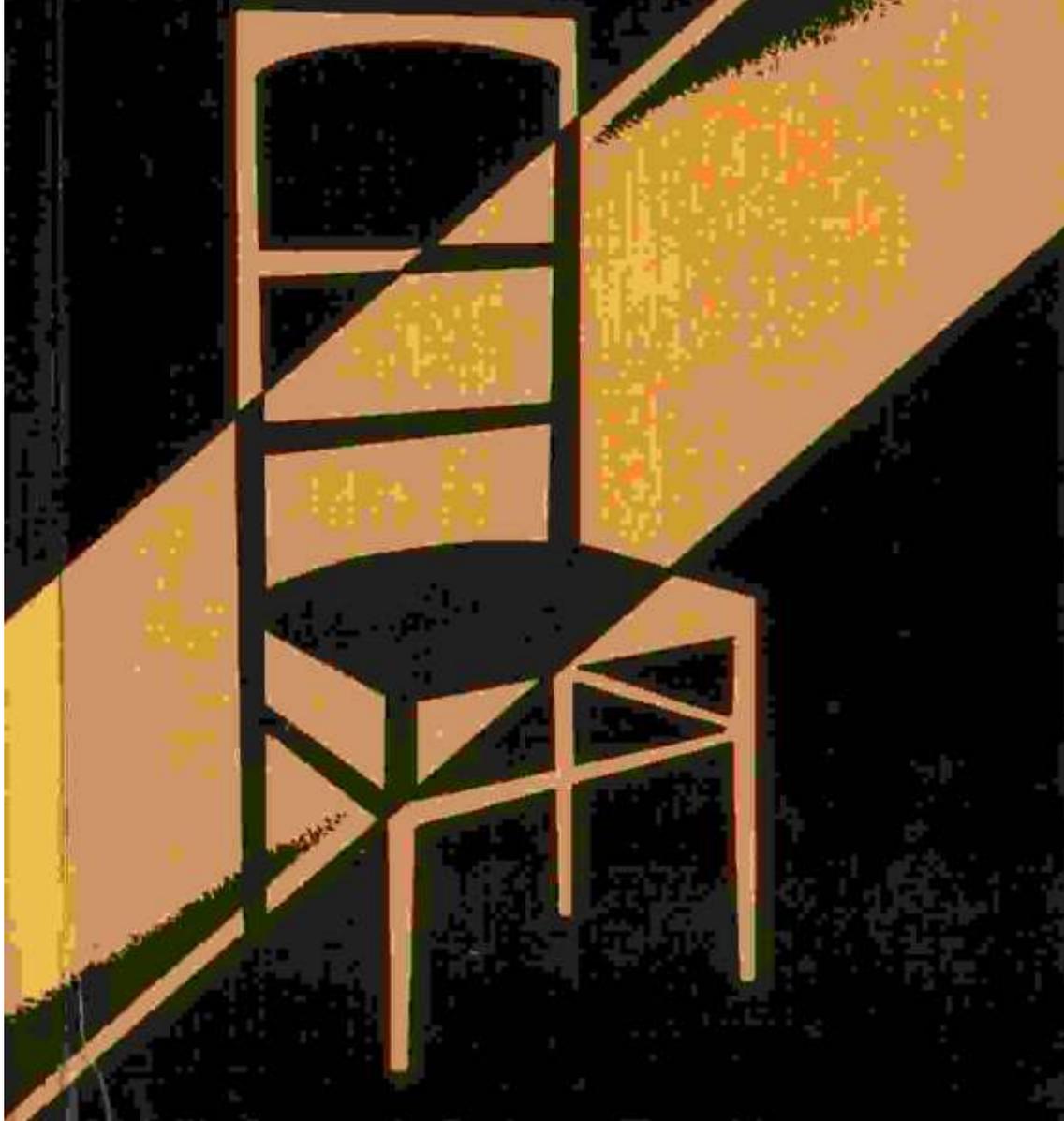


Сергей
ЮРСКИЙ

Кто
держит
паузу



Сергей

ЮРСКИЙ



***КТО
ДЕРЖИТ
ПАУЗУ***

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|------------|
| ЧАСТЬ ПЕРВАЯ | 4 |
| В поисках радости | 4 |
| Чему и у кого я учился | 8 |
| Юрий Сергеевич Юрский | 8 |
| В студии Карповой | 11 |
| В мастерской Макарьева | 15 |
| Репетирует Товстоногов | 19 |
| Мои старики | 27 |
| Кто держит паузу? | 39 |
| Стулья. | 46 |
| Однажды... | 64 |
| ЧАСТЬ ВТОРАЯ | 75 |
| Тридцатый сезон | 75 |
| Ростислав Янович Плятт. | 80 |
| Без аллюзий – без иллюзий | 84 |
| Эпитафия | 85 |
| Глубина резкости | 87 |
| Театральная страсть..... | 91 |
| Зимой в Токио | 96 |
| Все впервые | 96 |
| О рассеянности и об ее отсутствии | 98 |
| О человеке без галстука | 101 |
| О том, как может восхитить непонятное | 104 |
| О преодолении кризисов | 108 |
| О взрослых и о детях | 111 |
| О мелочах быта | 115 |
| О братьях по профессии | 118 |
| О Комаки, о Мидзухо, об Икеде и о других | 120 |
| О премьере..... | 124 |
| Го иен | 125 |
| История одного спектакля | 126 |
| Раневская | 126 |
| Простота обманчива | 128 |
| Про что? | 129 |
| На пороге | 131 |
| Конструкция завязки | 134 |
| Герой | 136 |
| Раневская | 137 |
| Символика у Островского | 139 |
| Три струны | 144 |
| Сила..... | 146 |
| Раневская | 149 |

| | |
|--|-----|
| «Я вам скажу один секрет...» | 153 |
| Раневская | 156 |
| «Кого люблю, того здесь нет» | 159 |
| Пространство — друг, пространство — враг | 161 |
| Последняя роль Раневской..... | 164 |
| ИЛЛЮСТРАЦИИ | 181 |

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

В поисках радости

Смотрю в темноту. Тихо. Не как в лесу, не как на море, не как ночью в пустом доне. Другая тишина, другая темнота. Лес живет сам по себе – шелестит, «окрикивает птицами, шуршит, набухает. Ему нет дела до тебя; хочешь – думай, хочешь – нет, хочешь – уходи, хочешь – оставайся. Крикни – и не впитывается звук, загремит, равнодушно подхваченный эхом, запрыгает, как плоский камешек по воде – бляк» бляк, бляк, – и утонет. Еще крикни – и опять то же. И снова лес похрустывает, постанывает, посапывает. Хочешь – кричи, хочешь – замолчи. И море так. И пустой дом так. Ты свободен, потому что не нужен.

Другая тишина и другая темнота. Ждет. Обязывает. Всасывает. Тянет в себя, потому что ты не в ней, ты на свету. И мысленно представляешь и ощущаешь воображением, как хорошо тебя видно из темноты, как весь ты на виду. И какая-то дрожащая жилка внутри подсказывает – уйти, быть там, в темноте, среди многих. Но ты не уйдешь. Нельзя. Темнота держит тебя под прицелом двух тысяч глаз и ждет. Ты нужен ей. Здесь, на свету. Ты не свободен, ты обязан. Скажи шепотом – и будет слышно, впитается. Свободы нет, но есть освобождение. Путь к нему. К освобождению от этой зависимости и требовательности. К освобождению от собственной потребности, которая заставила выйти на свет.

Тишина напряглась до предела. Ты не только связан, ты хочешь. Ты готов?
Действуй, говори?

Это театр. Это редкие минуты, о которых суеверно не рассказывают актеры, но о которых помнят и которых ждут. Это минуты, ради которых ходят и будут ходить в театр зрители. Это одно из выражений веры во всемогущество человека, это потребность людей друг в друге. Это откровенность. Непреодолимое радостное тяготение. Ощущение силы. Предчувствие. Прозрение. Это как... как любовь? Как открытие? Как сон? Как спорт? Как жизнь?... Да нет же, это другое.

Это театр,

...Тысяча девятьсот сорок второй год. Война. Я смотрю первый в своей жизни драматический взрослый спектакль. Мне семь лет. Мой папа – художественный руководитель театра, постановщик спектакля, и поэтому я смотрю дневной прогон и пустом зале. Пьеса «Роковой час».

Как все мои ровесники, я много повидал к своим семи годам. Вместе со взрослыми я пережил черный день начала войны: она застала нас на курорте, в Сочи. Ослепительное солнце, волны, а на севере, дома, – война. Все было особенно контрастно и неестественно, Смерть близкого человека – полковник Кулышев, дорогой дядя Сережа» погиб в первые дни войны под Киевом. Остальные близкие – в Ленинграде, в блокаде. Эвакуация. Холод, и жизнь без жилья, и переполненные поезда, которые тянутся неделями. Я видел и пережил все, что положено было тыловому ребенку. Я мечтал о мести и о фронте. И десятки раз, тайком перелезая через высокую стену киношки, смотрел военную хронику и военные фильмы. И видел на экране сам бой, и саму войну, и саму смерть.

И вот теперь я сижу в пустом зале. В темноте. И на сцене в неестественной комнате, где матерчатые стены ходят ходуном, когда открывают дверь, три русских эвакуированных актера, сильно загримированные, разыгрывают драму норвежской семьи. Я мало что понимаю. Я не понимаю до конца любви, ревности, женской измены, не понимаю политических разногласий, наверное, не понимаю даже, что один из трех – фашист: ведь он не немец, и не в военной форме, и без оружия. Но я смотрю неотрывно. Ощущаю, впитываю драму сквозь непонимание. Вот что я помню.

Однорукий человек вернулся (с войны? из плена? – не понял). Он дома. Но дом изменился. Ему не рада женщина, к которой он пришел. И еще один человек тоже не рад

ему. Этот, второй, – враг однорукого. Но одноруким ничего не может сделать. Он слабее, и потом – он однорукый, И потом – их двое, и он один, и поэтому ему очень грустно. Он предлагает женщине потанцевать. Она отказывается. Он говорит:

«Ну что же, тогда я буду танцевать со стулом».

Он заводит патефон одной рукой, берет стул одной рукой, прижимает его к себе и танцует со стулом. Кружится. Потом ставит стул как-то неудобно, в углу сцены, садится в профиль к залу и что-то тихо говорит (что – не помню). А пустой рукав свисает с плеча и болтается. Вот и все. Остальное – как бы в тумане.

Я не знаю, хороша ли была пьеса и хорош ли спектакль. Но я помню, помню этого театрального человека. Ведь даже заметно было, что вторая рука у него есть, просто вынута из рукава и спрятана – рубашка топорщилась. И все же верилось, что он однорукый, и я сочувствовал ему именно как однорукому. И именно через него я ощутил по-новому и навсегда взрослую драму войны. Не понял, нет – ощутил, пережил *театрально* – а значит, ярче, сильнее, чем в жизни. Я не хочу сказать, что театр выше жизни. Я хочу сказать» что в театре чаще, чем в жизни, человек способен пережить чужое, как свое, совсем личное. А это всплеск человечности в человеке. Не обман это, не притворство, а разговор на каком-то более высоком уровне, чем: уровень фактов. Тот актер в спектакле сделал вид, что он однорук, и я поверил ему. Почувствовал – у него очень важная цель. Он занимается серьезным делом – он играет. Я догадался, что у него обе руки целы, но я увидел а нем калеку, более того: в нем одном – всех искалеченных войной.

Кот да вспоминаю войну, сразу там, в тумане далекого. – тот однорукый. Не настоящий и вместе с тем самый настоящий. Это театр.

В реме ни не хватает. Кончился спектакль – и разбегаемся, разъезжаемся торопливо. Домашние дела, да и ехать всем далеко. А если еще какая-нибудь встреча во Дворце искусств или знакомые были на спектакле – посидели, поговорили, то уже и на сон времени не остается. Актер живет странной, не совсем нормальной жизнью. Он трудится днем, как все: репетиция, одна или несколько, потом телевидение, или радио или концерт, или встреча – почти всегда что-нибудь. И вот вечер. Сумерки. Час пик. Толпа в метро. Спешка. Люди торопятся к отдыху, к расслаблению, к домашним делам. Не торгуясь, раскупают цветы у Технологического. Такси не поймать. Конец дня. И только тут, в час утомления, актеры должны начать. Делать то, к чему готовились месяцами, ради чего работали весь этот день – играть спектакль. Вдохновение должно поспеть минута а минуту, а не поспело – начинай без вдохновения.

19.30

«Всех занятых в начале прошу на сцену. Спасибо.

По закулисным лестницам вниз идет толпа во фраках. Сегодня н сто семьдесят четвертый раз на нашей сцене...

19.35

«Занавес»,

В юности тоже были репетиции, и спектакли, и еще, параллельно, институт. И чуть не каждый день вечеринки и многочасовые споры-разговоры, и песни – свои, студенческие, и обязательно – Окуджава, который тоже стал совсем своим, и пели его каждый день, жили с его песнями. И любовь. А любовь в юности много времени берет. И книжки читали. И по пять-шесть раз ходили на понравившиеся фильмы. И в театре успевали посмотреть все новое. Куда девались эти длинные сутки? Приходили в кино, а до начала еще минут двадцать, и можно сидеть на скрипучих стульях в закутке «Титана» и слушать оркестр, или съесть мороженое, или курить на лестнице и спорить о фильме, который будем сейчас смотреть, ведь смотрим-то ЕГО в первый раз, почти наизусть знаем. «Полицейские и воры» – одна из вершин неореализма и одновременно его кризис. Натуральные задворки Рима, нарочитая элементарность съемки, абсолютная достоверность каждой детали, демократизм и очевидная социальная направленность, но при всем атом в присущую неореализму стилистику хроникальности, невыстроенности, антиактерства уже проникает новое – яркая,

ближе к театральной, игра актеров, острый и завершенный сюжет. Событие, факт перестают быть единственным предметом рассмотрения. Не менее важным становится способ подачи этого события, авторское отношение к нему. И юмор, и блестящая игра Тото и Альдо Фабрици, и блестящий дубляж З. Гердта и Е. Весника.

Все заново по тем временам и сулит перемены в актерском деле. И мы говорим и спорим, и дух захватывает от возможных перепекши. Ночью мы идем домой пешком – все никак не договорились – и смело упускаем последний троллейбус, а на такси денег нет, только пешком – зимой через Неву по льду, летом по ночному холодку – с Петроградской на Невский и до Обводного, километров двенадцать. И все еще не кончились сутки. И лето долгое-долгое. Середина пятидесятых годов.

В университете, на юридическом факультете, мы с моим приятелем Толей Шустовым сочинили шуточную теорию жизни и назвали ее «уникализм». Она состояла из следующего. Человеческую жизнь естественно обозначить через окружность, в какой-то точке Л эта окружность разомкнута – там небытие начала и конца. Жизнь конечна, и это печально. Но...

Обозначим каждое событие, каждое впечатление через окружность, касательную к окружности нашей жизни – Б, В, Г, Д и т. д. Как известно, две окружности касаются в одной точке. Но ведь точек на кривой бесчисленное множество. Поэтому, насытив нашу жизнь бесчисленным количеством касательных событий и впечатлений, мы можем сделать ее бесконечной.

Вывод – все зависит от нас самих. Мы верим в это, и потому мы оптимисты. Мы сочли эту теорию уникальной по своей простоте и доказательности.

И как ни странно, эта трепотня отражала наше тогдашнее мироощущение: масса событий и впечатлений насыщала длинные дни и нескончаемые радостные годы. Куда же девалось это обилие времени? Врачи говорят, что это вопрос возрастного восприятия. Быт подсказывает, что попросту мы были сыновьями и дочерьми, а теперь стали папами и мамами – это куда сложнее. Я хотел бы предложить еще одно объяснение атому. В юности очень многие действия еще не стали для нас утомительной привычкой и потому выполнение их не работа, а игра. Маленькая девочка увлеченно моет игрушечную посуду и стирает платье куклы – она счастлива, она не устает, она играет, она не знает еще, каким утомительным и нежеланным будет для нее это занятие потом. Двадцатилетние делают хозяйственные дела уже лишь в силу долга или приказа. Но у них все еще сохраняется чувство радостной новизны – игры – от ощущения «взрослой самостоятельности». Пробудившееся «я?» утверждает в мире.

Я покупаю газету. Я уверенно складываю ее и иду по улице, сильно размахивая руками. Я вижу красивую девушку, останавливаюсь и провожаю ее взглядом. Она не заметила меня, но то, что я могу смотреть на нее и, если захочу, пойти следом, и, может быть, даже познакомиться, – прекрасно. Возможность выбора, самоуправление, свобода, волшебная неизвестность, новизна – игра. Как приятно ехать в троллейбусе, если он не переполнен. На коленях книга, но никак не уткнуться в нее: смотришь на соседей, на лицо водителя, отраженное в зеркальце, за окно, и для тебя разыгрывает большой город свой роскошный спектакль – с осенней грязью, с нелепо прыгающими через лужи пешеходами. Смешно! Зачем люди стоят в очередях? Зачем им столько пачек стирального порошка? Ведь есть же мыло. Зачем стоять за холодильниками, отмечаться в очереди на машину? Зачем мне машина? Я отлично еду в троллейбусе, и потом выскочу и побегу на своих двоих.

А какое удовольствие стоять на эскалаторе! А ехать в поезде! Хлепать из металлической миски кошмарную солянку в вагоне-ресторане. А в первый раз быть по вызову в другом городе и идти по гостиничному коридору, по очаровательно припахивающей пылью и тлением ковровой дорожке. Я вспомнил это, наткнувшись на одно из своих корявых юношеских стихотворений:

Мне странно, мне так это странно,
Я иду по шикарному коридору,
В руке моей дымит папираса,

Я ключом открываю дубовую дверь.
Это я? Неужели? Как странно.
Ведь это все атрибуты
Взрослого, уверенного в себе человека.
И дальше, разумеется, про любовь...

В эти годы мы еще буквально и наивно понимали афоризм «Мир – театр, люди – актеры». Все вокруг нас – спектакль. И мы сами играем в нем. Играем и наблюдаем. Хотим – выйдем из игры и будем только наблюдать, хотим – бросим наблюдение и отдадимся радостно порыву.

А какое наслаждение просто увидеть в уличной толпе знакомого и громко окликнуть. Или еще лучше, чтобы тебя окликнули, а ты обернулся. Вздрогнут и поморщатся рядом несколько пожилых от громкого крика. Да не раздражайтесь вы, мы затем и кричим, чтоб вы вздрогнули и обратили на нас внимание. Это мы, новые, мы будем теперь жить вместе с вами, на равных.

Даже страдания, самые подлинные, самые глубокие, имеют в юности привкус игры – потому, что есть ощущение возможных перемен. И так близок нам купринский «Поединок», так мы влюбляемся в поручика Ромашова с его драмой и вместе с тем жизнелюбием и детской способностью видеть себя со стороны. Как в театре.

Меня захватило воспоминание. Извините, читатель, за длинное отступление, но вот к чему оно шло: потом, когда мы взрослеем и простые радости юности становятся докучливыми и мы уже сами вздрагиваем, когда окликают нас на улице, мы ищем другие игры – всякие хобби, преферанс, спортивные «болезни», чтобы хоть изредка возратить свою просветляющую способность к игре – любовь к процессу, а не только к цели действия.

И всегда остается еще одна игра, настолько серьезная, интересная и необычная, что тысячи людей ходят смотреть, как «не играют, хотя в ней нет ни счета, ни выигрыша, ни проигрыша. И волнуются зрители не только тем, что там происходит, но и самым фактом игры, пробу пробуждающей в нас воспоминания нашего детства, начала молодости, бескорыстности. Это театр. Это то, чем занимаемся мы, актеры.

Странная, очень странная профессия. Вот они, нормальные граждане в весьма заурядных костюмах, которые по вечерам надевают парики, красят лицо и играют. Их узнают незнакомые люди, их знают по фамилиям. С ними очень любят знакомиться, вместе выпивать и говорить «всю правду о них откровенно». Правда эта далеко не всегда приятна. Чаще всего она начинается с комплиментов, развивается как беспристрастная критика, а заканчивается дружескими оскорблениями. Актеры расстраиваются. Актеры очень уязвимы. Карел Чапек тонко подметил, что человек гораздо легче переживает неудачу своей остроты или своих стихов, чем тот факт, что он плохо выглядит на фотографии, – здесь дело идет о внешнем отражении и самой его личности. С актерами еще сложней. Их материал – они сами, их тело, их существо. И когда их ругают слишком откровенно, это зачеркивание не только их произведения, их дела, но и их сами, их существа. Актера никогда не может устроить фраза:

«Вы лично мне очень нравитесь, но вот я видел вас в такой-то роли – это жуткое дело».

Одной из особенностей актерской профессии является ее почти непрерывная публичность. На сцене и в жизни. Актер в большей степени, чем люди другие, «нормальных» профессий, окружен полем коллективного внимания – возбуждающим и утомляющим. Желание избавиться от этого внимания борется с привычкой к нему. Образуется своеобразный профессиональный комплекс неполноценности, который разные актеры, следуя своей индивидуальности преодолевают по-разному. Одни откровенно продолжают играть в жизни, утверждая публичность и необычность своей профессии, – громко разговаривают, входя в магазин, а учреждение, в автобус, чуть подчеркнуто жестикулируют, обращаясь к кому-то. Люди другого склада, напротив, впадают в преувеличенную застенчивость, тихость и незаметность, утверждая контраст между собой на сцене и собой в жизни. Но этот контраст тоже не избавляет их от ощущения невольной,

вынужденной игры. Наконец, третьи – это относится к некоторым и особенно популярным – создают себе маску, близкую к какой-нибудь своей роли, любившейся зрителям. Они живут и действуют от имени этой маски и уже не могут иначе – становятся рабами собственного создания.

Стремясь избавиться, хоть на время, от утомительного внимания публики, многие актеры тяготеют к общению только с коллегами, в каком-то смысле к замыканию в клан: здесь как будто легче, спокойнее. Но тут начинается другое: вступают невольно борьба вкусов и самолюбия, выяснение нынешнего состояния шкалы ценностей по «гамбургскому» счету и твоего места на этой шкале, И тут многим требуется еще одна маска – образ «себя для своих», тут нужно смешать юмор, иронию, искренность, терпимость и принципиальность, легкость и достоинство, – словом, это трудная роль.

Я говорю все это не в упрек нам, актерам. В какой-то степени это свойственно всем людям, только у актеров заметнее. И именно поэтому актеры беззащитнее – от сплетен, от утомляющего внимания, от колебаний успеха и неуспеха.

Несколько упрощая мысль польского режиссера и теоретика театра Е. Гротовского, я хочу воспользоваться ею для данного случая. У Гротовского есть фраза: «Театр – это место, где наконец-то можно не играть». Да, пожалуй, так. Здесь, на сцене, актер перестает играть такие утомительные, заштампованные свои «жизненные роли», чтобы заняться чем-то важным, серьезным, и начинает... играть. Не хочу заканчивать эту мысль шутивным парадоксом. Играть на сцене – значит существовать, быть, воздействовать – творить.

Чему и у кого я учился

Юрий Сергеевич Юрский

Отец умер в 1957 году, когда мне было двадцать два года. Это был интеллигент гуманитарного склада с энциклопедическими знаниями в области литературы и истории. Две стороны жизни были ему абсолютно чужды – техника и спорт, и в этом смысле его можно назвать человеком несовременным. Многими видами искусства занимайте я он в своей жизни: был актером немого кино, актером театра» режиссером цирка, постановщиком пантомим, был режиссером драматического театра, эстрадным режиссером. На многие годы отрывался он от творческой работы и уходил на работу руководящую: был заместителем начальника Главного управления цирков по художественной части, начальником театрального отдела Управления культуры Ленинграда.

Псевдоним Юрский был взят им в ранней юности во время выступлений в гимназических спектаклях и был простым производным от его имени – Юрий. Потом псевдоним совсем вытеснил настоящую фамилию – Жихарев и стал второй фамилией моей мамы (Романовой-Юрской) и моей фамилией.

