезоне.

Художник В. В. БАБАНОВ

Фото Е. В. ГОЛЕНКОВСКОГО, М. Б. СМИРИНА,
Б. Н. СТУКАЛОВА и др.

Книга отражает многообразные интересы автора — актера, режиссера, поэта и литературоведа. Реальные люди, с которыми довелось встречаться и работать В. Рецептеру (поэты А. Ахматова и П. Антокольский, режиссер Г. Товстоногов, артист П. Луспекаев и др.), соседствуют тут с литературными персонажами, героями А. Пушкина, У. Шекспира, Ф. Достоевского, А. Грибоедова, А. Блока, В. Пастернака. Вводя читателя в свою творческую лабораторию, В. Рецептер открывает тех и других с новой, подчас неожиданной стороны.

Владимир Эммануилович Рецептер
ПРОШЕДШИЙ СЕЗОН,
ИЛИ ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Редактор С. В. Дружинина
Художественный редактор М. С. Стернина
Технический редактор Л. Н. Смирнова
Корректор Л. Н. Борисова

ИБ № 3079

Сдано в набор 27.12.88. Подписано к печати 28.04.89. М-18545. Формат 60 X 84¹/ю- Бумага офсетная. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,88. Уч.-изд. л. 15,71. Усл. кр.-отт. 14,88. Изд. № 693. Тираж 10 000. Заказ № 744. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 191186 Ленинград, Невский пр., 28. Отпечатано в типографии им. Котлякова издательства «Финансы и статистика» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 19527*, Ленинград, ул. Руставели, 13. с диапозитивов Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзно-полиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.

4907000000-019

Р 025(01)-89

106-89

ISBN 5-210-00434-1

© «Искусство», 1989 г