Отец был очень худ и высок ростом, носил усы и небольшую бородку. Почти всегда вспоминаю его с папиросой или трубкой в руке. Многие знавшие его подчеркивают сходство с Дон Кихотом. Это не безосновательно. Внешне и по многим внутренним качествам, которые светились в его глазах, умных и наивных одновременно, он был похож на Рыцаря Печального Образа. У нас в комнате было много фигурок с изображений этого героя – подарки актеров в дни рождения, в дни премьер. В какой-то степени это стало даже банальностью. Но было и другое в его характере, в поставе головы, в выразительной жестикуляции больших рук – волевое, увлекающее силой, я бы сказал, мефистофельское начало. Я никогда не боялся отца – слишком он был добр ко мне, но его мнение, его оценки и в жизненных делах и в вопросах искусства всегда, до последних дней его жизни, были для меня высшим критерием. И не только для меня – для очень многих людей, как я теперь убеждаюсь.

Образ отца складывается у меня из воспоминаний моей юности, которые при всей их незабываемости все удаляются, удаляются и вот уже отодвинулись почти на двадцать лет. Но есть и другой источник – к моей радости и гордости, он не иссякает. Я встречаю многих людей, которые приветствуют меня и обнимают как сына Юры. Юрия Сергеевича – человека, с которым они работали и дружили и который оказал влияние на их судьбу. Эти люди рассказывают мне о нем, о совместных фантазиях и свершениях – в цирке, в театре, на эстраде, в Саратове, Москве, Ленинграде, Ташкенте Андижане, Баку, Вильнюсе, И образ отца обрастает новыми подробностями, усложняется, влияет на мою нынешнюю жизнь.

Отец был натурой артистической – больше любил говорить, чем слушать, и говорить умел. Он был прекрасным рассказчиком, великолепным оратором. Мне кажется, он вовсе не обладал организаторскими способностями в смысле умения спланировать действия многих и требовательно добиваться исполнения. Но у него было другое необходимое качество руководителя – способность увлечь, вдохновить. Его критика была не разбором недостатков, а подчеркиванием крупниц интересною, обнаружением в них манящей перспективы. Он не столько оценивал созданное, сколько давал идею развития. Еще более важное – Юрий Сергеевич умел убедить, что осуществление этой идеи человеку по силам. Так рождались новые номера, новые программы, так актеры приходили к новым для себя жанрам. Я сам испытал на себе это вдохновляющее влияние.

Мое желание быть актером определилось примерно к четырнадцати годам. Отец, как и во всех других вопросах, предоставлял мне свободу выбора, но не скрывал своего мнения: он не перил в мою актерскую судьбу. Он видел мои первые опыты во Дворце пионеров и в драмкружке Педагогического училища куда я прибился в поисках лучших ролей. Наиграл я много: и Добчинского в «Ревизоре», и Сашеньку в «Беде от нежного сердца» – беде всех самодеятельных кружков, и Бальзамина в «Праздничном сне до обеда», в тогдашний антирасистский самодеятельный шлягер «Белый ангел», где я изображал негра, вымазывая всего себя и все, что на себе, и все вокруг себя, в том числе и партнершу, густой черной краской, и крепкого сорокалетнего стахановца-машиниста в чудовищной пьесе «Трое с Украины». Я имел некоторый успех в узких кругах школьниц седьмых-восьмых классов некоторых школ северной части Фрунзенского района, я даже удостоился кое-каких премий на смотрах – Юрский-старший был непреклонен. Он вежливо и доброжелательно поздравлял меня в день премьеры, а через несколько дней, когда премьерное возбуждение отходило, показывал мне, как я играю и как это выглядит со стороны. Показывал так, что я обижался лишь первые несколько минут, а потом, глядя на продолжающийся показ, начинал хохотать. И в этом спасительном, освобождающей от самолюбивой надутости хохоте растворялась обида. Это была моя первая серьезная школа: я видел свои ошибки со стороны, я учился с юмором относиться к себе самому. Отец расценивал мои детские работы без скидок – по шкале профессиональной, и они получали самые низкие оценки. Он апеллировал к моему разуму и чувству юмора и призывал согласиться с ним. Я соглашался. И забывал успокоительные поглаживания по головке: «Умница мальчик» Ты прямо как настоящий артист». В откровенности отца я чувствовал уважение к себе как к личности, а в его показах, таких смешных и разнообразных, мне открывались новые возможности дивной актерской профессии.

Отец советовал использовать мою тягу к публичности в другой профессии – адвокатской. Меня это не влекло: в школе я более всего после театра любил математику. Но так велик был авторитет отца, что, когда меня после десятого класса не приняли в Студию МХАТ, я пошел на юридический факультет. У меня была золотая медаль, и сдавать экзамены не требовалось.

Зато я готовился к другому экзамену: университетский драм коллектив гремел на весь город – там шел знаменитый «Ревизоры, где игра-'] уже знаменитый студент Игорь Горбаче в. Зимой я видел спектакль . -отец был председателем жюри городского смотра театральной самодеятельности и сам вручал коллектив у первую премию. Мы вместе смотрели «Ревизора» в переполненном зрителями зале. Да, это было здорово. Мне хотелось попасть

туда. Но туда, в этот драмкружок, требовалось сдавать настоящий актерский экзамен.

Я попросил отца поработать со мной. Он не любил домашней режиссуры и не признавал натаскивания ни в каком виде. Все-таки именно он посоветовал мне главный отрывок – начало «Шинели» Гоголя – и как-то целый вечер проговорил со мной об этом отрывке и даже кое-что показал. Этот разговор я помню до сих пор.

«На сцене нельзя мучаться, даже если ты читаешь мучительное – ну вот «Шинель», например, на сцене надо наслаждаться, – говорил он. – Сейчас тебя волнуют только начало и конец: скорей-скорей начать – выйти на сцену и выступать – и скорей-скорей кончить – услышать аплодисменты и мнения и потом опять – скорей-скорей начать. Это, знаешь, дачная любительщина начала века». И тут же, резко меняя речь на характерную, простонародную, с украинским «г» и легким приокиванием, изображал солдата, ставшего любителем-актером по приказу и выучившего подряд и текст и ремарки: «А где же мои сапоги? Пауза, куда же они подевались? Смотря под кровать, и тут их нет. Пожимая плечами, уходит у среднюю дверь».

«Полюби не выходить на сцену, а быть на сцене, – говорил мне отец, – Найди интерес о самом процессе исполнения, только тогда и зрителю будет интересно. Вот начало: «В департаменте, но лучше не называть, в каком департаменте, ничего нет сердитее всякого рода департаментов...» и т.д. Скажи: «В департаменте» – и замолкни, сделай вид, что ты забыл текст, возьми дыхание и продолжай другим тоном:

рассказчику пришла в голову другая мысль и сбила первую. Это уже живая речь. Начинай спокойно, подкладывая под слова завязки: все было тихо. нормально, вот как сейчас, когда вы сидите слушаете, а я говорю и... готовь, готовь то, ради чего ходят в театр, чего ждут – вдруг! – вот тут начнется интересное и для тебя и для зрителей. И никогда не начинай говорить чужим голосом (вечная беда самодеятельности), начинай своим, тогда у тебя будет в запасе много переходов, а если сразу начнешь в характере – так и пойдет, и будет однообразно.

Помню другой разговор. Отец снова отговаривал меня от театра (и отговаривал и завлекал одновременно) и спросил: «Знаешь наизусть первую сцену Хлестакова? Давай сыграем: ты – Хлестакова, я – Осипа, а мама пусть судит. У тебя роль выигрышная, у меня невыигрышная, кто кого переиграет?» Я в то время репетировал Хлестакова, а отец знал «Ревизора» наизусть, как и многие другие пьесы. Позвали из кухни маму и шли играть. И хотя мама всей душой желала мне победы и сочувствовала, Юрий Сергеевич переиграл, мы с ней оба хохотали над «невыигрышным» Осипом, я бросил играть и сдался.

Отец сказал: «А я ведь не играл двадцать лет. Ноли хочешь быть актером, ты должен меня переигрывать». И шутка, и забава, и горечь, и школа.

Я исполнял в университете роль за ролью. Отец приходил посмотреть меня, иногда хвалил, чаще иронизировал. Я уже увереннее чувствовал себя на сцене, даже выступал по телевидению, имел рецензии, но признания отца все еще не заслужил. А оно было для меня главным, было целью моей. И вот состоялась премьера обновленного спектакля «Ревизор». Я заменил Горбачева, тогда уже профессионального актера, в роли Хлестакова. Первый выход прошел средне. Дальше сцена вранья. И вдруг...

Когда-то, очень давно, когда мне было десять, мы с отцом смотрели во МХАТе «Мертвые души». Блистательно играл Б. Ливанов Ноздрева. Отец громко хохотал. Он не мог остановиться и в антракте. В театральном фойе смеялся так заразительно, что на него оборачивались и тоже начинали смеяться. Дома он очень похоже проиграл маме всю сцену и снова хохотал.

И вот теперь, вдруг, сквозь реакцию зрительного зала, я расслышал тот отцовский смех. Он хохотал взахлеб. Я не видел его, я играл, но я слышал его и чувствовал, что наступила самая счастливая минута моей жизни. После спектакля он впервые пришел ко мне за кулисы, расцеловал и, смеясь, радостный, пробасил с изумлением: «Сынка, да ты актер». В тот же год я покинул университет и поступил в Театральный институт.

Смею сказать, и это подтвердят все, кто знал его, – Юрий Сергеевич обладал

абсолютным чувством юмора. Он умел смешить и умел смеяться. Его юмор, иногда очень острый, никогда не бывал обидным. Во-первых, он понимал и научил понимать меня, что юмор сверху вниз, высокомерный юмор, недорого стоит, – он им никогда не пользовался. Юмор может быть только на равных, Во-вторых, он не смеялся над человеком, он смеялся над его поступком, над ситуацией и давал понять, что попади он сам в такую ситуацию и поступи так же – он тоже будет достоин осмеяния. Отец умел направлять юмор и на себя, и в этом была истинная радость и теплота.

Он обожал розыгрыши, пародии. Сам великолепно это делал и ценил эти умение и других. И была еще одна особенность в его юморе: чаще всего он применял гиперболу, его юмор был насыщен бешеной фантазией. Он развивал, преувеличивал ситуацию, насыщал ее массой всевозможных деталей, превращал рассказ о смешном случае с ним или с кем-нибудь другим в целое представление. Этот прием гиперболизации навсегда остался близок мне. Я люблю его как актер и как зритель.

Ни одной моей институтской работы первых двух курсов отец не оценил так, как университетского Хлестакова. Но теперь он сильно волновался за меня, страдал оттого, что ему не до конца нравится. Летом 1957 года мы вместе поехали на Всемирный фестиваль молодежи – отец как член жюри по эстрадным жанрам, я как участник конкурса чтецов. Впервые мы жили в разных гостиницах в одном городе. Отец не пришел на мое выступление: протекция даже в отдаленном виде была ему отвратительна. Я завоевал бронзовую медаль. Отец поздравил, вздохнул и сказал: «Что ж, бронза больше похожа на золото, чем серебро, но все-таки это бронза». Он переживал, он уже верил в меня.

В то же лето жарким июльским днем в Ленинградский театр эстрады пришли тысячи людей, и многие стояли возле театра на улице Желябова. На сцене стоял гроб, а в нем лежал мой отец.

Он умер пятидесяти пяти лет в должности художественного руководителя Ленконцерта, в звании заслуженного артиста республики. Через полгода студентом третьего курса я дебютировал на сцене Большого драматического театра имени Горького.

Мы никогда не видели друг друга на настоящей профессиональной сцене. Я опоздал – отец бросил актерское дело за год до моего рождения. Он не дожил. Мне рассказывают о нем его друзья и бывшие коллеги. Говорят, он был очень хорошим актером. Я верю.

В студии Карповой

На вступительном экзамене в университетский драмколлектив я читал отрывок из «Шинели» Гоголя-Может быть, впервые в жизни я был спокоен на сцене.

С меня не тек градом пот от страха и восторга, я не вцеплялся до посинения пальцев в спасительную спинку стула, я не задираю голову, боясь встретиться взглядом со зрителями. Они смотрели на меня, ;» я читал и смотрел на них. Я сам удивлялся своему состоянию и с благодарностью вспоминал советы отца. Впервые, может быть, в самой малой крупице, но я ощутил нужность, естественность пребывания на сцене. До сих пор выход к зрителям был для меня прекрасной невероятностью. Я терял на сцене чувство времени – то оно летело необыкновенно быстро и я с сожалением замечал, что нот уже конец, все; то оно начинало тянуться и просыпался страх, казалось, все, что я делаю, скучно, давно всем надоело, зрители не уходят из зала только из вежливости, но скоро вежливость [[окинет их, и тогда.-. Я не владел временем, я не умел контролировать ни себя, ни зрителей. Я не мог понять сам, понравилось им или нет то, что мы показывали. Я должен был потом спрашивать о впечатлении, потому что во время исполнения находился в напряженном экстатическом состоянии, перед глазами был туман, и, что интересно, именно этот туман я принимал за вдохновение. Я его ждал, без него чувствовал себя беспомощным.

Итак, я читал «Шинель» и впервые видел со сцены своих зрителей. «Сцена» я говорю условно. Дело происходило в большой, нелепо вытянутой узкой комнате на первом этаже

маленького здания во дворе университета. В этом уютном месте, казавшемся всем нам, кружковцам» необыкновенно привлекательным, в этом грязноватом зале с семью низкими окнами вдоль стены, с грудой мебели в одном углу и грудой наших пальто в другом, в этих казенных стенах, лишенных каких бы то ни было украшений, в этом помещении с темным холодным тамбуром, куда мы выбегали целоваться во время наших вечеринок, в этой комнате со скрипучей дверью был наш театр и наша сцена, здесь несколько лет мы репетировали наши спектакли.

Сейчас я здесь впервые. В комиссии пожилые люди. Такими представляются мне студенты старших курсов и аспиранты. В центре строгое и благородное лицо руководительницы коллектива – Евгении Владимировны Карповой. Рядом с ней лицо умиленное, дышащее добротой и расположенностью, – ее постоянная спутница и подруга Маргарита Ивановна Питоева (родственница знаменитых парижских театральных деятелей Питоевых). Особенность, отмеченная всеми поступающими: Евгения Владимировна никогда во время исполнения не пользовалась правом экзаменатора на перешептывание с рядом сидящим. А я к тому времени уже несколько раз проходил экзамены в театральные вузы и знал, как это сбивает, лишает уверенности. Карпова во время исполнения не выявляла и не собирала мнения. Она смотрела, как смотрят на работу профессионала, слушала, как слушают хорошего музыканта.

Из десяти поступающих были одобрены пять, и я в их числе. Начался учебный год в университете, и началось наше учение на двух факультетах – ни своем, основном, и в клубе (или, как мы говорили на латинский манер, – в клубусе). Клуб университета действительно называли тринадцатым факультетом. Может быть, несколько вопреки своей основной задаче – удовлетворять потребность студентов в любительских занятиях искусством – клуб увлекал людей в профессиональную деятельность и давал им школу. Это касается и вокального коллектива, откуда начали свой профессиональный путь Лариса Кирьянова и Людмила Филатова. В еще большей степени это относится к драматическому коллективу: отсюда вышли актеры Игорь Горбачев, Леонид Харитонов, Иван Краско, Татьяна Щуко, Елизавета Акуличсва, Игорь Озеров, Михаил Данилов, режиссеры Вадим Голиков, Юлий Дворкин и многие (я не преувеличиваю – многие) другие.

Конечно, тягу к театру, начальный импульс мы принесли с собой, они жили в нас. Но то, что они получили развитие, – это уже заслуга нашего «клубуса», нашей «драмы» как сокращенно называли наш коллектив, заслуга прежде всего Евгении Владимировны Карповой. Бывшая актриса, знавшая в свое время большой успех в классическом репертуаре, игравшая с выдающимися мастерами сцены, Евгения Владимировна излучала атмосферу культуры и духовного изящества. В ней ни на гран не было ущербности самодеятельного педагога, ни единой черты неудачницы, которую судьба низвела с профессиональных подмостков до любительских. Она уважала свое дело и занималась им с подлинным интересом и творческим благородством.

Сейчас, когда я пишу эти строки, я вдруг с удивлением отдаю себе отчет в том, что очень мало знаю биографию своего педагога. Да, она играла Биатриче в «Слуге двух господ» Гольдони – знаменитом спектакле Большого драматического театра, в котором роль Труффальдино исполнял Монахов. Играла Эболи в «Дон Карлосе». Но знаю я об этом не от нее, а от Сергея Сергеевича Карновича-Валуа, ее бывшего партнера и друга, моего нынешнего коллеги по театру. О Евгении Владимировне рассказывает мне Е. Ф. Максимова – заведующая гримерным цехом БДТ. Она гримирует меня для спектакля и говорит, что обязана Карповой своим приходом в театр. Это Евгения Владимировна заметила в ней способности и привлекла к профессиональному обучению. Рассказывают, как великолепно играла Карпова Катерину в «Грозе» на сцене Театра ЛОСПС. Вспоминают ее Мюзетту в одноименной пьесе по Мопассану, Симу в «Чудаке» Афиногенова – за исполнение этой роли она получила высшие похвалы от автора. О Карловой говорят многие. Сама она никогда о себе не рассказывала. Богатое прошлое не становилось материалом для поучений.

Под влиянием Карповой пестрая и порой довольно разнузданная компания студентов

усваивала дух скромности и деликатности, стиль вежливости и взаимного внимания – весьма немаловажная этическая основа для создания театра. Развязные насмешники, мнимые «мастера» с полугодовым опытом и сильно развитым чувством превосходства над новичками чувствовали себя в этой атмосфере неуютно. Евгения Владимировна очень редко высказывала свое этическое кредо, но ее умение подчеркнута «не принять» обидную шутку, неделикатность, подчеркнута «не заметить» их действовало сильно. Люди менялись или отсеивались, уходили сами. Таких, впрочем, было мало.

Университетская «драма» прежде всего отличалась своим репертуаром. Мы избежали двух крайностей, в которые нередко впадает самодеятельность. С одной стороны, мы не повторяли репертуар профессиональных театров, не стремились выглядеть «как большие», играть модные а то время сложные постановочные пьесы с множеством действующих лиц. (Единственным исключением была постановка пьесы М. Светлова «Двадцать лет спустя», но она не стала нашей удачей.) С другой стороны, мы не поддались соблазну играть самих себя – забавные сценки из студенческой жизни с гитарами и прибаутками, с острыми, беспощадными выпадами против комендантов общежития и с дружной песней в финале. Признаться, все это мы проделывали, но в домашнем плане, для своих – это были наши «капустники». И мы уже тогда учились отличать эту выхлестывающую молодую энергию от организованной, более сложной энергии театра. Бессонные ночи мы отдавали песням, трепотне, пародиям на местные темы и друг на друга. Но на сцене» в спектаклях, мы занимались делом я никогда не прикрывались белозубой улыбкой молодости.

Университетский коллектив завоевал популярность и признание в серьезном, часто внешне не эффектным репертуаре, завоевал вниманием к существу пьес. культурой, и потому признание это было прочным. Наибольшее одобрение зрителей и критики получили те пьесы в нашем репертуаре, которые вовсе не принадлежали к разряду «доходчивых», «обреченных на успех», – «Осенняя скука» Некрасова, «Обыкновенный человек» Леонова, «Тартюф» Мольера и «Ревизор», о котором я уже рассказывал.

Направление, взятое Карповой, можно назвать академичным. Это слово я употребляю в данном случае не в театральном, а в университетском смысле. Оно означает не холодноватость, мастеровитость. степенность. Оно означает работу мысли, дух исследования, совместную дружную деятельность педагога и учеников, внимание к существу своего дела, к его профессиональным основам. Школа не должна учить новшествам, новшества человек открывает и постигает сам. Школа должна учить традиции. И «драма» учила нас в лучших традициях русского репертуара и русской школы игры,

У нас не было своей сцены – мы использовали открытую эстраду актового зала или чужие помещения – в сложном оформлении не могло быть и речи. И потому чаще всего мы брали пьесы с единством места действия, или короткие пьесы, или отрывки. Если же игралась костюмная вещь, то уж тут Евгения Владимировна была строга, и костюмы и гримы делались или подбирались настоящими, хорошими художниками (нашим гримером в то время был блестящий мастер «Ленфильма» В. П. Ульянов, художником – О. Ю. Клевер).

Сейчас я с изумлением вспоминаю о том, сколько мы успевали в наши неежедневные вечерние часы. Вот перечень ролей, сыгранных мною в университете:

Антип и Ласуков («Осенняя скука» Некрасова), Дехкамбай («Шелковое сюзане» Каххара), Направо («Двадцать лет спустя» Светлова), Горин («Старые друзья» Малюгина), Швандя (^Любовь Яровая) Тренева), Труффальдино («Слуга двух господ» Гольдони), Ломов («Предложение» Чехова), Дубов («Дорогая собака» Чехова), «Трагик поневоле» Чехова, Муж («Супруга» Чехова). Алексей Ладыгин («Обыкновенный человек» Леонова), Хлестаков (^Ревизор» Гоголя), Оргон («Тартюф» Мольера), Мотыльков (^Слава» Гусева).

Это – за три года. Это – в самодеятельности. И так работала вся основная группа. Мы играли в Ленинграде, мы выезжали в Москву, но больше всего спектаклей и концертов мы дали в области – на студенческих стройках и в колхозах. Мы показывали наш серьезный репертуар на крохотных полутемных сценах, в избах, на открытом кузове грузовика, просто в поле. Мы разыгрывали сцену побега Шванди на опушке настоящего леса при свете костра,

мы вписывали «Слугу двух господ» в естественную декорацию развалин Петергофскую дворца. Каждый летний день – переезд и концерт или спектакль, иногда два, в новых условиях, для пестрого и далеко не всегда подготовленного зрителя.

Здесь мы постигали главный закон я одну из основных трудностей театра – повтор. Обычно каждый спектакль шел двадцать-тридцать раз. Некоторые – по пятидесяти и даже больше. И тут я впервые пережил жуткое ощущение, когда роль, которая получалась, вдруг – разваливается. Ты теряешь ее и себя в ней. Ты начинаешь давить голосом, напрягать мышцы, ты исходишь усердием, и ответ тебе – кашель в зале, и ты знаешь, что виноват сам, а не зритель, и не можешь понять, в чем именно твоя вина. И чуть не в слезах прибегаешь к Евгении Владимировне* казнишь себя, ругаешь последними словами, умно и зло раскритиковываешь и себя и весь спектакль, но и самокритика не помогает. Жаждешь втайне простого утешения: «Все, как было, все хорошо, это вам только кажется». Но и утешение не помогает, потому что в глубине души знаешь: это действительно плохо. Мучительное состояние. Но это шаг вперед: появилось, обнаружилось внутреннее ощущение сценической правды, и отныне она твой судья и критерий. Ты будешь страдать. но у тебя есть точка отсчета.

Случались и настоящие провалы. Помню мое первое выступление на большом университетском вечере с рассказом Мопассана «Награжден». Я читал после танцевального ансамбля перед выступлением джаза. В зале шум. После пяти минут чтения я сам себя почти не слышу. Я не захватил зал, и теперь у меня нет сил с правиться с ним. Я повышаю голос – и зал шумит громче, Я красен от стыда и унижения. Я уже кричу текст на одной высокой ноте и сам не понимаю, что говорю. Тело напряжено, а все духовные силы расслаблены, апатичны. И я не выдерживаю, я замолкаю. И тут самое страшное: зал не замечает этого. Я молча стою на сцене, а зал шумит, говорит о своем и ждет, когда начнет джаз. Я говорю в зал: «Вам кажется, неинтересно со мной. Мне с вами тоже». Меня не слышат. Я еще не профессионал, я могу себе это позволить – я ухожу со сцены, и тут раздаются жидкие хлопки и смех, приветствующие мой уход. Такое нелегко пережить. Долго после этого не веришь в себя и боишься сцены, два-три таких провала – и человек убежит со сцены навсегда.

Мы были очень строги к себе. Сказать: сегодня я играл хорошо – было просто непозволительно. Такое говорилось только в шуточной форме. Пожалуй, нас можно было назвать «самогрызами». Иногда эта требовательность к себе переходила всякие границы и лишала работу радости, отворачивала от нее. Так навсегда отошла от сцены талантливая артистка Таня Благовещенская. Если бы меня попросили коротко определить, что такое мастерство актера, я бы сказал, что мастерство – это владение технологией и умение преодолевать творческие кризисы.

А что же Карпова? Как она относилась к нашим успехам и неудачам у публики? К нашему возможному уходу из университета в профессиональный театр (а этот вопрос очень скоро стал реальным для многих)? Евгения Владимировна никогда не мерила свою оценку количеством аплодисментов и похвал. Похвалы, высказанные ее друзьями, она передавала исполнителям, но на ее собственное мнение они не влияли. Ее особенностью всегда была определенность и неизменность мнения. Через него мы постигали ее вкус, ее художественные взгляды. Они выражались не через проповеди, а через оценки.

На вопрос: «Стоит ли мне поступать в театральный институт?» – она очень часто отвечала: «Нет». И теперь, когда не послушавшийся ее студент все-таки пошел в институт, стал актером и ей рассказывают о его успехах, она радуется, но добавляет: «А все-таки не стоило ему это делать, лучше бы ему быть геологом». И в этом она негибима. Очень немногим она посоветовала идти в театр. И, как всегда бывает в жизни, не все из этих немногих ее послушались: выбрали другой путь. Евгения Владимировна сожалеет об этом. Ни в том, ни в другом случае ошибку проверить нельзя. Жизнь «заиграла» этот спор. Но во многих случаях правота Карповой подтвердилась, ее упрямые оценки оказались объективными.

И сегодня при всей неизменной тактичности она откровенна и бескомпромиссна в

высказываниях. Поэтому, наверное, мы, бывшие ее ученики, и теперь волнуемся, когда она приезжает из Дома ветеранов сцены посмотреть нашу новую работу. Обычно ее сопровождает сын. Идет спектакль. Я смотрю в щель занавеса и стараюсь угадать, нравится ей или нет, Строгое лицо, гордый нос с горбинкой. Я волнуюсь. Мне важно ее мнение. Да, она ветеран сцены и давно не преподает. Но, так насмешливо относящаяся к «стариковской погруженности в прошлое, Карпова в самом деле лишена этой слабости. Она по-прежнему действующее лицо в нашей театральной жизни.

Третьего июня, в день рождения Евгении Владимировны мы собираемся в Доме ветеранов сцены. Комната переполнена. И в коридоре толпятся. Приходит много телеграмм. «Драма» не забыта. И каждый на нас, вспоминая студенческие годы, с полным нравом может сказать не «мой университет», а «мои университеты»

В мастерской Макарьева.

В те годы Леонид Федорович Макарьев жил в тихом Щербачевском переулке, плавной дугой соединяющем Фонтанку с Загородным проспектом. Переулок этот какой-то не ленинградский, как будто перенесенный сюда из симпатичных старых кварталов Москвы. Дома маленькие и неровные, во дворе высокие старые деревья, стоящие где придется, между деревьями висит белье, сушатся ковры. Полы в доме дощатые, поскрипывающие, потолки невысокие, много книг, этажерки с безделушками, ни на одной вещи нет магазинного налета, все свое, привычное, нужное – чисто московский уют. И стол какой-то московский – цветная скатерть, водка сверкает в графинчике, закуски простые и их великое множество.

Отец дружит с Макарьевым, и они встречаются часто, но сегодняшний визит – из-за меня. Я в девятом классе. Я только что прочел Макарьеву кусок из: «Медного всадника», прочел один на один в соседней комнате отец ждал здесь и курил. Теперь мы сидим за столом. Сейчас они оба будут отговаривать меня от поступления в театральный институт.

– Дорогой мой, – говорит Макарьев, похрипывая на низах, растягивая гласные и надавливая на окончания слов, – в конечном счете театр – это выставка странностей, паноптикум. Тут нужен или рост высокий, как у Черкасова, либо красота писаная, либо голос зычный, либо живот толстый – для комика. А люди с нормальными данными должны заниматься нормальными профессиями, должны быть культурными особями и иногда ходить поглядеть на шутов, представляющих на сцене.

Глаза Макарьева хитрят, он вопросительно поглядывает на отца – «ну как, доходчиво я объясняю?». Юрский-старший доволен: такой стиль разговора ему нравится. Уловив в выражении моего лица упрямство и обиду, Макарьев продолжает:

– Правда, еще бывает талант. Это штука великая. Но, дорогой мой, это такая редкость, что нам с гобой она не грозит.

Макарьев – знаменитый актер и режиссер самого любимого мною театра – ТЮЗа, профессор Театрального института, народный артист. Я видел его в роли отвратительного жестокого плантатора Легри в «Хижине дяди Тома» и в роли короля Милона в «Вороне» Гоцци – играл он превосходно, и еще он был постановщиком гремевшего тогда в Ленинграде спектакля «Аттестат зрелости» с совсем молодыми Н. Мамаевой, В. Сошальским и Р. Лебедевым, с Макарьевым нормально. С талантом Макарьева полный порядок, думаю я. Я понимаю: все это просто вежливая форма объяснения, что таланта нет у меня-

Вступает отец:

– Не в обиду профессору будь сказано, но чему тебя может научить театральный институт? Ведь вот как сейчас преподают систему: «Сделаем этюд. Пожалуйста на площадку. Испугайтесь, Вы видите змею.

– Ой, я вижу змею, – Студент выпучивает глаза и пятится.

– Не верю, – радостно говорит педагог и бросает очки на стол, – вы видите не змею, а

воду. Еще раз.

– Ой, я вижу змею!!!

– А теперь вы видите тигра, а не змею.

– Нет, я вижу змею.

– Нет, вы видите тигра.

– Нет, я вижу змею.

– Нет, тигра-

– Нет, змею,

– В таком случае, я вам не верю. Еще!

– Ой, мне страшно. Что это? Это не вода и не тигр. Это змея. Я вижу змею.

– Не верю, садитесь, двойка.

– Подождите, я, кажется, действительно вижу змею.

Где?

Вот в углу, за батареей. Вы что, с ума сошли? Нет, я вижу змею.

– Вот теперь верю. Садитесь, четыре с минусом».

Макарьев хохочет.

Мы с Леонидом Федоровичем не раз вспоминали

потом эту встречу. В 1955 году я поступил в мастерскую Макарьева в Ленинградский театральный институт.

На первом курсе я бешено ударился в эксцентрику. Под видом учебных этюдов мы с моим постоянным партнером Андреем Дударенко наработали множество комических сценок, и пантомимических и текстовых, и даже исполняли их в концертах. Это было нарушением строгого учебного процесса, но остановить нас было невозможно, да Макарьев, любивший юмор, не очень нас и останавливал, хотя часто язвительно критиковал.

Надо признаться, что сам метод обучения на первом курсе меня уже тогда смущал и несколько тяготил. Я сыграл к тому времени немало ролей, ощутил вкус сцены, а меня заставляли забыть об этом, отказаться от того, что я имел.

Стремление театрального института сделать человека чистым листом, лишить его багажа, который он принес с собой, кажется мне неверным. Разумеется, это мнение спорное, но я вступаю в спор. Вот несколько огрубленная формула» к которой сводится программа первого курса: «Забудьте про игру. Вы еще ничего не умеете. Научитесь сперва просто существовать. Не вздумайте кого-то изображать, применять характерность, не вздумайте что-то переживать. Только действуйте, просто действуйте с воображаемыми предметами. Не играйте? До игры вам еще – ого-го-го¹».

Потом, через много лет, я прочел у Михаила Чехова примерно такие слова: «Как из тысячи мышей нельзя сделать слона, так из чисто технических упражнений нельзя сделать искусства. Всякая малая составная часть театрального искусства есть тоже театральное искусство». А следовательно, в него входит обязательно элемент формы, входит не только слово «что», но и слово «как». Отрывать эти понятия друг от друга нельзя. Более того, их и невозможно оторвать, и когда пытаются добиться от студента чистого содержания без формы – ничего, кроме мучения для студента и для педагога, не получается.

В от упражнение: напишите письмо. Возьмите воображаемый лист бумаги, воображаемую чернильницу, воображаемую ручку. Обмакните воображаемое перо и пишите. Только не играйте. Не комикуйте, что вы язык высунули? И мрачного лица не делайте. И не грустите. Просто пишите письмо. Не торопитесь. Письмо длинное. Ничего не играйте. Совсем ничего. Пишите минут пятнадцать.

Будущего актера с самого начала отрывают от зрителя, заставляю забыть, что на него смотрят. Лишают тело выразительности. Мне думается, что это догматическое понимание системы Станиславского. В выражении «публичное одиночество» оба слова важны одинаково. Нельзя научить сперва одиночеству, а потом публичности. Надо сразу учить сосредоточенному, свободному» волевому состоянию под взглядами смотрящих. Для них и вместе со смотрящими учиться видеть себя со стороны. Будущий актер должен отключиться

от праздной, тщеславной зависимости – от боязни быть неловким, неточным, смешным в глазах смотрящих, но он не должен отключаться от зрительского внимания вообще.

Воображение, фантазия, выразительность должны присутствовать на всех этапах занятий искусством. И воображать надо не только предмет, но и отношение к нему.

Скажем, за те же пятнадцать минут можно написать пятнадцать воображаемых писем. Можно написать письмо -протест, письмо-разоблачение, шутливую записку, прощальное письмо, анонимку. Письмо может писать человек, привычный к этому занятию. может писать малограмотный, близорукий. Письмо можно писать лениво, небрежно, с маху или осторожно выбирая слова, можно писать на малознакомом иностранном языке. Наконец, саму ручку можно взять в пальцы нежно, зло, аккуратно, с омерзением, брезгливо, с почтением, и ручка может быть современная, тридцатикопеечная, или старинная, или вообще из чистого золота.

И что невозможно – это просто писать письмо. Актер мучительно вспоминает. как он делал это в естественной жизни, но рводе и в ней бывали разные состояния, и от них зависело поведение. А вот состояния-то играть как раз запрещено. Мука.

Нельзя играть общий случай – нужна конкретность, а конкретность сразу требует «как», требует формы. Конечно, может возникнуть опасение» что, педалируя форму, молодой актер привыкнет играть «на публику», – опасение справедливое. Но, мне кажется, оберегая актера от стремления к дешевке, следует воспитывать артистическое достоинство, вкус, а не слепо глухоту человека, не -зиме чающего, что за ним наблюдают.

Сам Макарьев блестяще владел формой, любил и умел ее строить. Учил артистизму. И его помощники И, я. Савельев и Л. Г. Гаврилова не тяготели к узкотехническому, бездуховному обучению актеров. Но программа... Программа требовала обязательного набора упражнений. Может быть, поэтому Макарьев сравнительно редко вел с нами практические занятия на первом курсе. Его уроки чаще всего носили характер лекции . импровизации,

На э к замене я был очень собой доводе и – комиссия хохотала на наших этюдах. Присутствующие студенты пытались даже аплодировать, что было строго запрещено. В коридоре меня остановил руководитель старшего курса – прекрасный педагог и режиссер Борис Вульфович Зон. Он сказал мне: «Вы талантливый человек, но, по-моему, вам надо бросать институт. Ваш путь – эстрада. Институт ничего не сможет вам дать. Драматического артиста, мне кажется, из вас не получится-» .

Я был подавлен. Я хотел быть именно драматическим артистам и играть самые разные роли. На втором курсе мы принялись за отрывки из пьес. Выбор был свободный. Я решил доказать, что могу играть драматические роли. И начался кризис: Дунькин муж в «Варварах» Горького – неинтересно, Цыганов в тех же «Варварах» – неудача, Протасов в «Детях солнца» – жуткий провал. Мастаков в «Старике» – скучно. Меня охватил страх.

И тут за меня взялся Макарьев. Он дал мне Карандышева в «Бесприданнице». Первую сцену Карандышева и Ларисы он работал долго и упорно. Он отдавал ей время на каждом занятии. Он подходил к ней с разных сторон, ставил все время новые и новые задачи, боролся с выработанными мною приемами представления, требовал по исконной живой тка ни роли. Разумом я все понимал, а сделать ничего не мог. Курс скрежетал зубами, когда профессор в очередной раз вызывал нас с Марианной Сандере на площадку:, всем надоел а наша бесконечна я «Бесприданница». Но Макарьев не отступал. Он боролся со мной. За меня. И этом примере воспитывал курс. На этом примере он учил студентов, что повтор роли должен быть радостью, а не мукой. Однажды он сказал: «Хорошо» – и тут же попросил повторить. Мы сыграли ужасно. Профессор сказал: «Ужасно» – и кончил занятие. На следующий день он с нова вызвал нас. Я придумал несколько новых трюков и приспособлении, чтобы освежить роль, – неловко же одинаково играть одно и то же перед одними и теми же зрителями. Играл и сам чувствовал: нет, все «нарочно», неорганично. На следующий день другие трюки – опять то же, И так неделя за неделей.

И все-таки Макарьев подобрал ключ к моему актерскому организму. Отчасти своими

блестящими показами, которые хоть и доводили до бешенства, подчеркивая мое собственное несовершенство, но по крупице приближали к истине. Отчасти одним поручившим меня рассуждением.

– Пойми меня, – сказал профессор, – ты массу напридумывал и ярко это выполняешь. Но когда ты выходишь, мы смотрим и говорим себе: «Вот какой Карандышев! Смотрите, какой Карандышев» И руки Карандышева, и походка, и лицо, вернее, выражение лица, – все от Карандышева. И вообще-то говоря, следить нам уже не за чем, мы по твоему выходу все увидели – всю роль до конца, и через две минуты нам скучно. А ты сделай так, чтобы ты вышел, а мы спросили себя: «Кто это? Что-то он сказал? Смотри, как все поворачивается. Да кто же он такой?» И лишь потом, как можно позднее: «Батюшки, да ведь это же Карандышев». В роли должна быть тайна. Не играй отдельно – ногами ноги персонажа, руками – руки. Играй целиком. И храни тайну его сущности. Она должна сама просвечивать.

После второго курса я показался с «Бесприданницей» художественному совету Большого драматического театра и был безоговорочно принят в труппу.

Итак, Макарьев поборол мое пристрастие к чисто внешней характерности и «обратил мои очи вовнутрь», заставил заглянуть в себя, убрать слишком яркое «как».

Так, может быть, я не прав в своем предыдущем рассуждении? Может быть, и надо было упорно писать воображаемые письма, ничего не выражая?

Нет, уверен, что нет. Работая со мной, Макарьев отсекал лишнее. Мой опыт самостоятельного актера приучил меня к активному поиску выразительных средств. В каждой роли, в каждой сцене я искал максимум» не понимая еще, что нахождение максимума – лишь первый этап работы. Искусство требует не максимального, а оптимального. Только здесь начинается внутренняя раскрепощенность. Макарьев это понимал, во всяком: случае, чувствовал. Потому так упорно боролся со мной, осуществляя второй этап работы. Заставлял меня поверить в то, что принимаемое мной за результат – лишь промежуточное состояние. Но, что важно, в чем я убедился тогда (и продолжаю убеждаться теперь), этот парадоксальный путь к художественной истине – через максимум, через «перелет» – ближе и короче, чем, казалось бы, более логичный: сперва чуть-чуть, минимум, потом еще немного и наконец то, что надо-

Гораздо позднее я познакомился с мыслями Михаила Чехова об актерском творчестве, с его пониманием метода Станиславского в подходе к роли. Восхитился простотой и точностью формулировок. Убедился, что интуитивно многие из нас шли именно этим путем, в том числе и мы с Леонидом Федоровичем в наших тогдашних поисках. По Чехову, сначала должен быть найден психологический жест – главный телесный контур роли, прямо, грубо выражающий основное психологическое состояние (у Карандышева – ревность, подозрительность), но потом этот психологический жест должен быть спрятан, выдернут, как белые нитки с лицевой части готов ого костюма. Он должен стать тайной, на которой все держится. Про эту тайну и говорил мне мой строгий и терпеливый учитель. В процессе работы я ощутил, что главный, стержневой посыл – подозрительность Карандышева – оброс тканью нюансов, в Карандышеве рядом с самоуверенностью обнаружились и стыдливость, и пронизательность ума» и ирония, и сентиментальность, и социальный протест, и, самое главное, обнаружилась любовь к Ларисе, тяготение к ней. Все это – в одной сцене. Именно потому, что нюансов стало много, они не лезли заявить о себе – вот находка, вот находка. Они жили внутри сложной, спутанной жизнью, составляя живую тайну. А внешнее повеление моего персонажа. при этом стало органичным, отшлифовывалось в форму, которую жалко было разрушать ежедневным придумыванием новых трюков. Ее хотелось фиксировать и можно было фиксировать: у нее была крепкая основа, и надоевшая, казалось бы, роль навсегда перестала быть скучной.

Играя в отрывках, поставленных молодыми режиссерами с параллельного курса., я уже сознательно попробовал ограничить себя в поиске внешней характерности. Я перестал бешено выдумывать «домашние заготовки». Я понял свою ошибку: придуманное заранее и жестко исполняемое по намеченному плану нарушает творческий процесс. Раньше пик

активности был у меня в момент придумывания. В момент исполнения утомленные нервы расслаблялись, энергия угасала. Исполнением руководила од на память – что за чем делать. Теперь я начинал понимать, что репетировать надо на репетиции, а не до репетиции. Готовить себя надо совсем другим способом. На репетиции надо давать внешний толчок и давать себе время прислушаться к его отзвукам в теле и в душевных глубинах. Дождаться отклика, ответного толчка, рождаемого интуицией. Не придумывать роль, а зондировать. Заводить мотор осторожным поворотом ключа, а не толкать самому машину. Будить внутренние силы.

Я осторожно, с опиской применил это в работе над комической ролью и достиг, я думаю, наибольшего успеха за все институтские годы – это была роль Короля в «Обыкновенном чуде» Е. Шварца (режиссура А. Германа). Макарьев выпускал наш курс с тремя спектаклями – «Гамлет», «Пигмалион» и «Любовь Яровая». Первые две пьесы были поставлены по нашей инициативе. Мастер поддержал ее и внес в спектакли много своего и как педагог и как смелый, яркий режиссер.

У Макарьева была одна особенность – умение данную мизансцену, данное конкретное замечание возвести в степень философскую, связать частное с общим, не только учить делу, но воспитывать мышление учеников.

Он отвлекался, ассоциации часто заводили его очень далеко от той темы, с которой он начал. Над ним втайне даже посмеивались за это, но теперь я понимаю, что именно в этих отступлениях, философских и лирических, была его главная сила. В самой заурядной повседневности Макарьев проявлял себя как просветитель.

Разводит «Гамлета?» – и от простого определения мизансцены переходит к пьесе в целом. Отсюда – к определению круга «вечных пьес», называет этот круг, в нем – «Фауст», отсюда – почти готовое решение постановки «Фауста», определение дьявольского начала, великолепные парадоксы, доказывающие связь демонического с обывательским, и т. д.

Я помню, как он приходил на вечерние занятия – усталый, лицо серое, под глазами темные круги. Помню, как усталость эта проходила от часа к часу и далеко за полночь он легко взбегал по лестнице, показывая, как мчится к матери Гамлет. Находка следовала за находкой. Помолодевший Леонид Федорович выходил с нами на ночную Моховую и говорил:

– Искусство не должно утомлять. Это витамин. После хорошо прошедшего трудного спектакля больше сил, чем до его начала.

Таким я помню его. Таким он стоял на сцене старого ТЮЗа в день своего восьмидесятилетия – в течение пяти часов он не присел в поставленное рядом кресло. Стоя выслушивал бесчисленные приветствия. Худой, невысокий, элегантный, со слегка отставленными от тела легкими руками. Он улыбался, острил, целовал дамам руки, И в конце пятого часа, выпив предложенный бокал шампанского, произнес большую прекрасную речь, адресованную сотням собравшихся. Он уверенно стоял на подмостках своего родного театра и был великолепен – гражданин, философ, артист. джентльмен.

Таким я его запомнил.

Репетирует Товстоногов

Георгий Александрович репетирую без формулировок. Без пространных речей, обращенных к актерам. Чаще всего без словесного изложения своего видения будущего спектакля – экспозиции. Известна фраза выдающегося французского кинорежиссера Рене Клера:

«Фильм готов, осталось только его снять». Некоторые современные театральные режиссеры работают именно так: для них спектакль есть материализация сложившегося в воображении образа, ясно видимого во всех деталях. Товстоногов режиссер совершенно другого склада. Я никогда не слышал от него на репетициях тех формулировок и теоретических положений, которые он излагает в своих книгах. Мне кажется, он приходит к

ним даже не к концу работы, а по ее окончании, осмысливая сделанное, вслушиваясь в художественный резонанс, возникающий в зале, уже наполненном зрителями. Педагог-теоретик и режиссер-практик четко и удивительно в нем разделены. Актеры для него всегда профессиональная труппа, сотоварищи по творчеству, можно употребить слово «творческие подчиненные» – это отразит волевой склад его характера, – и никогда – студийцы-ученики, слушатели. Товстоногов учит в институте, размышляет в книгах и частных беседах. На репетициях он делает спектакль и молчаливо предлагает учиться самим. Отсюда повышенная требовательность, которую единогласно отмечают актеры, переходящие к нам из других театров. Отсюда непримиримость к любым проявлениям дилетантизма – в режиссуре, актерском деле или техническом обслуживании. Отсюда как результат тот высокий профессиональный Уровень, которого достиг под руководством Товстоногова Большой драматический театр имени Горького.

Наличие и одновременно разделение в одном человеке теоретика и практика приводит к тому, что люди, читавшие Товстоногова и многократно видевшие его спектакли, имеют весьма неполное» а иногда и превратное представление о способах и методах его работы. Я проработал с Товстоноговым около двадцати лет, и мне кажется, мои наблюдения могут представить интерес для читателя, несмотря на то, что самим Георгием Александровичем и о нем написано много.

Спектакли Товстоногова всегда имеют четкую форму и вызывают ощущение завершенности – это его принцип. Может быть» именно поэтому один из наиболее частых вопросов от посторонних актеров и неактеров:

– Ну что, ваш главный-то строг? Небось ни шагу вправо, ни шагу влево, все точно, как он скажет?

Совершенно ошибочное представление. Товстоногов никогда не приходит на репетицию с готовой разработкой сцены. Иногда у него есть ход к сцене, композиционная идея. иногда нет и этого. Его воображение. начинает работать здесь., на репетиции, когда актеры вышли на площадку. Парадоксально, но факт – режиссер, сочинивший спектакль заранее, чаще всего он снисходителен к актерам, он терпеливо приближает их к существующему в воображении идеалу. Процесс репетирования идет эволюционно. Главное озарение режиссера уже свершилось до начала работы. Товстоногову необходимо, чтобы искра, озарение возникли здесь, на репетиции. Ему нужно столкновение двух сил, взрыв. Отсюда требовательность, неприятие пассивности, глухое раздражение от покорности. Первое слово он почти всегда предоставляет актеру.

Вот он входит в репетиционный зал со своей неизменной сигаретой. Здоровается направо и налево, если хорошее настроение. Сверкают в лучах стекла элегантных дорогих очков. Минут пять актеры перебрасываются с ним и друг с другом остротами и шуточками – богатого в театре не бывает. Закуривает свою сигарету. Тщательно проверяет точность выгородки на сцене, наличие всех нужных и даже на всякий случай нужных вещей. Здесь все должно быть точно. Никакой приблизительности. Двери должны открываться в ту сторону, в которую они будут открываться на спектакле; там, где задуман диван, должен стоять диван, а не три стула, его изображающие. Пока все это не будет налажено, репетиция не начнется. Помрежу:

– Начинайте, Оля.

Шумно выдохнул струю ,и нам актерам:

– Пожалуйста?

Вот и все предисловие. Занятная и, мне кажется. значительная деталь: если нужно сделать замечания по поводу прошлой репетиции, лишь в исключительных случаях Товстоногов делает это сам. Чаще всего он просит своего ассистента зачитать замечания. Они продуманы и записаны, но он не хочет их произносить. Почему? Мне кажется, это подсознательное (или сознательное?) охранение себя от рациональных задач, желание отгородиться от связей со «вчера», быть только сегодня, сейчас, как бы совсем заново. Это очень актерское, очень театральное желание.

– Пожалуйста!

Мы начинаем, Такой приступ к работе есть доверие к артисту, и вместе с тем он сразу налагает ответственность. С первого дня работы. На репетициях Товстоногова всегда обстановка взволнованности и... некоторое напряжение, тщательно скрываемое каждым на свой манер. Георгию Александровичу не свойственна мелочная придирчивость. Очень редко он прервет сразу, остановит на первой фразе. Он смотрит в куске. И наконец следует: «Нет». Не обязательно само это слово, чаще всего не оно. Следует частная подсказка, подбрасывается, приспособление, уточняется мизансцена или предлагается перемена ритма. По внутри этого – «нет», и слово «нет», отрицание, немедленно порождает в Товстоногове опровергающее утверждение. Товстоногов начинает как критик, но немедленно становится творцом, «Нет¹» – и мгновенный взрыв фантазии. Немедленно предлагается: а что же «да». Началась работа. Он открыто, с детской радостью восхитится актерской находкой и крикнет: «Да!» Он может возмутиться небрежностью, неточностью, непамятливостью. но в лучшие свои репетиции он излучает влюбленность в актеров, в свою труппу, в свое дело.

Из сказанного мною может возникнуть впечатление, что Товстоногов работает чисто интуитивно. Это ошибочное впечатление. Товстоногов великолепно импровизирует, творческий организм его весьма подвижен и раскован, но было бы абсолютно неверно счесть его талантливым ловцом удачи. Дело обстоит гораздо сложнее.

Задолго до начала репетиций Товстоногов долго и подробно работает с художником, запершись сначала в своем кабинете, а потом в макетной, у миниатюрно выполненной декорации будущего спектакля. Здесь с ним кроме ХУДОЖНИКА его ассистенты, помощники, иногда заведующая литературной частью Д. М. Шварц. Здесь оговаривается и формулируется очень многое. Придумывается и создается сфера будущего спектакля определяются опорные точки этой сферы. Идет глубинное проникновение в пьесу.

Товстоногов лишь весьма кратко знакомит актеров с результатами этой работы. Что это? Хитрость? Прием, когда режиссер, зная заранее результат, работает таким образом, чтобы актерам казалось, что они ищут сами, а между тем потихоньку подвигает их к надуманной цели? У Товстоногова – нет. Его метод работы я назвал бы «сознательным забыванием».

Когда пьеса вдохновила, когда созрела постановочная идея, все понятное нужно отодвинуть от себя, '•забыть, перевести в подсознание. Начать воплощение как бы с нуля, как бы без замысла. Это дает свободу, раскованность. Возможно ли это – забыть то, что знаешь, и то» что необходимо, без чего работать нельзя? Возможно. Именно в этом, на мой взгляд, режиссерский феномен Товстоногова. Замыслить – «забыть» – начать с нуля, не с поиска формы для задуманного заранее, а в поисках того нового, что откроется только в результате воплощения. Товстоногов начинает работу, а потом уходит из нее. Надолго. Возвращается только в конце комнатного процесса репетиций и сам выводит спектакль на сцену, Этот уход – его время на «забывание», на обретение свежего отношения к пьесе. Эту стадию работы с актерами он охотно доверяет своим помощникам. Разумеется, функция помощника в таком процессе становится весьма зависимой, порой творчески мучительной, порой все, что он создает, будет для Товстоногова только исходным материалом, дорогие помощнику вещи пойдут в переплавку. Это больно. Но что поделаешь, Товстоногов таков.

Режиссер и постановщик. Есть ли разница между этими словами, употребляемыми то врозь, то вместе, через дефис, или это синонимы и одно просто усиливает другое? Пожалуй, в современном театре такая разница есть. Всякий спектакль можно назвать постановкой (здесь смысл буквальный, так сказать, постановка пьесы на ноги), но не всякого режиссера называем мы постановщиком. Слово «постановщик подчеркивает активное авторское начало в режиссуре, способность. не к простому перенесению пьесы па сценические подмостки» а к новому ее созданию, владение всеми средствами театра, творческими и техническими, владение театральным искусством как искусством синтетическим.

В этом смысле Товстоногова справедливо причисляют к выдающимся постановщикам нашего времени. Функция режиссера в современном театре – функция прежде всего

руководителя. Но руководителя особого рода – руководителя-творца, руководящего творцами. Дисциплина необходима. Приказы и слепое подчинение невозможны. Нет, конечно, возможны, бывают, но это всегда признак кризиса спектакля. Товстоногов почти никогда не пользуется этим. Если нет контакта с артистом в данной роли, он предпочтет жестокую меру отстранения от спектакля приказу о подчинении четкому рисунку.

И здесь снова сказывается свобода, незаданностей, размах его режиссуры. Не будет он дорожить продуманным рисунком, если актер не вдохновится им. Пробуйте иначе. Но если нет ответа, возвратного импульса от актера – возможно отстранение. Будет назначен другой актер. Он, новый, не знает спектакля, он не участвовал в работе. Он приносит свое и невольно ломает что-то рядом. И вот здесь особенность Товстоногова – он позволяет ломать, призывает партнеров не дорожить своими малыми и большими находками, уже вошедшими в привычку. Умеющий сам подходить к работе каждый раз со свежим взглядом, он ценит свежий взгляд и в других. Прислушивается. Мнет, а иногда и взрывает уже сделанное. И именно в этой щедрости обретает точность. Яркость Товстоногов всегда поставит все-таки выше соответствия общему стилю.

Он готов принять в общий котел спектакля самый невероятный ингредиент, сварить и попробовать на вкус, а не отвергнуть сразу, строго следуя стилевому рецепту. Вследствие этого. Товстоногова иногда, и не без оснований, упрекают в невыдержанности стиля, в сочетании несовместимых крайностей, но никто никогда не мог упрекнуть его в однообразии, сухости, унылом академизме. Ансамбль – не унификация. Ансамбль – добровольное творческое объединение крайностей. Единомышленники не те, кто думают одинаково, а те, кто думают об одном – имеют общую цель. Если актеры не марионетки, а художники, то к концу работы по крайней мере эта общая цель должна быть прояснена, для всех ощутима. Но это вовсе не обязательно должен быть унисон, единая нота – нет, нужен аккорд, нужна гармония. И, по Товстоногову, чем больше неожиданных нот в этом аккорде, тем лучше.

Да, иногда случается диссонанс, даже просто разноголосица. Но если гармония возникает – а у Товстоногова это бывает часто, – то появляются «Варвары», «Горе от ума», «Мещане», «Беспокойная старость». «Лиса и виноград», «Пять вечеров», «Три мешка сорной пшеницы», «История лошади».

Сказанное может показаться очевидным. Но это не так. Мне приходилось сталкиваться с режиссерами, и весьма талантливыми, придерживающимися совершенно другого взгляды если задумано трезвучие, то всякая четвертая нота недопустима, она лишняя. Так что размах, жадность к обилию обертонов являются особенностью именно товстоноговской режиссуры.

Есть режиссеры, которые идут в поиск вместе с актерами, другие ведут их уа собой, третьи (правда, это уже не режиссеры) идут вслед за актерами. Товстоногов идет навстречу актерам. Его поиск – это окружение. Товстоногов дает актерам направление движения, а сам заходит с другой стороны. Так ищется истина данного спектакля. Именно в его режиссуре богатейшие возможности для актерской инициативы.

Как же строю Товстоногов свою сферу, которая призвана вдохновить актеров, стать вместилищем и стимулятором их творчества? Начну с анализа неудачи, чтобы яснее обнаружить механизм явления.

«Трасса» И. Дворецкого. 1959 год. Пьеса с громадным количеством действующих лиц, в которой была занята почти вся труппа. Пьеса увлекла темой новой тогда для театра, – социальный и психологический разрез большого строительства. Работали с интересом. Прогон в репетиционном зале обещал яркий спектакль. Перешли я а сцену. Декорация представляла собой громадный, почти во всю сцену, холм шестиметровой высоты, покрытый снегом. На холме было установлено двенадцать больших сосен в натуральную величину. Холм мог поворачиваться всей своей машиной на круге, и открывался встроенный в него интерьер, весьма натуральный, но фактуре и размерам. Декорация была эффеkтной и еще дополнялась кинопроекцией на заднике. В речи и в пластике актеров была достигнута достоверность, и это должно было вписаться в абсолютную натуральность оформления.

(Натуральным было все – вплоть до того, что актеры перед выходом обсыпались специальным порошком – паммом, имитирующим снег.) Центральную роль начальника строительства играл великолепный актер В. П. Полицеймако. Ярко репетировали В. Я. Софронов, Е. А. Лебедев, В. И. Стржельчик. Для меня роль Вани Хабарова была одной из первых в жизни. Я отдавал ей вес силы и, кажется, получалось.

И вдруг на генеральных спектакль начал разваливаться. Товстоногов делал резкие сокращения, менял композицию – не помогало. Спектакль вскоре сошел с репертуара. Что случилось?

Мне кажется, что сфера, созданная для спектакля, оказалась слишком плотной. Для игры, для театральности не осталось места. Не только оформление, но сам замысел своей тяжестью сдавил, сковал действие. Сфера должна быть вдохновляющим, возбуждающим началом, а не заменой живой фантазии. В «Трассе» слишком дотошное стремление к натуральности в каждой детали, как ни странно» лишило спектакль именно достоверности. Окружение не состоялось. Актеры и режиссер не нашли друг друга в тумане почти натурального снега.

И вот в том же 1959 году состоялась премьера «Пяти вечеров» Александра Володина. Подготовительную работу с актерами великолепно провела режиссер Р. Сирота. В комнатном прогоне вырисовывался тонкий камерный спектакль. Таков был результат актерского поиска. Но это еще не было истиной. Товстоногов, вступая в работу, сумел придать спектаклю крупность, значительность, не нарушая интимности. Вместе с художником С. Менделем он открыл, театрализовал знакомо •захлапленные комнаты коммунальных квартир. Он почти сломал, раздавил сделанное З. Шарко в роли героини пьесы Тамары, но он же сумел увлечь актрису, дал силы на то, чтобы восстановить сломанное. И из этой работы, из этой борьбы Зинаида Шарко вышла обновленной – она обрела самообладание в роли, из нее была вынута актерская слезливая чувствительность. Она играла пронзительно и строго.

Г. А. Товстоногов создал для этого спектакля большую сферу, гораздо большую, чем коммунальные квартиры, изображенные декорациями. И интимная пьеса приобрела большое дыхание. Актеры играли спокойно, «без подачи», но умели чувствовать при этом весь большой зал и весь город. Спектакль стал истинным явлением нового социального среза и новой театральной правды. Так кисло пахивало газом, пощелкивали счетчики в передней, так знакомы и удивительно понятны были эти люди. И невозможно было оторваться от них ни взглядом, ни сердцем. Зал смотрел жадно, впитывая эту новую правду театра, узнавая знакомое, но в крупности и озарении искусства. Потолки с паутинкой по углам, кухни со слеповатыми сорокасвечовками... Но не было их. Не было на сцене. Как не было запаха газа и щелканья счетчиков, Была сфера, большое организованное пространство, которое через актеров порождало эти образы, ощущения. А в чем же были опорные точки этой сферы? Вся «коммунальность» жизни была выражена через тихо мурлыкающее «соседское радиол. Шел спектакль, а радио тихонько говорило, пело, играло, жило невнятной для нас жизнью. И именно оно – радио за стеной – и строило в воображении зрителей саму эту стену, которой на сцене не было. И город, не преувеличиваю, целый наш город ощущался за стенами квартиры. Город не проспектов, улиц, вокзалов и аэропортов, а другой, но тоже наш, я бы сказал, совсем наш – город людей, входящих в свои комнаты, обнимающих женщин, людей, живущих повседневностью и думающих о целой жизни, обретающих друзей и остающихся в одиночестве. Город столов, стульев, шкафов и домашних абажуров, занавесок на окнах. И на этом фоне ослепительно сверкала такая естественная, такая нескучная человеческая чистота. И когда гас свет после картины, в зале стояла тишина. А по радио вступал голос Товстоногова, читавшего текст от автора. И в спокойной его повествовательности, в полном отсутствии так называемых чувствительных ноток был еще один контраст и еще одна опорная точка сферы.

Я не был занят в «Пяти вечерах», но меня тянуло на этот спектакль и тянуло в этот спектакль.

«Горе от ума». 1962 год, Грибоедовская пьеса репетировалась параллельно с «Божественной коме-дией» И. Штока, в которой я играл Адама. К «Горю от ума» я не должен был иметь отношения. Незадолго до премьеры «Комедии» Товстоногов вызвал меня к себе в кабинет и предложил репетировать Чацкого. Я был ошеломлен. Я комик, в лучшем случае «неврастеник», но герой? Георгий Александрович изложил мне свой замысел. Это было, как всегда, кратко и очень маняще. Вот что я понял тогда. Спектакль будет развиваться в двух пространствах; на сцене между партнерами, «отгорожено» от зрителей», и в откровенном общении с залом. По-моему, Товстоногов думал применить прием открытого обращения к залу только на фразах, ставших поговорками. Слегка иронично выделить их и тем самым снять хрестоматийность. Откровенно подмигнуть зрителям, как бы поставив фразу в кавычки. Дескать, цитирую: как сказал Грибоедов, «Счастливые часов не наблюдают» или «И дым Отечества нам сладок и приятен».

Говорилось это и спектакле с «подкладкой»: «Как вы сами, уважаемые зрители, прекрасно знаете еще со школьной скамьи». Так же намечалось произносить и все реплики – не в сторону, не себе, а прямо зрителям.

Но потом замысел развился, и этот прием стал значительно более глубоким. С залом Чацкий (и другие персонажи, но особенно Чацкий) говорил, как с близким другом. Искал в нем то понимание, которое не мог найти в окружающих е) о персонажах. Это давало возможность преодолеть некоторую странность Чацкого, замеченную еще Пушкиным: по всем признакам, да и по названию пьесы Чацкий человек умный, но, убеждая в длинных монологах Фамусовых и скалозубов, не замечая духовной их глухоты, он выглядит далеко не умно, становится смешноватым моралистом, проповедующим чистоту среди закоренелого цинизма. В нашем спектакле текст делился как бы на две части:

одна – окружающим на сцене, другая – другу-залу. Эти две реальности, существуя одновременно, создавали особый эффект комических и драматических контрастов. Сама жизнь Чацкого, его любовь, его судьба зависели все-таки от тех, кто на сцене, от Фамусова, Софьи, Молчалина, а его мышление, дух были шире, стремились к тем, кто смотрит эту историю из зрительного зала.

И тогда риторические вопросы финала: «Чего я ждал? что думал здесь найти?» – адресованные прямо зрителям, требующие ответа, создавали ощущение реальной тревоги, реальной сценической, а не литературной драмы.

Товстоногов в той первой беседе сказал мне в начале и конце роли, как они ему представляются. Чацкий должен долго бежать к Софье, распахивая множество дверей. Не просто войти к ней, а зримо дойти до нее. В финале, в роскошной декорации с широкими лестницами, колоннами и большим балконом, Чацкий в бальном фраке будет неловко сидеть прямо на ступенях этой лестницы и тихонько, почти вяло начнет;

«Не образумлюсь... виноват, и слушаю, не понимаю...»

Да, это было заманчиво. Теперь, называя это построение сферой, я могу сказать, что Товстоногов создал великолепную сферу в «Горе от ума», будоражащую воображение актеров и зрителей. Думаю, что и само назначение меня на роль Чацкого было одним из опорных моментов замысла, Товстоногову нужен был слом привычного, резкий контраст, он хотел сорвать с глаз зрителя умиленную пелену привычного отношения к классике. Георгий Александрович не учил меня новому. Он погрузил меня в него и потребовал отдачи. И роль эта стала школой для меня, переломом в творческой жизни.

В 1970 году мы трудно искали подходы к воплощению слишком известной и несколько устаревшей пьесы Л. Рахманова «Беспокойная старость».

Мы, актеры, вместе с Р. Сиротой нащупывали психологические и пластические пути. Товстоногов шел нам навстречу, определяя сферу действия, стараясь сломать примелькавшуюся «правильность». Сохранить уют, который заложен в пьесе, но преодолеть зрительно и духовно ее квартирную ограниченность. За стенами квартиры профессора Полежаева идет мировая война. Потом революция и гражданская война. Переламывается мир. Об этом говорят в пьесе, но как заставить само сценическое пространство звучать

тревогой и восторгом тех дней? Как сделать, чтобы слова, знакомые по фильму «Депутат Балтики», многократно повторенные на сценах и перешедшие в десятки других похожих пьес, зазвучали свежо?

Товстоногов решил ввести в спектакль натуру – три уличные сцены. Но это был слишком лобовой ход. Мне кажется, он ничего не дал сам по себе. Зато породил другое – то, что и стало главным открытием Товстоногова в этом спектакле. Уличные сцены потребовали сделать павильон легким, способным быстро исчезать со сцены и вновь появляться. Поэтому не было стен, не было потолка – только минимум мебели и двери, большие петербургские двери, которые могли бесшумно вдвигаться в сценическое пространство. Эти двери с начищенными медными ручками и приятно шелкающими замками создавали великолепный образ профессора кой квартиры, никакое обилие деталей не заменило бы его. В финале спектакля все двери могли мед л с н но отодвинуться в кулисы, обнажив сцену и уходящую в бесконечность дорогу. И по этой дороге уходил в бессмертие великий ученый под руку со своей женой. После вдохновившего Полежаева телефонного разговора с Лениным он шел мыслить, творить и творчеством преодолевать умирание слабеющего тела, а не бежал конкретно к пробиркам и книжкам в соседнюю комнату, то есть за кулисы. Этот крупный образ развернул все звучание спектакля. Финал был найден сразу с первой попытки. И когда после этого мы вернулись к репетициям первых сцен, оказалось, что н в них стала меняться, укрупняться мизансценировка. Весь практически строй спектакля изменился, когда мы обрели перспективу найденного финала действия. Перед зрителем постоянно была вся квартира, вес комнаты сразу, только стены стали прозрачными – их не было. И зритель следил за действием на первом плане, но одновременно видел там, в глубине, Полежаева в своем кабинете. От меня потребовалось сыграть это длинное десятиминутное молчание работающего, мыслящего человека. Движение по квартире стало не входами и выходами, а длинными проходами по анфиладе комнат. Они определили своеобразный и завораживающий ритм спектакля.

Я мог бы вспомнить многочисленные находки Товстоногова в поисках деталей и приспособлений, умение подсказать характер, деталь в costume и гриме. Но сейчас не об этом речь. Я говорю о его таланте постановщика, архитектора спектакля. Именно поэтому я сознательно так часто употребляю слово «сфера», видя в нем главное, общее, определяющее. Другое слово, чрезвычайно важное, – атмосфера – я не трогал. Товстоногов великолепно умеет создавать атмосферу – живой и изменчивый воздух спектакля, но это он делает уже на репетициях и только вместе с актерами. Сфера же создается в замысле, это личное его творчество, и именно о нем мне хотелось рассказать.

Еще об одном спектакле. «Три сестры» Чехова. 1965 год. Этот спектакль Товстоногов делал без помощников. Сам провел все репетиции – от первой до последней. Об этом спектакле много писали и много спорили. О репетиционном процессе работы над «Тремя сестрами» снят фильм. Я не буду повторять известное. А вот мое, личное, скрытое от чужих глаз. Я начал репетировать Тузенбаха очень легко. Вообще атмосфера работы была легкая, веселая, хотя как никогда много говорили и спорили. Мне казалось, что я нашел в роли и юмор и лиризм. Единогласно говорили, что получалась предсмертная сцена с Ириной. Грим был выразительный. Я шел утром на один из первых прогонов. Опаздывал, как это со мной нередко случается. Нагнал одного известного театрального критика, который шел к нам. Ему не надо было гримироваться. он не спешил.

– Поздновато идете. Юрский' – крикнул он мне.

– А у меня грим несложный, – бросил я на ^оду.

– А душу? Душу успеете загримировать? – послал он вслед. – Хмелев, играя Тузенбаха, приходил в театр за два часа как минимум.

И с[р]шно, от этого пустякового разговора я вдруг сломался. Я испугался той легкости, с которой выходил на сцену. Я действительно полез к себе в душу и начал насильно гримировать ее. Прогон прошел так, как обычно проходят первые прогоны. Но в течение всего спектакля я чувствовал себя обманщиком. Мне вдруг показалось, что я совершенно не

готов, ничего не знаю – чего хочет несчастный барон, как ходит, как говорит. Замечаний мне не последовало. Я сам подошел к Товстоногову и чистосердечно рассказал о своем состоянии.

– Да нет, – ответил он, – по-моему, все нормально. Вяловато только сегодня. Подтяните внутренние колки.

И как на грех, вечером я наткнулся в своей библиотеке на книгу о Хмелеве. Я прочел о его мучительной, долгой, подробной работе над Тузенбахом, впивался глазами в его портреты в ролях. Точность поворота головы. глубокий и выразительный взгляд. О, я подтянул колки к следующему прогону. Так подтянул, что после второго акта Товстоногов спросил меня:

– Сережа, что с вами?

Легкость нельзя вернуть, нельзя заменить небрежностью. Надо искать новое. И я искал, придумывал. Я коверкал роль на все лады. И что удивительно – ни режиссер, ни мои партнеры как будто не замечали моего барахтанья. Спектакль вышел к зрителю. Имел успех. Появились рецензии, и оценка моей работы была положительной. Но мука моя продолжалась, Я стал критично относиться и к спектаклю в целом. Я по-прежнему ценил некоторые интересные работы, прежде всего Э. Поповой, О. Басилашвили и В. Стрельчика, но мне казалось: где-то а финале работы мы потеряли чеховскую атмосферу. Вышел воздух из спектакля. Не за что держаться. Проваливаешься. Я настороженно и жадно прислушивался к тем, кто критиковал спектакль, и пропускал мимо ушей похвалы и восторги. Я погряз в самокритике и самокопани. От некоторых моих партнеров я знал, что с ними по разным причинам происходило нечто подобное. И все-таки спектакль держался. И волновал зрителей, Я обвинял зрителей в некомпетентности. Я говорил им про свою работу: «Это плохо», а они отвечали мне: «Это хорошо». Чрезвычайно странное положение. Как и всякий актер, я не раз пережил обратное, когда всем своим существом утверждаешь: «Это хорошо», а тебе на это отвечают: «Это плохо».

И теперь, через десять лет, я спрашиваю завсегдатаев театра: какие спектакли вам больше всего запомнились? И среди называемых почти всегда «Три сестры».

Анализируя судьбу этого спектакля и наше тогдашнее состояние, я с изумлением замечая, что сам вспоминаю с нежностью о своем бароне, который так мучил меня, тоскую по спектаклю.

Что же это было? Какой это был спектакль на самом деле? Коварный вопрос, о^вц1 на который всегда разбивается о субъективность оценки. Ведь спектакля-то уже нет. Как проверить? И все-таки я попытаюсь ответить на этот вопрос, до сих пор все еще тревожащий меня.

Это был очень хороший спектакль. Теперь, сравнивая его с более поздними осмыслениями Чехова, я в полной мере могу оценить его мягкость, благородную интеллигентность, ту легко звенящую истинно чеховскую ноту, которая была здесь камертоном. Когда я пишу ЭИ строки, в памяти оживают отдельные интонации, мизансцены, нежная просторная декорация С. Юнович, и комок подкатывает к горлу. Сфера, созданная Товстоноговым, была точной. Именно она держала нас как нечто объективное, и субъективные спады не могли ее разрушить.

А откуда мучения наши и недовольство? Думаю, что это первая встреча с Чеховым повлияла на нас, на меня во всяком случае. Мы впервые столкнулись со столь тонкой и поэтичной словесной тканью. После ярких, колючих, иногда даже грубых в своей яркости спектаклей мы, подчиняясь Чехову, убирали резкость. Трюк, характерность, неожиданность приспособлений всегда были моим коньком. И здесь с непривычки мне казалось, что меня мало, что меня почти нет на сцене. Думаю, что и для Товстоногова и для всего театра «Три сестры» были первым и трудным порывом к иным способам существования на сцене, новым краскам, новой духовности. Именно от «Трех сестер» в нашем театре идет линия особая, далеко не завершенная и дорогая мне, – линия, ведущая к «Цене» Миллера (постановка Р. Сироты), к «Двум театрам» Шанявского (постановка Э. Аксера), к «Беспокойной старости»

Рахманова (постановка Г. Товстоногова), к «Фантазиям Фарятева» А. Соколовой в моей постановке.

Товстоноговские спектакли очень разные. Исследователь, который захотел бы проанализировать режиссерский почерк Георгия Александровича, оказался бы перед сложной проблемой: слишком широк круг авторов, слишком различны способы подхода к ним. Десятки крупных театральных произведений, порой кажущихся несовместимыми друг с другом. И все-таки этот

почерк есть, и он очень определен. Зритель легко узнает «руку Товстоногова» и отличает его спектакли от спектаклей других режиссеров. Художественное многообразие произведений показывает не только широту фантазии автора, но говорит еще и о другом: есть художники (и весьма талантливые – в данном случае речь идет не о мере таланта, а о его свойствах), которые во всем своем творчестве разворачивают один и тот же образ, по-разному формуя и осмысляя его. Развитие такого художника – развитие в глубь себя, в глубь своей темы. Развитие Товстоногова – прежде всего мощное развитие вширь. По его собственным словам, которые я, многолетний его сотрудник, полностью подтверждаю, первым и решающим толчком к замыслу спектакля для Товстоногова всегда является пьеса, автор со всеми его особенностями – фактор объективный, а не субъективный образ, который просится наружу и ищет драматургическое произведение как форму излияния. Не помню, кто делил таланты на солнечные и лунные, Мне кажется, при таком делении имелся в виду именно тот признак, о котором я сейчас говорю, и если принять это поэтическое деление и применить его к режиссерам, то Товстоногов несомненно принадлежит к солнечным талантам.

Идет репетиция. Георгий Александрович сидит за режиссерским столиком в зале. На столике микрофон. Через микрофон он отдает громкие распоряжения помрежу, радиисту, постановочной части. Началось действие. Мы со сцены видим огонек его сигареты. До нас усиленные радио, доносятся перешептывания с помощниками и ассистентами, сидящими рядом с ним. Но вот нужно вмешаться в действие. Темперамент не позволяет ему оставаться за столиком. Он вскакивает. Микрофон больше не нужен. Подходит к самому барьеру сцены. Его характерная речь с глубокими гортанными нотами и носовым призвуком чуть пружинит. С того же места – еще риз. И еще раз. Корпус наклонен вперед, голова слегка запрокинута. Губы беззвучно шепчут слова текста вместе с актерами. Он напряжен. Но вот сдвинулось, пошло, задышало на сцене. Напряжение спадает. Товстоногов глубоко затягивается дымом, удовлетворенно посапывает. Действие пошло, пошло. Товстоногов удаляется по проходу. Мы видим только огонек сигареты в откинутой широкой жестом руке. Он уже далеко, в самом конце зала. Стоя смотрит оттуда.

Снова приближается. Многие из нас работают с ним но двадцать и даже больше лет. Но не привыкнуть, не успокоиться.

По-прежнему на всех его репетициях чувство повышенной ответственности и взволнованность. Есть магнетизм в этом человеке. Подошел снова к самой сцене. Дым от сигареты бешено клубится в луче прожектора. Играем и чувствуем, видим боковым зрением нашего режиссера. Идет работа. Репетирует Товстоногов.

Мои старики

Первую свою «бородатую» роль я сыграл в кино, в фильме «Черная чайка». Мне было тогда двадцать шесте» лет, а мой пятидесятилетний герой казался мне глубоким стариком. В одной из проб я единственный, к великому сожалению, раз столкнулся с Н. К. Симоновым. Он пробовался на роль благородного кубинского рыбака, я – на роль злодея, резидента иностранной разведки, притворяющегося цирковым артистом-снайпером.

Мы пробовались в зловещей сцене с оскорблениями, угрозами и наконец» избивением стойкого простодушного рыбака. Я волновался, но, что удивительно, волновался и Симонов. Снимали в вечернюю смену. Мы сидели на длинной скамье в нижнем коридоре

«Ленфильма» и молчали. Ждали, когда позовут. Я мучился поисками темы для разговора. Очень хотелось заговорить – и никак. Хоть убей. Все слова и вопросы, мелькавшие в голове, казались глупыми. Симонов, ссутулившись, сидел рядом и не шевелился. Этот огромный, красивый, знаменитый человек был весь спрятан. Руки спрятаны между колен, спрятаны глаза, спрятан ушедший в пол взгляд.

– Вы не хотите пробросить текст, Николай Константинович? – сказал я и покраснел.

Симонов вздрогнул, дернулся, выплывая из своих мыслей, и ему ценно кивнул:

– Пожалуйста.

Я достал листки с текстом сцены. Я знал роль наизусть, и свою и его, и листки достал, чтобы услужить Симонову: в кино ведь совсем не обязательно учить весь текст, снимают-то кусочками.

Симонов сказал первую фразу, я ответил. Он стал говорить дальше., свободно, быстро, наизусть, со своими характерными ударениями и затяжками на гласных. Дошли до конца. Я убрал ненужные листки в карман.

– Спасибо, – вежливо сказал Симонов и опять «спрятался» – застыл.

Потом мы снимались. Я должен был ударить его по лицу. Режиссер просил, по-настоящему на репетициях не надо, а на съемке – по-настоящему. Я отказался категорически. Симонов засмеялся, неожиданно открыто и весело, и сказал: «А, давайте, один раз». Я все равно отказался. Мы стали искать, как сделать и снять, чтобы удар казался сильным и настоящим, а на самом деле его не было. Вот тут мы и зацепились. По-актерски зацепились. Этот поиск был интереснее всею диалога и всей сцены. И нашли, и сняли. И все-таки я не ударил его. И это моя гордость. Я довольно много дрался на сцене и на экране и никогда не коснулся в драке лица партнера. И как режиссер настаиваю на том же.

Симонов в результате в фильме не снимался, Фильм получился весьма средний и прошел довольно незаметно. Съемки проходили в Абхазии, у моря. Я поселился в мингрельской деревне, километрах в пяти от съемочной площадки, в доме старика Маркуса Абурджания. Двор был полон детей, внуков и родственников. Большой двухэтажный дом многоголосо кишел. Съемки начинались в восемь утра, а еще грим, а еще добираться – вставал я рано. Но всегда, выходя из дома к колодцу, видел – старик уже работает. Сам, в одиночку, асфальтирует дорогу к дому: возит щебень, варит асфальтовую массу, копает, ровняет. Медленно и упорно. Разогнется, услышав мои шаги, короткое «га-марджоба», и опять согнется. Днем он занимался своим основным колхозным делом – табаком, и табаконд он был, соседи говорили, замечательный, В дни застолий он грозно хриплым голосом распорядился своими домочадцами, а потом и сам произносил тосты. По-русски он говорил плохо, да и вообще говорить был не мастак, но, след у я традиции, вел стол и был тамадой. И простые, пожелания здоровья, верности и долгих лет жизни в его произнесении приобретали вес и глубокий смысл и трогали. И каждый раз повторял он почти одни и те же слова, и опять они трогали безотказно.

– Чтобы никогда мы не забывали своих родителей, и живых и умерших, – говорил он с сильным акцентом, и слезы к глазам подкатывались, будто впервые слышишь эту вечную и человечную фразу.

В обычные вечера все смотрели телевизор в доме. Старик сидел во дворе у дощатого стола и отдыхал. Он не курил, этот замечательный табаконд, и не одобрял курения. Он просто сидел, дышал и смотрел прозрачными глазами в ночь, где шумело море и хором вскрикивали цикады...

В 1964 году в Большом драматическом театре приняли к постановке инсценировку повести Н. Думбадзе «Я, бабушка, Илико и Илларион». Я играл в театре мальчиков или очень молодых людей и мог рассчитывать на роль «Я» – Зурико. Товстоногов огоршил меня. Роли распределились так:

Зурико, 16 лет В.Татосов Бабушка, 70 лет Л. Волынская Илико, 75 лет С. Юрский Илларион, 75 лет Е.Копелян. Постановщик спектакля Рубен Агамирзян начал с предостережения: не впасть в грузинский анекдот, никакого акцента, никаких восточных

штучек. Репетировали как нормальную не идеологическую пьесу. И топтались на месте. Актер существо» хитрое: пусть ему вокруг говорят, что все правильно, но если смотрящие не смеются там, где должны засмеяться, не затихают, где должны затихать, он. этот хитрый актер, начнет делать неправильно. Иногда это недостаточная стойкость, тяга к более легким решениям, а иногда – живая потребность души. Особенно в комедии, где будущие реакции ошутимы уже в резолюциях. И мы стали срывать на акцент, на гротеск, на масочность.

У меня роль пошла на одной репетиции, когда я в отчаянии оттого, что не получается, плюнул на все психологические оправдания и в первой сцене не старческим шажком вошел, а выскочил на площадку прыжками, далеко выбрасывая вперед ноги, и не заговорил, а громко захрипел с сильным акцентом и руки так развернул, как в лезгинке – левая за спиной, правая согнута впереди, локти оторваны от тела. Засмеялись. И стало легко. Стал владеть собой – мог и убавить, и прибавить и изменить. Когда подошли к поискам ритма, гротесковый характер спектакля уже определился. Копеляну приклеивали большой нос. У меня и свой нос большой, мекали другое. Мой герой одноглазый. Мы отказались от дежурной строгой повязки. Мне склеивали веки куском щелка – получался то ли всегда закрытый глаз, то ли не натуральное, а потому не противное бельмо. Усы и бороду клеили нарочито криво, бровь изламывали – лицо становилось какое-то перекошенное, смешное. Почти маска. Да еще деталь костюма – грубые лыжные ботинки, из них торчат толстые белые носки с подвязками, надетые поверх брюк. Зрители смеялись уже при первом моем появлении. Но, странное дело. именно в этой масочности, внешней заданности я обрел не только обилие характерных приспособлений, но и легкость психологической нюансировки. Я с удовольствием выделял все забавные трюки, а их было придумано множество, но с не меньшим удовольствием я в этой роли молчал. В последней картине у меня всего одна реплика. Но за все двести двенадцать спектаклей мне никогда не было скучно просто сидеть у стола боком к зрителю и молчать. Чувствовать себя в старом деревенском доме, рядом с дорогой моей Ольгой, которая умирает, с дорогим моим полуослепшим Илларионом, с возмужавшим Зурикелой. И одновременно ощущать себя на сцене, в прекрасной, нежной декорации Сумбаташвили, рядом с Волынской, Копеляном, Татосовым, с которыми мы прожили такую долгую, многолетнюю жизнь в этом спектакле. Играть Илико и быть Илико.

Вот в эти-то минуты нескудного для меня молчания, слушания знакомого текста прекрасных партнеров, когда мысль двоится и скачет от театра к жизни и от жизни к театру, я и стал раз за разом вспоминать своего знакомого из мингрельской деревни Алахадзе – старика Абурджания.

Нет, нет, Илико не был похож на него. Я никогда не умел и не любил играть «с натуры». Во время репетиций я почти не вспоминал его. А вот теперь, на спектаклях, он стал являться перед моим внутренним зрением. Очень ясно. Со множеством деталей и подробностей. Вижу, как он идет по каменистой, ярко освещенной солнцем дороге. Вижу, как держит голову, как щурит глаза, как засовывает руки в карманы, как ступает по земле: прямо и легко ставит сверху ногу – человек, привыкший ходить в гору. Он пьет воду, как вино, маленькими глотками и смакуя, а вино – как воду, стаканчик целиком, в силу обычая. Он очень внимателен к вещам, к предметам. Стакан, молоток, лопата, кусок хлеба, нож, горечь вишен – все это как-то лепится к его рукам, играет. У него в Алахадзе давно уже электричество. А у нас в деревне, где живут Илико и Илларион, еще идет война. Я протягиваю руку к керосиновой лампе и вроде бы вспоминаю, как делал этот жест Абурджания, хотя никогда не пидел этого. Не видел, но знаю, как он берет лампу, как держит. Начинаю догадываться, что воспоминание и воображение связаны в недрах человеческого духа. Пожалуй, я не мог разглядеть тех деталей, которые вспоминаю теперь. Может быть, я фантазирую. Да нет, они так отчетливы, что вроде было это на моих пазах. Я могу их точно повторить. Илико смахивает капли со стола, сметает крошки и встает, идет. И я точно знаю, как надо поставить ногу, как он шагает, Илико я всегда играл без напряжения. В день, когда давали «Горе от ума», меня с утра охватывало нервное, тревожное состояние. Часа за два до спектакля я становился раздражительным и дерганым. Последние пятнадцать

минут перед выходом на сцену я прятался по темным углам арьерсцены – требовалось одиночество. И оно не успокаивало. И только в спектакле, да и то далеко не всегда, это состояние преодолевалось. Так трудно я играл одну из своих любимых ролей – Чацкого.

Илико играл легко. Я спускался на сцену за минуту до выхода, и достаточно было пару раз шагнуть широко на полусогнутых ногах, тело подчинялось:

голова правильно, «по-иликовски», располагалась на плечах, руки, уже не свои, а иликовские, удобно ложились в карманы, а перед глазами возникала горячая земля, далекое море и залитая солнцем каменистая дорога.

Я делюсь сейчас одним из самых радостных своих ощущений. Я говорю о нем подробно и непозволительно откровенно. Актер не может и не должен болтать о сокровенном, вынимать для публичного рассмотрения пружинку, которая дает ему радость роли:

эта пружинка должна быть тайной, только тогда она будет действовать. Пока она действует, до нее нельзя докалываться, нельзя ее трогать. Это не суеверие, это опыт, Я позволяю себе коснуться пружинки в роли Илико только потому, что уже никогда не буду играть эту роль. Потому что умер Ефим Захарович Копелян. замечательный актер, дорогой мой Илларион. С его смертью умер спектакль. Илико теперь только воспоминание, реальное, как о живом человеке, жившем когда-то.

Часто вспоминаю один разговор. Зимним вечером шестьдесят какого-то года шли мы с Копеляном со спектакля домой. Ефим Захарович насмеялся над житейской суетой и тщеславием актеров. Сам он действительно был лишен этого. «Все предопределено, – говорил он, – все уже записано наперед в книге судеб. Вот мы мучаемся – как сыграть угу роль, откуда к ней подойти, как к ней отнесутся. А все уже заложено, определено. Надо только прислушаться спокойно, угадать. Ты ищешь вокруг, а оказывается – все оно уже в тебе». Сейчас в моей памяти о нем, большом актере, так прекрасно сыгравшем десятки ролей в театре и кино, кроме всего – общих друзей и знакомых. общих радостей, общей работы, щемящих воспоминаний, мимолетных разговоров. – кроме всего этого живут еще два человека, соединивших нас; Илико и Илларион, старики из грузинской деревни...

Болезнь сродни старости. Не по прямой связи – дескать, в старости много. болеют (почитайте исследования Мечникова или Зоценко о старости: она предстает им в весьма здоровых и привлекательных вариантах). Болезнь сродни старости настороженной мудростью тела, большим знанием о своих телесных возможностях, о своих пределах.

Движения больного и движения старика почти всегда с контролированы, рассчитаны, лишены эмоциональной необдуманности, И именно этим рождаются с театром. В этих движениях есть форма, и потому за ними интересно наблюдать, угадывая или фантазируя содержание.

Где-то на самом дне памяти всплывает очень давняя картинка – она мутна и выцветла, но волнует меня. Двор (не деревенский, скорее пригородный, окраинный), на дворе дрова (их много, они короткие) и трава (она чахлая, и ее мало), пыльные проплешины в траве, опилки под козлами, брошенная пила сверкает в закатном солнце. На деревянном крыльце сидит старик. Он в фуражке, Я в коротких штанах на лямках стою посреди двора и жалею старика. Мне кажется, что ему очень скучно. Мне все интересно, а ему ничего не интересно. Я могу играть сам или с приятелями – они ждут меня. Мне скучно со стариком, даже смотреть скучно на него, но я решаю пожертвовать куском своего времени и веселья, развлечь его. Я прыгаю перед ним, подбрасываю поленья, рублю траву щепкой, даже. кажется, заговариваю.

Он говорит мне что-то вроде обычного: «Иди себе играй, мальчик». Не помню что.

Но ясно помню жгучий стыд от внезапного открытия: ему скучно смотреть на мои прыжки, а его неподвижность не скучна ему, он живет в ней с удовольствием,

Я ухожу обиженный, но не могу с этого мгновения преодолеть тайный интерес к старику.

Был ли он умен? Этот старик? Может быть, он жил интеллектуальной жизнью, мыслил и ум светился в его глаза? Не помню, не думаю. Но тело его выглядело мудрым. Потом я

этим же объяснял для себя эффект рембрандтовских портретов, значительность и мудрость, которые исходят от его стариков и старух. Он же писал обычных людей – в чем же сила их притягательности, почему они так впечатляют? Мне кажется, дело именно в передаче мудрости тела, экономности, рациональности пластики.

Движения больных людей тоже всегда привлекали меня. Они «умнят» человека, если можно так выразиться, делают его более содержательным для стороннего наблюдателя.

Я много лежал в больницах и видел идущих на операцию, впервые встающих после долгого лежания, несущих свою физическую боль.

Для актера путь к душе персонажа всегда лежит через тело, через движение. Так я шел к своим старикам, еще не зная, что мне придется играть их, – шел через странный, иногда даже неприязненный интерес к старикам в жизни, через наблюдение за движениями больных людей и болезней в самом себе.

Б «Карьере Артуро Уи» в постановке Э. Аксера я играл Джиполу. Геббельс, прототип Дживолы, был хром. Нога волочится – это задано автором. Это используют во всех постановках. И я с первой репетиции тоже начал хромать, играя Дживолу. До поры до времени это оставалось лишь внешним приспособлением – для зрителей, для портретного сходства, но ничего не давало мне самому, не прибавляло к внутренней характерности. Где-то в середине работы я заболел – застудил шею, голова не поворачивалась, любое резкое движение причиняло боль. Единственным способом принимать участие в репетициях было полусидеть-полулежать в кресле. Я каждый раз искал, наиболее удобную позу, а найдя, уже не шевелился. Застывал и так подавал текст. Однажды Аксер сказал, что ему начало нравится то, что я делаю. Я стал следить за своей болезненной пластикой. Простуда прошла, и я уже сознательно начал искать в пластике роли напряженные позиции шеи и неестественную вывернутость поз. Теперь хромота стала не заданной деталью, а потребностью. Она замыкала пластический образ. На руки я надел черные перчатки, и руки приобрели протезный, неживой и ид. В результате получился некий «ортопедический» человек со зловещим лицом. Грим был острый, черно-белый, масочный. Психологическим фундаментом этого построения стало извращенное наслаждение своей изломанностью. Мой Дживода принимал самые неестественные позы, но всегда улыбался: ему была удобна и приятна неестественность. Думаю, это верно соотносилось с замыслом Брехта показать прирожденную демагога, извратителя истин и жонглера словами.

Это случай прямого, можно сказать, показного использования на сцене пластики болезни.

Более скрытая и тонкая работа помогала мне в работе над Генрихом IV в одноименной хронике Шекспира (постановка Г. Товстоногова, 1969 год).

«Когда и я не спас своей заботой
Тебя от безначалья, бедный край,
Несчастное, большое королевство,
Что станет с тобою в дни, когда...» и т. д.

Это из монолога Генриха. Как читать монолог!? В старом театре такая проблема не возникала – монолог надо читать хорошо, то есть громко, красиво, с чувством и желательно с нарастающей мощью, вызывающей аплодисменты на последней строчке. В современном театре монолог непривычен актеру. Исходя из общего замысла постановщика монолог либо психологизируется, то есть ищутся жизненные, бытовые оправдания, почему человек говорит, когда в комнате, кроме нею, никого нет [тогда говорят с зеркалом, бормочут быстрым шепотком, как бы озвучивая проносящиеся мысли, и т. д.), либо говорят монолог прямо в глаза зрителям, растолковывая его идею, превращая монолог в своего рода зонг в отступление от действия.

Исходя из структуры нашего спектакля (подчеркнутая условность – подмостки вынесены в зал, зрители сидят с трех сторон сценической площадки), я играл монологи, скорее, в старом театральном стиле: да, я один в дворцовом зале, я жду принца, своего беспутного сына, и приказал никому не входить, пока он не явится. Но в то же время я знаю,

что я на сцене, я актер, играющий короля, толстые стены моего дворца воображаемы и сквозь них на меня с трех сторон смотрят зрители.

«Ты видел, я всегда держался с честью, Но жизнь моя с начала до конца Явилась пьесой на эту тему, И, верно, только смерть моя теперь Изменит содержанье».

Итак, монолог остается монологом – не мысли вслух, а драматическая речь, но как актер, воспитанный в школе психологического театра, я искал оправданий этой речи. И вот тут на помощь снова пришла болезнь, на этот раз вымышленная. Я играл Генриха человеком с крепкой стойкой, тяжелыми кулаками, о гриме мы искали черты мужественности, а не старости, а возраст передавался только через глубоко скрытую, тяжкую, смертельную болезнь. Не только в финале. где и по Шекспиру Генрих уже болен, но раньше» еще в первом акте, с самого начала, когда он грозен и неприступен, – с самого начала он болен и знает это.

Его болезнь где-то там, в глубине, во чреве, до нее не добраться средневековой медицине, больное место не погладить рукой, и он трет то спину, то бок и, произнося грозные слова, неожиданно замолкает и морщится. Его широкий шаг – стремление убежать от боли, обогнать; широкий размах рук – попытка отмахнуться от боли. Так строился пластический рисунок роли.

Михаил Чехов подчеркивает в системе Станиславского очень важное понятие, на которое недостаточно обращают внимание в практической работе, – центр тяжести тела данного персонажа. Если центром тяжести – местом, концентрирующим напряжение – в Дживоле были шея и подбородок, то в Генрихе центр тяжести, он же центр боли, находился где-то внутри, в районе нижнего позвонка.

«Король Генрих IV» – трагедия власти. Субъективно Генрих хочет стране добра и мира. Объективно для достижения мира он рубит направо и налево и устанавливает кровавую диктатуру. Субъективно он любящий отец, обожающий сына, объективно он король, и холодом веет от него, таким холодом, что сам он замораживает любовь сына, которой так жаждет. Мне казалось, что Генрих как монарх чувствует самого себя страной и страну собою. Ему кажется; он болеет – больно всем, он умрет – умрет страна.. «Бедный край, несчастное, больное королевство! Что станет с тобою»,». На репетиции при произнесении этих слов я даже поглаживал больное место: «Несчастное, больное королевство» Ему кажется, что королевство – это его собственное тело. Потом Товстоногов решил, что это слишком буквально. Отменили. Но внутренний посыл остался тем же. Лорд Блент докладывает Генриху о начавшемся восстании феодалов. Ответная реакция – ощущение жуткой боли там, внутри, от которой с минуту ни глаз не открыть, ни зубов не разжать.

В финальной сцене победивший король, армии которого разгромили всех недругов, умирает. Медленно и зло.

«Как странно От хорошего известья Мне стало хуже. Счастья целиком, Без примеси страданья не бывает», – говорит он, узнав о победе своих войск.

Смерть хотелось сыграть и достоверно и театрально. Мне кажется достоинством сцены, что нам удалось найти в ней комические краски. Зрители смеются. Некоторые угадывают актерскую иронию в неожиданно бытовой, домашней интонации короля:

-Кто взял мою корону? Где корона?» Как будто речь идет об очках. Другие смеются от неожиданности и считают такую интонацию просто промахом актера (так мне писали в одном из писем). Не важно. Меня устраивает смех в этом месте, он контрастно оттеняет, а потому усиливает трагизм прощания с нелюбящим сыном и финал. Уход к смерти – уход от людей – потом в небытие, но сперва в полное одиночество. И вот этот момент мне хотелось показать. Диалог отца и сына идет в несовпадающих тональностях. Генрих один. Он тянется к сыну, обнимает его. Но чувствует, что один теперь уже навсегда. Пластика по контрасту с предыдущими картинками конкретна и проста: она вся подчинена болезни, борьбе с нею. Руки пытаются содрать плену с ослепших глаз. Ноги мечутся по широкой кровати, и только боль неизменна и растет.

Саму смерть, учитывая откровенную театральность всей постановки, я позволял себе играть коротко и физиологично – с хрипом, последним криком и запрокидыванием головы. Король Генрих не нашел покоя и примирения ни с богом, ни со своей страной, ни даже с собственным сыном.

...Свет гаснет, бьют барабаны, моя роль окончена. Потом идет последняя картина – коронация принца Гарри, где короля Генриха сын вспоминает одной только фразой:

«С моим отцом в могилу зарыл я прошлые свои грехи».

Если бы Генрих это слышал! Горько было бы королю Генриху: умно сказано, но уж слишком умно и холодно.

Я слышу, как эту фразу произносит Олег Борисов, играющий Гарри. Я сижу на скамейке возле сцены,

курю и жду поклонов.

Я лежал в травматологической больнице со сломанным плечом. По вечерам, когда уходили врачи, все мы, колченогие и колчерукие, бродили по коридорам и лестницам, укачивая свою боль хождением и разговорами. Моя болезнь мельчала с каждым днем; я соприкасался со страданиями настолько мучительными и длительными, что собственное уже не заполняло весь мир, как это было вначале. Я видел совсем юных девушек с чудовищными по неестественности илизаровскими аппаратами, впивающимися своими иглами в ногу. Видел женщин и мужчин, обреченных на месяцы почти полной неподвижности. Видел старого профессора, который годами мук и многократными операциями расплачивался за неловкость неумелого шофера. И снова, подспудно, сквозь нормальный человеческий интерес, я подглядывал актерским глазом за своеобразной, иногда невероятной пластикой моих новых друзей, прислушивался к новым, осторожным импульсам собственного скрюченного тела.

Девушка лет семнадцати и на костылях. Жертва детского полиомиелита. Уже перенесла шесть операций, девять месяцев нога в аппарате. Никто наверняка не знает, сколько месяцев или лет борьбы ей предстоит за возможность просто сбежать по лестнице. Она звонит по автомату из больничного коридора. Неудобно, все неудобно с двумя костылями – и две копейки найти в кармане, и бросить монету в автомат, трубку держать, номер набрать. Она говорит с подругой. В ее хорошеньком лице, в интонациях, в глазах нет драматизма, ущербности. Есть жизнь, есть юность, есть очаровательное девичье кокетство. Я вижу костыли и изуродованную ногу. Почему у же такие ми изящными, женственными кажутся мне ее движения? Может быть, просто по контрасту, «из жалости», так сказать? Нет, они действительно необыкновенно изящны. Может быть, передо мной особенная, одаренная от природы девушка? Возможно. Но не менее изящны в своих скромных возможностях и другие калеки. Что же это? Не подумайте, читатель, что, погружившись в серую больничную пижаму, я решил выводить красоту из болезни и тем прославлять болезнь. Болезнь отвратительна, противна человеческой природе – это истина. Но вспомните Пушкина – про осень:

«...Мне нравится она, Как, вероятно, вам чахоточная дева Порою нравится. На смерть осуждена, Бедняжка клонится без ропота, без гнева. Улыбка на устах увянувших видна;

Могильной пропасти она не слышит зева,

Играет на лице еще багровый цвет.

Она жива еще сегодня, завтра нет.

Я смотрю сейчас с актерским исследовательским интересом. Пытаюсь постичь природу изящества. Движения девушки с костылями, затруднены внешними обстоятельствами. Каждое движение есть преодоление этих трудностей. Потому движения целенаправленны и просты. Она давно уже живет в обстоятельствах болезни, и у нее есть навык, поэтому движения ловки. Она творит свои движения, они не сами творятся. Движений минимум, они отобраны – это искусство. Пластика большинства здоровых девушек, говорящих с подругой из автомата, гораздо банальнее. Здесь же обстоятельства делают пластику неординарной. Здесь резче проявляется индивидуальность – это искусство.

Самоограничение в жесте, вызванное возрастом (глубокие старики), или трагическими обстоятельствами (болезнь), или сознательно (пластика актера), – сродни друг другу. И вспыхивают воспоминания – доказательства.

Незабываемое по своей красоте и изяществу рукопожатие однорукого Семена Степановича Гейченко, хранителя села Михайловского и всего Пушкинского заповедника на Псковщине.

Последний концерт в Ленинграде знаменитого итальянского певца Тито Скилы. Он уже совсем старик, и голос стал глухим, И он знает это, не молодится, не обманывает. Он поет вполсилы и почти не жестикулирует. Он вспоминает. Дает один намек. Из оставшегося малою отбирает еще меньшее, владеет своими выразительными средствами и потому остается художником. Нет уже знаменитого голоса. А переполненный зал потрясение замирает.

Выдающийся советский актер Ю. Э. Кольцов в фильме «Теперь пусть уходит». Герой фильма, великий художник, при смерти. На протяжении всего фильма он в постели, в неподвижности. Боле ни сам актер-исполнитель. Ему и самому трудно двигаться. И в этом двойном ограничении возникает небывалая, скупая и пронзающая сердце пластика. Масштаб личности создан талантом мысли и речи, но подчеркнут, усилен и выявлен этой пластикой-

Вечер в Центральном Доме актера в Москве. Мы играли ленинградский «капустник». По окончании нас пришел поздравить за кулисы Леонид Осипович Утесов. Остался с нами – уговорили присоединиться к нашему застолью. Потом попросили петь. Леонид Осипович заложил руки за спину и прислонился к стене. Вступил рояль, Утесов прикрыл глаза и запел «Заветный камень». Потом «Мурку». Около часа пел он для полугора десятков зрителей. Утесов великий артист. Слышал и видел я его неоднократно и всегда им восхищался. И всегда помнил его широкий жест, раскинутые руки – прекрасный, знакомый, утесовский жест. А сейчас потрясал отказ от этого жеста. Утесов почувствовал, что каждый из нас угадает, дорисует этот жест, даже если он не сделает его. И мы угадали. Потом, в конце, повторяя «Мурку»? он сделал только один полужест, как бы прикрывая глаза от ослепительных воспоминаний.

«Дрогнет занавеска, Выглянет в окошко Милая, хорошая моя!»

Незабываемый вечер...

Однажды поздним вечером году в шестьдесят третьем переодевались в одной костюмерной после съемок в разных картинах с Н. К. Черкасовым.

Николай Константинович выглядел очень уставшим. Он сидел в неуютной маленькой комнате без окон, на пыльном диване, вытянув длинные ноги в белых кальсонах. Черкасов отдыхал, курил. Не спешил одеваться и уходить. Мы говорили о Булгакове. Я уже тогда очень любил читать Булгакова. Но в сценическом воплощении он открылся для меня к тому времени всего лишь одним подлинным проникновением – Черкасовым в роли генерала Хлудова в спектакле «Бег» Академического театра драмы имени Пушкина. Черкасов сыграл выжженного изнутри человека. Его громадная костлявая фигура была грозна своей неподвижностью. Зловещими каркающими голос, глаза, смотрящие внутрь себя, в пустоту собственной души. В этом образе была истинно булгаковская гиперболичность, емкость и истинно булгаковский лиризм. Я говорил о своем впечатлении Черкасову. Николай Константинович говорил о своем понимании Булгакова. Он тогда произнес слово «нежность» как характер истин у писателя.

– Послушайте, – сказал он, – я вам почитаю. Он сидел ссутулясь в розовой безрукавке и в кальсонах и читал монолог Дон Кихота из пьесы Булгакова. Читал своим прекрасным низким голосом. Читал строго и нежно. Он давал советы своему слуге Санчо Пансе, который должен стать губернатором острова. Он говорил о справедливости, о чести, о достоинстве. И только один раз он распрямылся, сделал широкий жест могучей длинной рукой, и выражение лица его стало надменным: «И будь опрытен, Санчо».

Когда через десять лет я стал читать Булгакова в концертах и потом ставить «Мольера» в Большом драматическом театре, я слышал как камертон, как главную

тональность это черкасовское чтение и его слова о нежности, я видел тот единственный, такой выразительный, широкий его жест.

Я счастлив, что судьба подарила мне эту случайную встречу с великим актером.

Фигура Черкасова стояла перед моим внутренним взором как эталон, как точка отсчета и в другой, самой трудной и, может быть, самой завершенной моей работе – над ролью профессора Полежаева в «Беспокойной старости» Л. Рахманова. Черкасов создал свой шедевр – своего Полежаева в фильме «Депутат Балтики», – когда ему было тридцать пять лет. Судьбе было угодно, чтобы и я точно в том же возрасте получил эту роль в театре: это было в 1970 году, спектаклем «Беспокойная старость» мы отмечали столетие со дня рождения В. И. Ленина. Сейчас я расскажу об этой роли. Но мне необходимо еще одно отступление. Я должен вспомнить старика; сыгранного за полгода до Полежаева.

Эрвин Аксер ставил пьесу Е. Шанявского «Два театра». Моя роль называлась Пан директор – это был руководитель и режиссер театра «Малое зеркало». Пьеса специфически польская по проблемам и по способу постановки этих проблем, во многом далекая от эстетики и приемов игры русского театра. Нам было трудно, но обаяние и талант Аксера делали работу интересной, и в результате, несмотря на весьма сложное и в целом прохладное отношение к спектаклю зрителей, процесс работы очень многое дал нам, участникам, многому научил в технологическом плане, многое открыл в близкой нам, славянской, но все-таки весьма отличающейся от нашей польской культуре.

Играть в этом спектакле следовало пользуясь непривычно мягкими красками и самый рисунок роли намечать контуром, почти намеком. При том, что проблема этой легкой лирико-иронической пьесы чрезвычайно серьезна: искусство и действительность. Событие, взрывающее действие, – война. Вторжение гитлеровцев в Польшу в 1939 году. Надо было показать социальную близорукость персонажа – непонимание грядущей катастрофы.

На одной из репетиций мне покачалось, что мы с Аксером поняли друг друга – он похвалил тот кусок в роли, который и на мой взгляд получился: начало сцены режиссера и автора (его прекрасно играл Олег Басиллашвили).

Я «зацепился» и стал развивать, найденное. На следующий же день от Аксера последовало: «Стало хуже».

– Почему? Я же делал то же, что вчера, только определеннее и ярче.

– Понимаешь, – говорил Аксер, – вот, допустим, хороший карикатурист нарисовал нос, лоб и губу и ты узнал по ним человека. Вы оба получили удовольствие – и карикатурист и ты, зритель. Он точно намекнул, ты в воображении дорисовал, и вы узнали что-то новое об этом человеке, возможно, что-то сметное. Теперь представь себе, что ты похвалил карикатуриста» а он пришел домой и дорисовал ухо, подбородок, прическу, выражение глаз, костюм. Что получится? Из хорошего карикатуриста он стал плохим портретистом – теперь угадывать нечего, все и так ясно, испарилось искусство. Здесь жанр такой – мягкая карикатура, набросок, Не дорисовывай, пожалуйста.

Седой парик, седые усы, но в первом акте возраст почти не играет. Прямая спина, легкая, танцующая походка, широкие, плавные движения рук – пластика, заимствованная отчасти у моего учителя Л. Ф. Макарьева, отчасти у самого Аксера. Только чуть-чуть меньше» чем надо, гнутся ноги в коленях, только чуть-чуть большее, чем у молодого человека. усилие при посадке и вставании.

Действие второго акта происходит через шесть лет. 1945 год. Варшава освобождена. Но его жизнь печальна. Возраст сказался. Пан директор почти неподвижен. Он сидит в кресле, укутанный пледом, шея замотана старым шарфом. Подагрические руки с трудом делают даже слабые движения. Глаза полуприкрыты. Чтобы посмотреть направо или налево, надо поворачивать всю голову на негнувшейся шее, а это долго и трудно. Пан директор снова мечтает о театре, строит планы, просит разыскать своих актеров. Но время ушло: кто погиб, и в числе погибших его прима, его возлюбленная, его муза – Лизелотта (которую так поэтично играла Н. Тенякова), кто навсегда сменил профессию, кто вовсе пропал из виду. И с нова, как в первом акте, разговор о снах, о предчувствиях. Центр тяжести тела где-то под

ногами, тянет к земле, не дает двигаться, сковывает. И с нова в этой предсмертной сцене, как в Генрихе IV, я использовал подчеркнито конкретные интонации, но не совпадающие по тональности с интонациями партнеров: Пан директор одинок и неконтактен. А потом наступает сон. И он встречается с теми, к кому тянутся его мечты, и даже с теми, кто ушел навсегда, со своей Лизелоттой и даже с самим собой в образе опровергающего его двойника.

И снова возвращается пластика первого акта, только еще более воздушная. Пан директор легок, почти летает. Центр тяжести высоко над головой, тянет вверх, почти отрывает от земли. Во время болезни, когда долго лишен движения, часто снится, что ты бежишь, летишь, размахиваешь руками, снится легкость, которой нет наяву. Аксер хотел дать зрителям ощущение сна не через внешние технические приемы (тюли, изменение света, музыку), а актерскими средствами – пластикой и совмещением несовместимого. Удалось ли мне это в полной мере? Думаю, что нет. Зритель не до конца понял наш спектакль. Но я убедился, что четкий и выстроенный пластический рисунок может и сам по себе приковывать внимание. Напряженная тишина всегда сопровождала эту сцену. Зритель, даже не принимающий спектакля, смотрел его внимательно и уважительно, потому что ощущалось:

то, что происходит, не случайный набор, а отобранное, осознанное – театр.

Название пьесы – «Беспокойная старость». Н. К. Черкасов оправдывал это название буквально. Он играл неумного человека, беспокойного душой и, несмотря на возраст, бесконечно активного телесно. И в этом было обаяние, необычная притягательная сила и тот чисто артистический феномен характера, когда старика играет молодой человек. Но одно открытие нельзя сделать дважды, а подражание не стимулирует творческое воображение. Я обязан был найти свой путь, свое решение. Нужно еще иметь в виду, что за тридцать с лишним лет, разделяющих фильм и наш спектакль, образ Полежаева в исполнении Черкасова стал настолько популярен, пьеса столько раз шла в театрах и по рад но, что те кет ее стал уж слишком знакомым зрителям, повороты сюжета не таили теперь почти никаких неожиданностей. Значит» искать надо было совсем новую интонацию, искать интересные повороты во внутренней жизни героя. Задача трудная и, признаюсь, в первый период работы меня не раз охватывало отчаяние.

Знакомство с документальным материалом, скажем с биографией Тимирязева, расширяло мои знания, но ничего не давало воображению. Мысли моего профессора были мне понятны, даже слишком понятны, но для актерскою воплощения я должен был увидеть и почувствовать, как двигается, как сидит, как протягивает руку для приветствия этот, именно этот семидесятипятилетний человек.

Полежаев входит в свою квартиру после долгого отсутствия. Как радостно, широким шагом? Утомленно? Деловито? «Торопливо» спеша скорее увидеть жену? Соскучился по ней? Или соскучился по рабочему столу? Погружен в свои невеселые мысли после картин охваченной войной Европы, которые прошли перед ним? Полон предчувствий несчастья, о котором сейчас узнает? – его детище, его проект запрещен. Или переполнен новыми идеями и новость будет неожиданным потрясением? Все возможно. И пока не начался отбор, пока какое-то решение не стало единственно увлекающим и телесно ощутимым, актерские желания как бы спят.

Постановщик Товстоногов, режиссер Сирота и мы, трое актеров – Э. Попова (жена Полежаева), О. Басилашвили (его ученик Бочаров) и я, – ищем атмосферу сцены.

Насколько Полежаев ощущает свои семьдесят пять лет? Как ходит? Здоров ли? Если нет, то, что у него болит? Сильно ли? Искать логический ответ на каждый из этих вопросов – и не будет конца, никакого времени не хватит заполнить эту бесконечную анкету о человеческой личности.

Атмосфера. Почувствуем ее. 1916 год. Война. Зима. Петроград. Раннее утро в профессорской квартире. Зимний рассвет еще не наступил. Мария Львовна, жена, не спала всю ночь. Ходит из комнаты в комнату со свечкой в руке. Тревожно. Звонок. Но это Бочаров. Почему так рано? За Бочаровым слежка, он подпольщик-агитатор. Он не говорит об этом,

отмалчивается, но его напряжение еще более усиливает тревогу профессорши. Сидят в разных комнатах, ждут. А рассвет все не наступает. И профессора все нет. Режиссер строит эту сцену нарочито замедленно, протяженно, разряжая текст длинными паузами, боем часов, музыкой, солдатской песней, доносящейся с улицы.

А если теперь скрыть от зрителя двоих, замерших в ожидании? Показать пустую темную переднюю. И откроется высокая дверь. В бледном свете кто-то вошел, почти неразличимый. Тогда для зрителя появление Полежаева – не разрядка напряжения, а сгущение атмосферы.

За профессора тревожатся, но ведь и он тревожится. Он приезжает с опозданием на несколько недель, а почта ходит плохо – война. Как же волнуется жена, а ведь тоже в возрасте и не очень здорова, и он не мог ее успокоить. Как она? С приближением к дому растет волнение. А надо подняться на высокий этаж. И не работает лифт. Сердце стучит. Супружеская любовь старика. Любовь к своей половине. Сочетание нежности и чувства невольной вины за причиненные тревоги. Как она? Скорее увидеть! Но скорее значит осторожнее – мудрость старческого тела. Потому что темно. Не наткнуться, не споткнуться. Полежаев медленно спешит, семеня ногами и выставив вперед руки. Медленно. Чтобы не выскочило из груди сердце. И они встречаются в темноте. Мария Львовна пугается. Сильно. По-настоящему. Не узнала в первую секунду. Полежаев узнал. И стал на колени и начал быстро-быстро извиняться, но уже тревога уходит – вот она, моя Муся, рядом. Она испугана, я успокою ее. И он успокаивает; привычной иронией, нежной вежливостью – этим удивительным качеством истинно петербургского интеллигента.

Так родилась походка и положение рук, головы – движение человека в темноте: его мысли и желания быстро летят впереди, а тело осторожно догоняет.

«Не входите, Дмитрий Илларионович работает, он не любит, когда ему мешают», – говорит Мария Львовна.

«Профессор работает, ему нельзя мешать», – говорит Воробьев.

«Я работаю, прошу не входить!» – неоднократно кричит из кабинета сам Полежаев.

Что же он делает? Как сыграть работу ученого? По замыслу режиссера кабинет Полежаева не за кулисами, а на сцене, в глубине, и работа эта может быть видна. Первоначально я знал только, чего мне не хочется делать: я не буду играть рассеянность и поминутно хлопать себя по карманам в поисках нужной вещи. Не буду снимать и надевать очки и смотреть поверх очков «добрым понимающим взором», не буду лихорадочно листать книги, писать, разбрасывая по столу листы, возиться с пробирками, переливая из пустого в порожнее, не буду барабанить пальцами по столу и после этого говорить «так-с», откажусь от всей этой замусоленной эксцентрики, от «профессорских» штампов. А что взамен? Что делает профессор? Ходит из угла в угол? Чертит? Вычисляет? Наблюдает? Сравнивает? Нет. Тогда что?

Мне вспомнился старик из детства. Загадочная значительность его неподвижности. За этой значительностью тела может скрываться и заурядность, но, может быть, именно через нее можно выразить великий ум, работу интеллекта.

Листая альбом художника О. Кокошки, я увидел портрет профессора Фореля. Я обомлел от предчувствия находки – это то, что мне нужно. Профессор сидит в кресле в спокойной позе. По-видимому, сидит. По-видимому, в кресле. Это только угадывается. Ни кресло, ни тело почти не прописаны – только намечена плотная ткань одежды в темно-коричневой гамме. Прописаны только лицо и худые, в выразительно-напряженном изломе, кисти рук. Но главное – лицо:

седая бородка, усы, редкие волосы на голове, припухшие подглазья, породистый, сложной формы нос, глубокие, хорошо проработанные цветом асимметричные морщины над бровями. Брови чуть вскинуты, и глаза выражают удивление, но не перед внешним объектом, а перед тем, что происходит внутри, перед ходом собственной мысли. В этих глазах не наивность – открытость. Более того – открытие. Экспрессия живописи, пятнистый фон при всей статичности позы создают ощущение процесса, внутреннего движения.

Воспоминание о позе живого старика и впечатление от портрета совместились. И пришел ответ. Что делает Полежаев? Мыслит. Внешняя жизнь его тела, его бытовые общения, его рассуждения лишь в малой степени выявляют его богатейшую, напряженную внутреннюю жизнь.

С возрастом, естественно, замедлились двигательные процессы, но колоссально увеличилась скорость мышления. И в этом величие Полежаева. Иногда чело совсем замирает – и бешено работает мысль. Результаты этой мысли не высказываются в пьесе, они переходят в рукописи, которые не может прочитать зритель. Но это не важно. Ведь мы в театре. Наша цель – дать зрителю возможность почувствовать, что так совершается не просто работа, а открытия. Открытия, равные открытиям Тимирязева, Менделеева, Лобачевского. Я не должен пытаться мыслить научно и действительно что-то открывать (это невозможно), я не должен имитировать, изображать творчество (это наивно и неубедительно), я, актер, должен создать пластическую форму мышления и насытить ее сосредоточенностью, и тогда в чистой паузе зритель почувствует самый процесс мышления.

Отсюда появились дорогие для меня детали. Полежаев сидит на библиотечной лесенке. Работает – думает. Молчит, неподвижен. Входит Воробьев (М. Волков).

«Полежаев (не шевелясь, но громко и внятно). Я работаю, просил не входить.

Воробьев. Дмитрий Илларионович, это я...

Полежаев. А! Вы очень кстати. Добрый вечер. Извините. Садитесь. Одну минуту».

И – буквально – минутная пауза. Полная тишина. Никто не шевелится. Воробьев уважительно ждет:

он понимает своего учителя. Полежаев думает. Мы ничего не делаем для развлечения зрителя. Мы втягиваем его в нашу сосредоточенность. Центр тяжести в роли Полежаева – лоб. Центр боли – сердце. Оно все чаще отказывает, замирает. И тогда вперед протягивается левая рука и пальцы несколько раз сжимаются в кулак, разгоняя кровь, раскручивая старый механизм. Полежаев говорит про свое сердце: «Эти старинные часы тоже показывают свое время, и его осталось не много». Но он, ученый-естественник, даже собственное тело, его старость и его болезнь рассматривает без сантимента. с холодноватой научностью, с высоты своего великого интеллекта. Его даже немного раздражает такое несовершенство тела – при том, что мышление его чем дальше, тем острее и отточенное.

Будет ли это понято? Не станет ли скучно зрителям? Не слишком ли мало внешней выразительности мы предлагаем им? Эти вопросы мучили нас почти до самой премьеры. На генеральную репетицию пришли друзья – актеры Венгерского национального театра из Будапешта. Смотреть спектакль на чужом языке, когда очень мало действия, трудно.

По окончании репетиции венгерские актеры поздравляли нас. и мы видели: это не просто вежливость. Они не заскучили. Это была победа. Значит, внутренняя жизнь выявилась, а ее можно понять и не зная языка. В последствии это подтвердилось. Мы играл и спектакль не только в Ленинграде, Москве и Киеве, но и в Праге, Братиславе, Будапеште. Хельсинки и Вене, и везде, даже без перевода (как было в Хельсинки), он приковывал внимание и волновал.

Внешняя статичность, чистые паузы при напряженном внутреннем действии – так решалась и важнейшая финальная сцена спектакля: телефонный разговор Полежаева с Лениным. Текста мало:

«Здравствуйте, Владимир Ильич... Проект утвержден?... Несмотря на войну?... Конечно... Непременно нужно увидеться... Спасибо. И вашей супруге тоже привет. До свиданья».

Можно было добавить текст или расцветить имеющийся мимикой, эмоциями, восклицаниями. Мне кажется, лучше дать чистые паузы. Полежаев сосредоточенно мыслит, выигрывает слова Ленина. Зритель не слышит голоса Ильича, не знает конкретно, что тот говорит. Но в длинной паузе, в атмосфере серьезного умственного напряжения зритель сам фантазирует его речь, вслушивается вместе с Полежаевым, вовлекается в неслышимый разговор. Событие укрупняется творческой работой зрителей. Возникает атмосфера

высочайшего человеческого понимания – плотная и достоверная. Потому такая тишина в зале. И слезы радости не на глазах у актеров (слава богу!), а на глазах у зрителей.

Мне сорок два. Но в моем репертуаре, а значит, в моей жизни несколько очень старых людей» в теле которых и судьбой которых я живу из вечера в вечер. Я много раз болел и умирал со своими стариками. Я отношусь к ним с уважением. Они мудрее меня. Им «труднее, чем мне. Как актер я немного соскучился в этой слишком уж возрастной компании, меня тянет к ровесникам. Как человек я не могу не признать, что общение со старостью обогатило меня. Я люблю моих стариков, я горжусь, что имею к ним отношение.

Кто держит паузу?

Зрители очень полюбили так называемые творческие встречи с актерами. Мне иногда кажется, что появилась целая категория зрителей, которые больше любят рассказы про искусство, чем само искусство. Отчасти это, наверное, извечное любопытство к миру закулисья, отчасти весьма современное стремление к комиксу – поразнообразнее и покороче, за один вечер тебе и сценку сыграют, и кино покажут, и «комические случаи» поведают, и на вопросы ответят. Но в какой-то мере (и, думаю, главным образом) это еще и показатель более глубокого интереса к искусству, сдвиг от увлеченности сюжетом к проникновению в технологию нашего дела. Многих зрителей привлекает возможность увидеть сразу артиста «в жизни» и на экране, увидеть, как артист «просто говорит», а потом сразу – играет. Думаю, что подсознательно это – стремление увидеть самый момент перевоплощения, переход от «я» к «не я». Насколько часто это удается, пусть судят социологи, психологи и критики. (Последние, кстати, напрасно не замечают, что эти встречи стали уже своего рода новым жанром искусства, в котором есть к чему прислушаться и есть что критиковать. Слово «халтура», обычно и небезосновательно применяемое к данному жанру, все-таки слишком огульно для столь массового явления. А пока что спрос на «встречи» растет, и коли спрос есть, артисты все более охотно «встречаются».)

Вот наиболее распространенные из задаваемых на встречах вопросов:

– Как вы пришли в театр (в кино)? Шутливый вариант этого вопроса с оттенком фамильярности:

– Как дошли до жизни такой? (Здесь обычно одобрительное оживление в зале.)

– Какая ваша любимая роль?

Из сложных вопросов, на которые ответить

почти невозможно:

– Что вы хотели сказать вашим спектаклем (фильмом)?

Из вопросов к артистам нашего театра:

– Почему ушла из театра Доронина? (Доронина ушла уже десять лет назад, но тема почему-то не теряет актуальности.)

Из острых вопросов:

– Как вы относитесь к Театру на Таганке? Из практических вопросов:

– Как вы запоминаете столько текста?

– Женаты ли вы?

– Женат ли Тихонов?

Из вопросов с оттенком обвинения:

– Зачем вы согласились участвовать в этом фильме? (Отвечать на такой вопрос очень трудно.) Из вопросов лично ко мне:

– Почему не вы играли Остапа Вендора в фильме «Двенадцать стульев»? Из глобальных вопросов:

– Как вы представляете себе театр (кино) 2000 года?

Среди всех этих вопросов с оплаченными ответами и ответов с оплаченными реакциями, среди запланированных мыслей и шуток обязательно бывают и вопросы, и мысли, и оценки действительно интересные. Случается, держишь в руках целое письмо, в

котором и знание искусства, и беспокойство ума и остановка проблемы. Ищешь глазами в зале – кто написал? И потом, уходя, жалеешь, что разминул, не познакомился с этим человеком, а на его вопросы ответил поверхностно – потому что такие вопросы требуют раздумья, времени и подробностей. Спрашивают о влиянии ролей на личность актера: передаются ли ему черты характеров его персонажей. Спрашивают о мере актерской свободы в современном театре, о возможностях импровизации, о соответствии замысла и результата. Спрашивают о сути театральных теорий, интересуются театром абсурда, хотят знать о Гротовском, высказывают свои суждения о Тарковском, о последней выставке живописи, о стихах, о музыке. Иногда теряешься перед этим напором, богатством интересов – ведь это не искусствоведы, а молодые люди самых разных профессий.

Еще один из постоянных вопросов: где вам больше нравится играть в театре или в кино? Обязательный ответ – в театре. Почти все актеры, даже те, кто много, успешно снимаются в кино и почти не работают в театре, все равно говорят, что театр любят больше. Не знаю, что это – суеверие? Страховка? Хороший тон?

Иногда этот вопрос формулируется научнее и тоньше:

– Работа артиста театра и артиста кино для вас одно и то же или это две разные профессии?

Здесь ответы бывают разные. Я решительно присоединяюсь к тем, кто видит их смежными, но разными, во многом даже противоположными по методу профессиями.

Я начал сниматься в кино через два года после прихода в профессиональный театр и первые десять лет снимался регулярно: играл по крайней мере одну большую роль в год. Я научился владеть собой на съемочной площадке, научился неделями ждать нужной погоды, не теряя внутренней направленности, научился не дуреть от шальной жизни в долгих экспедициях, научился по градусам рассчитывать повороты головы на крупном плане. Я испил свою чашу кинопопулярности после фильмов «Крепостная актриса», «Республика Шкид» и особенно после «Золотого теленка». Я испробовал самые разные жанры кино – оперетту, детектив, комедию, хронику, сказку. Некоторые из моих ролей были отнесены к числу серьезных удач. При всем том, мне кажется, я так и не стал киноактером.

Во всех ролях я лучше или хуже приспособливал свое театральное умение к условиям кино. Я думаю, что зрители и критики зачастую прощали или не замечали мою театральность, потому что большинство моих персонажей были натурами артистическими – и Чудак из «Человека ниоткуда», и Никита Батурин («Крепостная актриса»), и Виктор Николаевич Сорокин («Республика Шкид»), и Жюль Ардан («Сломанная подкова»), и Остап Бендер. Некоторая театральность становилась чертой характера. За артистичностью персонажа я скрывал свое неумение владеть законами искусства киноактера.

Я не берусь анализировать эти законы. Я попробую только разобраться в некоторых различиях, которые я ощутил, работая в театре и в кинематографе.

В первые годы я их не замечал. Пробы к фильму «Человек ниоткуда». Режиссер – прославленный к тому времени фильмом «Карнавальная ночь» Эльдар Рязанов. Мне очень хотелось победить в соревновании с Другими претендентами, а их было много. Жанр – комедия. Я собрал все, что умел. Естественно, меня смущала еще непривычная камера и это нокаутирующее новичка слово «Мотор!». Я старался преодолеть свою скованность. В 8.30 утра я приехал в Москву и в двенадцать уже должен был играть. В театре грим и костюм – завершение работы, добавки к готовому. Здесь – сразу и грим, и костюм, и уже надо играть, и я играл. Как умел. Как в театре. Моей аудиторией были режиссер, ассистенты, осветители, монтировщики и, среди них, оператор со своей камерой. Я играл для них. Я жадно ловил невольные смешки и фырканье – реакцию на комический трюк. На репетициях мне было легко, я чувствовал, что завоевал свой «зал». На съемке реакция исчезла – обязательна тишина, и к тому же все были заняты своими делами. Мне стало одиноко и неудобно. Единственный, кто следил за мной неотступно, – это механический «марсианский» глаз камеры. В некоторых дублях мне удалось преодолеть его замораживающий взгляд и сыграть, что называется «полным дыханием». Но вот удивление-то – на экране оказалось, что это

худшие дубли. Первое впечатление от себя на экране – это вообще трудный рубеж. Смириться с тем, что ты такой, как ты есть, увидеть свои привычные жесты, движения глаз, гримасы – не изнутри, а со стороны и крупно – трудно. Некоторые актеры так и не могут преодолеть этого и навсегда отказываются смотреть материал – несобранные куски фильма. Другие, и я в их числе, привыкают смотреть на себя в работе, но только оценочно, как на постороннего, давая сложный комплекс самолюбования и беспощадной самокритики, идущей от уязвленной гордости.

И все-таки на первом просмотре, при всем его ошеломляющем впечатлении, я успел разглядеть, что мои лучшие по театральному счету дубли – на экране худшие. Я понял, что нельзя превращать съемочную площадку в зрительный зал, а сотрудников – в зрителей. Упрощенно графически: в театре актер – вершина конуса и воздействует по нисходящим лучам на зрительный зал, который образует широкое основание конуса. На съемке актер – часть композиции, и вся композиция направляет свою динамику по восходящим лучам к вершине конуса, которой является камера.

Следующим этапом моего вхождения в кино была встреча с натурой, съемки на природе. Для непосвященного в наше дело это покажется парадоксом, но насколько труднее оказалось бежать по настоящей дороге, плыть по настоящему морю, садиться в настоящий поезд, чем играть то же самое в сценических декорациях. От подлинности окружающего атрофируется воображение – оно не нужно. А ведь воображение – главный возбудитель творчества актера в театре. Если актер на сцене поднимает большой камень, сделанный из папье-маше, он воображает его тяжелым и заставляет зрителя поверить в это. И само поднимание камня – уже искусство. Картонный камень можно поднять тысячами разных способов в зависимости от характера персонажа: работают не мышцы, а воображение. В кино камень настоящий. Работают мышцы. Фантазия спит. Но даже если разбудить ее усилием воли, она будет только мешать. В кино другие требования и другие законы. В кино в данной сцене режиссер будет дорожить именно твоим подлинным мускульным напряжением, а не воображаемым напряжением твоего персонажа. На сцене препятствия в подавляющем большинстве случаев условные, воображаемые и преодоление их – игра, искусство. В кино, особенно на натуре, препятствия подлинные и преодоление их реально, а потому всякая игра тут только помеха. Искусство же в большей степени создается монтажом и игрой актера на крупных планах, которая, кстати говоря, тоже резко отличается от сценической игры.

Снимаясь на натуре – на улицах разных городов, на дорогах, в деревнях, – я долго не мог отделаться от чувства некоторой неловкости, даже, пожалуй, стыда. Съемочная группа останавливалась на определенном участке нормальную жизнь и взамен ее в натуральных условиях создавала другую – искусственную. Я играл проход по улице. На целый квартал была расставлена массовка человек в сто, десятки съемочных машин стояли наизготове, за милицейским ограждением толпились зеваки, любопытствующие бездельники уже много часов лежали на подоконниках своих окон, свесив головы. Оглушительно перекрикивались через динамики ассистенты. Гигантская аудитория, масса, центром и целью действий которой был я – мой проход. «Мотор» – и все тронулось. И я пошел. И по театральной привычке чувствуешь ответственность перед толпой, хочешь что-то дать ей, оправдать ее ожидание – сыграть. И тут же чуткий на правду режиссер кричит:

«Стоп!» Фальшь. Театр. Не надо, не надо превращать зевак в зрителей: надо закрыться, замкнуться от них – вот только на это и надо употребить воображение. Искусство киноактера – одинокое искусство. Публичное одиночество в театре – игра в одиночество, оно на публике и для публики. В кино требуется настоящее одиночество – не на публике, а в толпе. Ты и камера. И в диалоге. Самые сокровенные слова сверяются на крупном плане – не партнеру (партнер в это время курит в коридоре, это его перерыв), не зрителю (зритель придет через месяцы) – камере.

Я говорил о воображении актера и его соотношении с натуральными, природными объектами. Не менее интересно проследить влияние безусловных факторов на воображение

зрителя. Здесь мы уже должны будем обратиться к сценическому искусству. Опять парадокс: кино, которое складывается из кусков почти натуральной жизни, доходит до зрителя в виде абсолютной условности – картинки на плоском экране; в театре все условно, но перед зрителем – живой, настоящий человек из плоти и крови, всегда таящий в себе возможность неожиданности. В свое время мы с З. Шарко часто играли эстрадную миниатюру Стефании Гродзенской «Лиссабон». В ней мечтания героев о дальних путешествиях лирично и смешно сводятся к самому возможному, близкому и ПОТОМУ прекрасному – прогулке по Вилянувскому парку в Варшаве, что в двух шагах от них. Мы играли эту сцену почти неподвижно, с большими паузами. Емкость текста, точность характеров и ритмов (режиссер А. Белинский) определили напряженное внимание и бурную реакцию зрителей. Мы играли в самых разных помещениях и городах, и всегда зрители нас хороню принимали. Но вот однажды мы играли его на открытой площадке парка Петродворца. Казалось бы, чего лучше – пропеть дифирамб парку на площадке настоящего парка. Мимо. Никакой реакции. Зрительское воображение не было разбужено нами: нельзя воображать парк, сидя в парке. Соседство с подлинным фоном убило фантазию, сделало ее ненужной. Игры не получилось. Впоследствии нам еще не раз приходилось сталкиваться с этим парадоксом. В конце концов мы сыграли этот номер в самом Вилянувском парке – и ... нет контакта. Возвращались в четыре стены – все становилось на свои места.

Опыт показывает, как ошибаются эстрадные артисты, стремящиеся подогнать свой репертуар к конкретным условиям выступления. На курортах читают о курортной жизни, в обеденный перерыв на заводе – о заводских буднях, в воинской части – об армии. Нет контраста, нет воображения – нет и искусства. А сколько еще руководителей клубов и концертных организаций принципом своей работы считают «увязку». Увязать!

– У нас сегодня много шахтеров, нельзя ли что-нибудь из шахтерской жизни?

– Много металлургов...

– Много моряков, милиционеров, врачей, велосипедистов. – И т. д.

Да, когда «увязывают», объявляя номер, зал оживляется – это приятно, специально для нас. Но потом зал мертвеет. Специально-профессиональный сюжет рождает в воображении зрителя знакомый натуральный фон, и то, что делает артист на этом фоне, кажется нарочитым. Актер принес свои интересы в жертву сегодняшней публике, угодливо говорит только о ее делах, и зрителю нечего смотреть.

Говоря о различиях в работе театрального актера и актера кино, я никак не хочу поставить одно искусство выше другого. Я люблю кино, высоко ценю в актерах умение сниматься, считаю это особым дарованием. Меня потрясают истинно кинематографические откровения Шукшина, Смоктуновского, Тереховой, Саввиной, Гринько, Леонова, из зарубежных актеров – Джиротти, Габена, Моники Витти, Мastroяни, Брандо. Я искренне стремлюсь овладеть профессией киноактера, научиться сниматься, а не играть спектакль перед камерой. Мне кажется, я приблизился к этому в фильме Михаила Швейцера «Бремя, вперед?» в роли инженера Маргулиеса. И в телевизионном спектакле «Хлеб на воде» (режиссер В. Геллер) в роли капитана Басаргина. Может быть, именно потому, что профессия киноактера дается мне трудно, я остро чувствую различие двух искусств.

И вот одно из самых главных, глубинных – кто держит паузу?

Сначала определим понятие. Пауза – это не перерыв в тексте, когда актер молча что-нибудь делает. Я начинаю спектакль «Цена» четырехминутной молчаливой уборкой квартиры, которая выгорожена на сцене. Вытираю пыль, переставляю мебель, убираю старые газеты, завожу патефон – четыре минуты без текста. Но это не пауза. Это драматическая пантомима. Здесь к зрителю поступает информация, хотя текста нет, Нельзя назвать паузой и рыдания актрисы, которые не дают ей говорить, – и в этом случае есть продолжение, развитие действия.

Пауза – это перерыв, тишина. Неподвижность. Пауза – это мгновения свободного хода действия, его саморазвитие. В паузе к зрителю со сцены (или с экрана) не поступает никакой новой информации, но именно в этот момент все накопленное предыдущим

движением преобразуется в душе зрителя в новое качество. Именно в паузах скачками повышается напряжение. Паузой проверяется контакт и берется толчок к кульминации. Умение держать паузу – одна из высоких ступеней мастерства. Нужно получить право на паузу – она должна быть подготовлена тобою, она обретает силу только в насыщенной атмосфере. Паузу нужно вовремя начать и вовремя выйти из нее, и время здесь измеряется не минутами и не секундами, а иной мерой – интуитивным ощущением сценического ритма. И, наконец, нужно уметь не затуманивать паузу мелкими движениями и мимикой: высокое мастерство – умение удержать себя от этого. Кто держит паузу? Кто определяет количество мгновений тишины? Это очень важно. И здесь-то разница. В театре, при всем могуществе режиссера в двадцатом веке, паузу держит актер. Он последняя инстанция, он сам разговаривает со зрителем. В кино паузу держит режиссер: в его руках монтаж, и потому со зрителем разговаривает он» а актеры только поставляют материал для разговора.

Человек более подготовленный мог бы написать интересное исследование – историю паузы. Это было бы истинно театральное исследование. В паузе каждый миг – миг театра (или кино), но не литературы. Можно было бы вспомнить и проанализировать паузы выдающихся актеров в театре и выдающихся режиссеров в кино. Необходимо было бы заглянуть в пьесы разных времен и определить, когда драматургам понадобилось это понятие – пауза, молчание, когда оно появилось на страницах пьес. Я не помню заданных пауз в пьесах Шекспира» – кажется, их не г. Но все мы помним, что пушкинский «Борис Годунов» завершается паузой, которой до сих пор не найдено адекватного сценического выражения, но которая потрясает дуплу даже в чтении, Всего два слова: «Народ безмолвствует». Это пушкинский вклад в историю театальной паузы.

А. Н. Островский, всегда щедрый на ремарки, нигде не предписывает актерам паузу, оставляя это на их усмотрение. А вот Чехов, такой скромный по части указаний, задает паузы» они необходимы ему, и именно в данном месте. Вот здесь, скажем.

«Трофимов. ... Человечество идет к высшей правде» к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах?

Лопухин. Дойдешь?

Трофимов. Дойду. (Пауза.) Дойду или укажу другим путь» как дойти».

(«Вишневый сад»).

Или:

«Чебутыкин. ...Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час... (Пауза.) А я завтра».

(«Три сестры»).

Здесь слышны новые ритмы, синкопы двадцатого века. Паузы определяются тем, что в сценическую ворвалась живая речь, сама литература в драматургии отступает под натиском жилого театра.

Громадно количество пауз у Булгакова, у Беккетта, у Ануя.

А вот что может сделать актер. Мне вспоминается выдающаяся работа Н. К. Черкасова в Театре имени Пушкина – роль Хлудова в пьесе Булгакова «Бег». Сцену на вокзале Черкасов играл почти всю неподвижно, сидя в центре на высоком стуле. Его речь вся была блестящим чередованием слов и абсолютных пауз, грозных, мучительных и будоражащих.

Французский кинорежиссер Брессон часто использует как одно из самых мощных выразительных средств бесконечно растянутый неподвижный крупный план. Я помню свое впечатление от такого плана в фильме «Приговоренный к смерти бежал». Беглец застыл на тюремной стене и прислушивается. Крупный план, тишина и неподвижность. Играть неподвижность нельзя, в неподвижность нужно впадать, значит, от актера, кроме этого «впадания», здесь уже ничего не требуется. Все застыло, а ведь актерское искусство – искусство действенное. Застылость должна быть скучна. Но не скучно, завораживает.

Зритель сначала просто сопереживает – смотрит и сочувствует герою. Второй план – зритель удивляется: что-то слишком долго герой прислушивается, это отвлекает зрителя от сюжета и слегка раздражает. Третий план – зритель начинает искать оправданий такой долгой неподвижности: может быть, это техническая неполадка, или это так надо или... И тут

четвертый этап – или это на самом деле? От неподвижности актера зритель начинает внутренне действовать за него. Пробуждается его мысли, его фантазия. Зритель из сочувствующего превращается в человека, находящегося в данных обстоятельствах. Так кто же действует в этой бесконечной паузе? Зритель! И потому ему интересно. И потому сохраняется и растет внутреннее напряжение.

Великолепно этим приемом активизации зрителя с помощью паузы пользуется А. Тарковский в фильме «Зеркало». И именно в паузе, как я наблюдал, зритель, который не понял фильма, всего предыдущего в нем, не выдерживает и выходит из зала, подбадривая себя сердитым бормотанием, упрямо лезет через колени, преграждающие ему путь к дверям: пауза потребовала от него чего-то, он не понял, чего, и, оказавшись несостоятельным, возмутился. И, наоборот, именно в паузе те, кто захвачен фильмом, совершают важнейшую душевную работу, и шум уходящих задевает их лично – они не за автора обижаются, их самих оскорбили, потому что в этот момент они сами были творцами. Направил их к атому режиссер – своими мыслями, атмосферой, ритмом и, наконец, паузой. Пауза – время творчества зрителя.

Пауза у Николая Симонова в «Живом трупе» – долгая неподвижность Феди Протасова на фоне поющего цыганскою хора. Упомянутые паузы Николая Черкасова в «Беге». Сосредоточенные долгие паузы Ефима Копеляна, дававшие ощущение мысли, рождавшейся на наших глазах в ролях, где он играл рассказчика, автора самого спектакля («Синьор Марио пишет комедию «Три мешка сорной пшеницы»). Паузы Иннокентия Смоктуновского в «Идиоте». Я связываю слово «пауза» со словом «неподвижность», но неподвижности соответствует и повторяющееся равномерное движение. Поэтому финал фильма «Ночи Кабирии» Федерико Феллини – проход Кабирии в толпе веселящейся молодежи – тоже пауза, только динамическая. Вспомним пейзажную паузу Тарковского с долгим проходом бабушки и внуки в финале фильма «Зеркало».

Итак, в театре паузу всегда держит актер, а в кино – режиссер. Разве? А Чаплин? Его знаменитый неподвижный крупный план с цветком в зубах в «Огнях большого города» – кто его сделал: актер или режиссер? А паузы Габена, Треси? А в театре – натягивающие нервы, как струну, паузы в «Оптимистической трагедии» – кто их делал: актеры или постановщика спектакля Товстоногов? Так всегда ли? Слово «всегда» вообще не очень подходит для разговора об искусстве. Здесь ничего не бывает «всегда», и самое, казалось бы, незыблемое может быть опровергнуто живым творческим процессом. И все же... одно дело – задумывание момента тишины, в котором происходит саморазвитие действия, другое дело – его осуществление в непосредственном контакте со зрителем. Все-таки Чаплин – режиссер определил точное монтажное место крупного плана и его длительность – а ведь в точном нахождении меры и есть то ритмическое «чуть-чуть», которое возбуждает эмоциональное творчество зрительного зала. Может быть, Габен сам сел за монтажный стол и подсказал режиссеру, где оборвать кадр, но в этом случае он сам стал режиссером, заменил его. Может быть. Товстоногов добился от актеров идеально точного держания паузы и сам отмерил ее размер длительностью музыкального или шумового куска, но тогда он в данной сцене сам стал главным исполнителем. В этих инверсиях разобраться довольно трудно. Да и нужно ли? Важнее другое: и театр и кино не только показывают себя, но еще и творят атмосферу, возбуждающую сотворчество смотрящих. Пути к этому у двух великих искусств разные. Мне кажется, для современного актера очень важно понять эту разницу, чтобы сознательно и профессионально совершенствоваться в близких, но разных профессиях.

Начав говорить о творчестве зрителя, я не могу обойти молчанием столь часто употребляемое в нынешней театральной литературе понятие, как хепенинг. В технологическом смысле хепенинг – это превращение зрителей в актеров, возбуждение в них свойств импровизаторов, высвобождение неведомых им самим импульсов и возможностей. Роль актера здесь сведена к роли заводилы, разъясняющего правила игры.

Два актера начинают представление: минимум текста, максимум действия. Даже не действия, а движения – связи между актерами почти никакой. Между ними нет

взаимоотношений. Зрители наблюдают отношение каждого из них к предметам» расположенным на площадке. Актеры намечают возможности самого странного использования предметов: бьют, ломают, пачкают, рвут, подчеркивают в своем отношении к вещам начало агрессивное, или эротическое, или инфантильно-бесконтрольное. Потом зрителей переводят в другое помещение. Там к их услугам предметы, подобные тем, с которыми расправлялись актеры. Зрителям предоставляется свобода действий, и они, подражая актерам, развлекаются.

Это самый примитивный западный хепенинг. Именно благодаря примитивности особенно наглядно выступает основа – подмена функций. Актеры учат играть, играют зрители. Но зрители играть не умеют. Поэтому они не играют, они притворяются играющими; грубо говоря, строят из себя детей. Детство это лишено наивности, чистоты, бескорыстия. Это детство оплачено, и потому в нем есть отвратительный животный привкус добычи. Не умея быть свободными, люди становятся распущенными. Идет импровизация. Но на самом низком уровне. Импровизация эта убога и к тому же лишена основного возбудителя – зрителя. Сам зритель творит бесконтрольно и безнадзорно. Театр, предав свои принципы, опускается до уровня луна-парка.

На Западе хепенинг часто выдается за особо демократическую форму искусства – это, дескать, истинно действенный театр в противоположность «умственному», отжившему свое время литературному театру. Здесь уже не только подмена функций (зрители становятся «актерами»), но и подмена понятий: отыскание общности на уровне инстинктов, не демократам, а групповая деградация. Духовная особенность театра заключается в том, что зритель смотрит со стороны на других и через это на себя самого. Если все действуют и некому смотреть – нет театра.

Полярен хепенингу в его взаимоотношениях со зрителем, на мой взгляд, мюзикл в том поточном массовом виде, в котором он захватил сцены, эстрады и экран. Если в хепенинге актеры, возбудив зрителей, жмутся к стенам, отдавая зрителям и зал и сцену, то в мюзикле повторяю: я имею в виду поточный массовый мюзикл, а не редкие прекрасные исключения) все роскошные постановочные средства направлены к тому, чтобы не дать зрителю вздохнуть, чтобы предупредить и обыграть заранее все его реакции. Мюзикл теснит зрителя, и наваливается на него, превращая в зеваку перед витриной шикарного магазина. Все для вас! Все прямо в зал. Все пригнано, ярко, быстро оглушающе! Сверкающе! Все в обертках, и на каждой обертке знак качества, нередко фальшивый. Еще не досказана мысль – уже вступила музыка, отдельно объясняющая настроение. Легкая мелодия, легкие рифмы песенок. Еще не допето, и уже танец – послушный, бессмысленны и кордебалет ровными рядами выделяет нечто жутко красивое. И уже монолог, темпераментный, против чего-то протестующий, против чего – непонятно, по это не важно. Зонг, танец, две остроты, хор, микрофон, прыжки, акробатика, яркие костюмы – мечутся по сцене» и по залу, и а фойе герои разных эпох. Общие вскрики и общие физкультурные движения всех исполнителей, совершенно неоправданные теоретические шаржи на Брехта и Мейерхольда. И ни щелочки, ни просвета в этом монолите. И ритм, ритм. Театр без паузы, театр без тишины. Театр – эгоист, вываливающий перед зрителем разом все, что умеет, и иногда то, чего не умеет, и не желающий выслушать его ответную тишину и внимание. Только аплодисменты. И те зрителям: не отдаются попросту – оркестр играет ритмично, и зрителей заставляют скандировать. Даже тут ими дирижируют.

А. Эфрос в своей книге «Репетиция – любовь моя» замечательно пишет о потребности чередования в театре сцен «сгущенных» и «сцен с разреженным воздухом», о том, что без чисто атмосферных кусков действия все становится недостоверным, картонным. Он, великолепный мастер режиссуры, откровенно рассказывает о том, как сам шел от желания «гнать сюжет», не дать зрителю заскучать к сосредоточенной поэтичности, где всегда присутствует момент тишины, доверия к зрителю, и возникает обратное доверие.

Е. Гротовский, один из самых смелых экспериментаторов в области театра, пишет в своей статье «Обрядовый театр», что, испробовав много способов сделать зрителя полным

соучастником действия, вызвать у него не театральные, а подлинные эмоции – страх, отвращение, горе и т. д., пришел к выводу, что это стесняет, сковывает зрителя или неприятно развязывает его, но эффекта сопереживания не вызывает. Гротовский уходит в исследование сценического действия и возвращает актерам сцену, а зрителям зал – место для смотрения.

Питер Брук, великолепный мыслитель и практик театра, восставший против академизма, от поисков театра без национального языка, от спектаклей на пленэре, от синтеза с природой, с чистой публицистикой возвращается в театр-коробку, и, оказывается, именно здесь его пробы обретают завершенность.

Многие деятели театра отдают свою фантазию поискам нового театрального здания. Сцены поднимаются и опускаются, кружатся вокруг зрителя, появляются неожиданно у зрителя за спиной. Актеры спускаются по веревкам с потолка и вылезают из-под пола. А в результате, пройдя все круги исканий, самые талантливые возвращаются в здание, форма которого определена еще старым мольеровским сараем, где на сцене актеры, а в зале зрители. А если зрители сидят на сцене, то это потому, что их слишком много и в зале всем не и оме сбиться-

И стучат палкой в пол или гасят свет, и наступает тишина начала. А потом играют. И в извечном кубе сценического пространства материализуется воображение актеров и зрителей, возникает живая жизнь, и нет конца разнообразию человеческой фантазии. И когда в прекрасном спектакле наступает пауза, все – и тот, кто играет, и тот, кто смотрит, – объединяются в удивительном творческом усилии – постижении истины театром и домысливают то, чего не выскажешь словами.

Стулья.

В детстве я мечтал быть клоуном. Я и сейчас думаю, что из всех актерских профессий клоун – самая абсолютная. Тут игра ва-банк. Тут игра с огнем. Тут очевидны победа и поражение актера. Зал должен смеяться. Смеются – победа, не смеются – поражение. Тут всегда «гамбургский» счет. В театре отношения со зрителями тоньше, сложнее и... смутнее: зрители не смеются на комедии – можно глухо уйти в общение с партнером – что ж, не поняли. Мы, дескать, и не очень-то хотели вас рассмешить. Зрители засмеялись неожиданно в драматическом месте – ну что же, может быть, ми и задумывали тут иронию. В театре зритель только из самого представления узнает (а иногда и не узнает), к какой реакции его призывают актеры. При выходе клоунов зритель заранее знает – будут смешить. Он хочет смеяться, он готов. Но все же – заставить человека захохотать в голос (для клоуна ведь улыбки мало) очень трудно. И здесь как дуэль на шести шагах – или попал, или... подумать страшно.

В детстве, живя вместе с родителями за кулисами Московского цирка, хударком которого был тогда отец, я был свидетелем рождения. Первой студии разговорных жанров, готовившей цирковых клоунов. Я видел их занятия и экзамены. Видел мучительный поиск клоунской маски. Видел рождение выдающегося клоуна и артиста Юрия Никулина, учившегося в этой студии. Помню, сколько людей, не бездарных и не ленивых, отсеялось, отошло от профессии, не выдержав этого чудовищного напряжения ежедневной дуэли, прямого контакта со зрителем, потребности каждый раз оправдать надежду – рассмешить, заставить хохотать.

Позднее, когда я уже увлекся театром, я мечтал только о комических ролях. Смех я считал высшей и абсолютной реакцией. Грохнул хохотом зрительный зал – значит, есть взаимопонимание, значит, все правильно, нет – значит, мимо, не удалось. Комический актер – азартная профессия. Герои спрашивают друг друга: «Как игралось?» Комики спрашивают: «Как принимали?» У комиков критерий более грубый и более объективный.

В профессиональном театре и в кино я начал с ролей комических, эксцентрических. Активно использовал в ролях яркий внешний трюк, акробатику, преувеличенную цирковую

мимику.

Когда судьба в лице Товстоногова и его рукой направила меня на совсем иной путь и я стал играть лирические, а потом драматические и трагические роли, я и в них искал эксцентрическое начало. Не только потому, что совершенно без юмора, без комического оттенка не может, на мой взгляд, существовать вообще ни одно театральное произведение, но еще и потому, что мне необходимо было в любой роли периодически, хоть изредка, слышать смех в зрительном зале – это для меня по-прежнему было проверкой понимания, единственным достоверным критерием того, что зал душевно следует за мной. Только после этого я мог себе позволить играть серьезную или лирическую сцену – у меня появлялась уверенность.

Так было в Часовникове («Океан» Штейна), в Винчэнцо («Никто» Э. Де Филиппо). Так было и в Чацком, и позднее в Эзопе («Лиса и виноград» Фигейредо), и в Мольере («Мольер» Булгакова). Случалось, что комические штрихи теснили чисто драматическое звучание роли, и я выслушивал нарекания от зрителей и критиков. Я расстраивался и соглашался: наверное, слишком, наверное, перебрал. Но от избранного пути к смешению жанров не отказывался – живая реакция во время спектакля мне была дороже похвал за строгость исполнения после того, как опустился занавес. Позднее я стал несколько иначе смотреть на эту проблему, но это позднее. А тогда, если мне не удавалось найти в роли комического оттенка, я считал роль проваленной, да так оно и бывало – на одной лирической ноте я Держаться не хотел, да, признаться, и не умел: пример тому – неудача в роли Сергея («Верю в тебя» Коросты-лева).

Именно по этому принципу я строил свои концертные программы. Они сразу стали смешением жанров, причем, в отличие от принципа «смешанных» концертов, где «серьезное» идет сперва, а под конец развлечение, я почти всегда открывал концерт комическим, а в финал ставил вещи драматические и лирические.

Все началось с Пушкина.

«Графа Нулина» я выучил еще в институте – на спор, за один вечер, чтобы доказать, какая у меня память. Прочтя его всего один раз на занятиях по сценречи и не стяжай с ним большого успеха» я перестал думать о нем, так как вообще испытывал неприязнь к художественному чтению. Но, на мое счастье, текст отложился где-то в глубинах сознания и пролежал там семь лет.

Получив роль Чацкого, готовясь к активным осенним репетициям, во время летнего отпуска я поехал в Пушкинские горы – напитаться усадебной атмосферой начала прошлого века. Святогорский монастырь и могила Пушкина, которая видна из окна номера маленькой сельской гостиницы, пятикилометровый путь до Михайловского сперва лесом, потом полем, через деревню Бугрово и опять лесом – уже по приусадебной территории. Скрипучий Михайловский дом, в то время еще не осажженный таким количеством экскурсантов, как теперь. Только что реставрированный и открытый дом Осиповых в Тригорском – светлый, просторный, на высоком холме. «Онегинские» скамейки так хорошо известны по рисунку Серова. Шум старых, еще при-пушкинских деревьев, перестук дятлов, тишина. Вес это настраивало на какой-то особый, расслабленный, совсем не рабочий лад. Роль не училась а мысли не рождались. Взятый с собой специально для прочтения «на натуре» «Онегин», ни разу не открытый со школьных времен, и здесь как-то не открывался. Я сидел на берегу Сороти, тыкал палкой в песок и смотрел на воду. Дважды встречал в лесу высокого однорукого человека. Человек шел быстрым шагом, поглядывал по сторонам. Потом резко сворачивал стропы, подбирал брошенную кем-то бумажку, окурочек, нес к ближайшей урне, выбрасывал и стремительно шел дальше. Я догадался, что это Гейченко – директор заповедника, человек, о котором рассказывали легенды. В день моего отъезда мы познакомились. Его деятельный настрой, сочная красивая речь, необыкновенно обаятельный тембр голоса и, главное, иронический блеск глаз и веселость – произвели на меня необыкновенное действие. С меня слетела несколько чопорная уважительность к классическим местам, и вдруг все стало нравиться радостно и по-живому. Я впервые открыл «Онегина» и попросил Семена Степановича что-нибудь написать на книге. Он написал:

«Приезжайте в Михайловское, не забывайте его» – и подписался совсем в онегинском размере; «Хранитель пушкинской деревни».

На обратном пути в автобусе и в поезде я начал читать «Онегина», и он стал для меня простым-простым, каждая новая строфа желанной – все окрасилось светлой, связующей времена гейченковской интонацией и легло на гейченковский тембр.

Эта краткая встреча была очень важным поворотом в моей творческой жизни – впервые захотелось читать со сцены стихи. Пожалуй, это и был толчок, нужный для работы над Чацким, которого я тщетно искал в уединении и в картинах природы.

(В скобках замечу, что той же осенью я сделал еще одну попытку прямой гальванизации ощущений. Семену Степановичу, с которым мы очень подружились впоследствии, я никогда об этом не рассказывал, но теперь, за давностью лет, – можно. Я приехал в Пушкинские горы в ноябре, в самую распутицу. Гейченко был в отъезде. Некто из моих новых друзей (кто – сохраню в тайне), в нарушение всех музейных правил, дал мне ключ от Тригорского, и я решил провести там ночь в одиночестве. Я сел в подлинное кресло, за подлинный стол, зажег подлинныя свечи и открыл подлинныя книги. Холод был ужасный. Дом был реконструирован как летний. Руки у меня застыли, и я никак не мог их отогреть. Я пил коньяк и заедал его смерзшимися пирожками. В час ночи выпал первый снег. Я вполне понимал, что все это должно выглядеть романтично и красиво – один, в Тригорском, ночью и первый снег. Но мне было не до романтики. Выбивая дробь зубами и согревая руки непрерывным трением, я бегал из угла в угол и проклинал свою зятею. Пил, пьянел и замерзал. Этот эксперимент не дал ничего, кроме чудовищной простуды. Я еще раз убедился, что натуральные условия не дают толчка фантазии.)

Но это отступление от темы. А тема – одинокий драматический артист на концертной эстраде.

Я начал эту главу с разговора о клоунаде, потому что я вижу здесь сходство. Тоже лицом к лицу, один на один со зрительным залом. На близком расстоянии. И н и чьей быть не может, не должно. Победа или поражение. Если для клоунского антре нужно городить сложную, как для аттракциона, аппаратуру – это уже не клоунада. Клоуны используют остатки вещей и детали от других номеров, и в этой скупости средств их сила, именно тут проявляется умение. Точно так же на эстраде; если используется громоздкое оформление, сложная музыкальная и световая партитура, это уже театр, тогда и настрой другой и требования другие, и, хотя я видел хорошие спектакли в жанре «театра одного актера», честно говоря, театру одного актера я всегда предпочту нормальный театр, где столько актеров, сколько нужно автору.

Другое дело – концерт. Собрание номеров в исполнении одного артиста. Создание атмосферы и конкретных образов без вспомогательных технических средств – только телом, интонацией, мизансценой, способом общения со зрительным залом, двумя как бы случайно взятыми стульями.

Я никак не хочу сказать, что не ценю эксперименты в жанре монотеатра или в противоположном ему жанре академического чтения. И тот и другой вид искусства имеют большие достижения и большую аудиторию. Я ничего не опровергаю и не вступаю в теоретический спор. Я просто рассказываю о своем пути и поиске собственных выразительных средств.

Среди книг, которые мне нравятся, есть некоторые (их сравнительно немного), которые будоражат не только читательское, но и актерское воображение. Обычно это происходит сразу, при первом чтении, даже более того, с самого начала чтения. Именно эти произведения становятся возможными и желанными для сценического воплощения. Конечно, в таком отборе много субъективного. Но думаю, что и объективно литературные произведения могут быть разделены по этому признаку.

Бывают стихи и проза, которые глубоко и смачно впечатываются в страницы книги. Им удобно быть на бумаге. Они туда и стремились. Они заложены автором в книгу, как природой заложены драгоценные камни в землю. Читатель в процессе чтения добывает их

для себя. Это письменно выраженные мысли и чувства.

Но бывает другое: в основе произведения в самой его фактуре заложено устное начало. Для таких произведений существование в виде печатных знаков явление временное – они лишь запись живого авторского голоса и снова стремятся к звучанию. Как ноты, Книга для них упругая среда, от которой они отталкиваются к новой форме бытия – звучащей. Такими произведениями прежде всего являются, конечно, хорошие пьесы. Именно в этом особенность драматургии как особого вида литературы. Но и проза и стихи могут обладать этим удивительным свойством – стремлением быть произнесенными. Личность автора здесь чувствуешь близко-близко. Слово «произведение» вдруг ощущаешь в буквальном смысле – «человеком произведенное». В «Онегине» паузы – не паузы стихотворной строфы, но переливы живого человеческого дыхания. Да и вообще ямбы онегинской строфы – самое близкое к русской разговорной речи из всего, что было создано в поэзии.

Достоевский многие свои произведения не писал рукой, а диктовал. Может быть, поэтому так звучит, так просится на произнесение его проза, так выпукло и убедительно говорят его персонажи.

Когда Есенин одно из самых знаменитых своих стихотворений начинает: «Вы помните? Вы все, конечно, помните – как бы сам себя перебивая, так разговорно, так устно, ощущаешь его жест, движение его губ и хочется повторить, вернее, заново совершить их.

Булгаков – выдающийся драматург. Но и в прозе – в романах и повестях, в рассказах – он остается драматургом и артистом. Его проза – блестящая запись блестяще произнесенного. Говорят, что он великолепно читал свои произведения. Иначе и быть не могло.

В комических рассказах Зощенко язык настолько выпуклый, что фразы почти не держатся на бумаге, почти срываются на звук. Зощенко – великий мастер перевоплощения, он перевоплощается не только литературно-языково, лексически, но и актерски – голосово, интонационно, ритмически. Он надевает на себя маски то мещанина-недотепы, то хамство наивного недалекого правдолюбца. Это театр. Особенный, уникальный театр сотен персонажей и одного автора-исполнителя, театр Зощенко.

Современная речь и современное мышление. каралось бы прямо взятые с природы, но на самом деле прошедшие закалку в горниле художественного отбора, по сути лишённые всякого натурализма и именно потому такие достоверные, дышащие жизнью, воздухом нашего «сегодня», – звучат в произведениях Шукшина. Не только богатейшая творческая личность и писательское мастерство, но сама физическая его индивидуальность и ее перевоплощения стоят за каждой строчкой его прозы, за каждым из его персонажей.

Я перечислил некоторых из исполняемых мной авторов. Все объединены традициями русской литературы и высотой мастерства. Все едины еще и тем, что рвутся не только и не столько к читателям, но к слушателям.

О том, что состоялся первый и моей жизни сольный вечер, я сообразил только после его окончания. Я приехал и пригородную воинскую часть на шефский концерт. Должны были приехать еще несколько актеров. Начальник клуба сказал мне, что звонили из театра: там замена и никто, кроме меня, выступить не может. До начала оставался час. Я ходил по пустой замусоренной сцене, а закрытым занавесом и без конца компоновал в голове свои малые возможности. Я вспоминал все, что знал наизусть. Чувство ответственности наваливалось тяжелой горой. Сейчас зал заполнится. Придут молодые люди, мои ровесники, усталые после трудового дня. Они будут сидеть в своем доме, в своем зале, смотреть на свою сцену, и не своим для них буду только я. Я должен удержать их внимание примерно на сто минут. Ну, минут десять они будут внимательны в силу вежливости, а дальше? Я ставлю себя на их место – что бы я хотел увидеть на сцене? Конечно, было бы интереснее, если бы было несколько актеров – смена впечатлений, отрывки из спектаклей, может быть, известные имена. Мне придется начать с того, чтобы сообщить: уважаемые и ожидаемые актеры приехать не смогли, весь вечер на сцене буду я один. Это уже минус. Возможно, при этом сообщении раздастся в зале возглас разочарования, да еще по-солдатски откровенный,

что-нибудь вроде «у-у-у-у-у». Так... тут бы не потеряться и не обидеться, а вместе с залом посмеяться над безвыходностью ситуации и... начать. Нужно, чтобы им стало интересно. Я уже знаю по опыту, что для того, чтобы было интересно зрителю, прежде всего, должно быть интересно самому актеру. Я хожу по неудобной сцене и ищу, за что зацепиться. На своей сцене было бы легче: там я хозяин и зрители пришли ко мне в гости. Здесь я в гостях и все вокруг чужое. Вот груды стульев и канцелярский стол, трибуна... я брожу по пыльному, полутемному закулисию... непонятные предметы реквизита, видимо, от бывшего самодеятельного спектакля. Снова выхожу на сцену – чужое пространство.

Итак, я извинюсь за то, что я один расскажу о нашем театре, прочту несколько стихотворений. Я буду стоять на авансцене, и большое пустое пространство будет давить на меня, и одинокая неподвижная фигура в центре наскучит зрителю. Сто минут, сто' минут....

В электричке по дороге на концерт я выудил из памяти строфу за строфой «Графа Нулина». Может быть, рискнуть? Пушкин, классика... Уставшие молодые люди не очень тянутся к классике. Им бы посмешнее, посовременнее. Еще раз прокручиваю в голове текст, отмечаю про себя все забавное, все неожиданное. Ну у Пушкина, сколько ни читаешь, всегда отыщутся неожиданности. Их нужно подчеркнуть. Интонацией? Да, конечно. Здесь будет быстро, проходно, здесь значительно, здесь иронично. Так-то так, но ведь не сложишь в голове интонации целой поэмы. Нужно на что-то опереться, создать питательную сферу, которая сама подсказывала бы интонации. Может быть, опереться буквально – на стул, на стол? Я вытаскиваю на сцену стол, два стула. Долго komponую – стол в центре, стулья по бокам, стулья спинками к зрителю. Стол чуть смещен от центра, стулья слева, один у стола, другой отдельно. – как для вольной беседы. Пусть так. Теперь удобно сесть, локоть на стол, закинуть ногу на ногу. Вот так, наверное, сидел развязный граф Нулин. А где дверь, через которую он прошел, – сзади, справа? Нет, слева – Наталья Павловна стояла здесь и вот так повернулась. Чего-то не хватает. Брожу за кулисами. Вот она, свеча в подсвечнике. На сцену ее. На стол... или даже на стул – странно и уютно. Вот четыре предмета. Но они уже мои, они связаны с текстом, с персонажами поэмы. Сцена уже не вся чужая, сцена частично завоевана, будит воображение. Это уже не пустота, а... что? Комната в доме Натальи Павловны? Нет, это сфера для действия. Канцелярский клубный стол можно вообразить ампирическим столом с позолотой – и все из-за свечи и из-за приложения к нему в мыслях пушкинского текста.

Уж стол накрыт; давно пора;
Хозяйка ждет нетерпеливо:
Дверь отворилась, входит граф...

.....
Идут за стол; вот он садится,
К ней подвигает свой прибор
И начинает разговор...

.....
Из-за стола Встают.
Хозяйка молодая
Через вы чай но весела...».

А свеча? Она тоже появляется в тексте неоднократно:
«В гостиной свечи догорели.

.....
...ему приносит
Графин, серебряный стакан,
Сигару, бронзовый светильник.
Щипцы с пружиной, будильник
И неразрезанный роман.

.....
Я, кажется, хозяйке мил –
И Нулин свечку погасил.

Несносный жар его объемлет...

.....
Дверь тихо, тихо уступает;
Он смотрит: лампа чуть горит
И бледно спальню освещает...»

Да, эти предметы нужны, не надуманны. Они вяжутся с текстом. С ними можно играть. Именно играть, будить воображение, потому что одна свечка изобразит и множество свечек, ярко горящих, а потом догорающих, и лампу в спальне. Пустой стол мы будем воображать и как накрытый обеденный, и как стол и гостиной, и как прикроватный маленький столик для пепельницы и книги. Поставлю стул спинкой к зрителям, сяду и навалюсь на спинку локтями и посмотрю и самую дальнюю точку зала, на красную лампочку над выходом, – и будет уже не стул, а подоконник. Слова, взгляд, ритм помогут угадать окно над подоконником и пейзаж за окном.

Кто же будет играть в забавные игры с этими предметами, превращать их, придавать им разные значения? Не Нулин, не Наталья Павловна и ее прямолинейный супруг – они тоже объекты игры. Они жилые, настоящие, как с натуры, но в том-то и прелесть поэмы, что они подшучивают друг над другом, сама ситуация шутит над ними всеми, а еще выше над ситуацией стоит того, кто и должен занять собой пространство сцены и кого и должен сыграть, – автор. Не А. С. Пушкин с бакенбардами, великий поэт России, – это слишком было бы тяжело для маленькой поэмы, а только автор «Графа Нулина», сочинитель, живущий в селе Михайловском в 1825 году в момент сочинения. Это можно сыграть. Этим можно увлечься. И, может быть, увлечь.

А зал заполняется. Шумит. Кажется, их много. Но и я уже не чувствую себя одиноко: сцена все больше становится «моим пространством :•», и хотя на ней всего лишь четыре предмета и нет декораций, я начинаю ощущать заполняющую, поддерживающую меня атмосферу. И вместе с тревогой есть уже и нетерпение – хочу встречи со зрителем, хочу, чтобы открылся занавес.

Я плохо помню подробности того концерта. Слишком велико было волнение. Помню, что зал действительно разочарованно загудел, когда я сказал, что никого из актеров, кроме меня, не будет. Помню, рассказывал о театре и читал какие-то стихи, но внутренне готовился к главному экзамену – к «Нулину». Наконец я объявляю пушкинскую поэму. Сердце стучит где-то у горла. Я выношу из-за кулис стол и стулья и расставляю, как задумал. Зал ждет. Я выношу свечку и ставлю на стол и долго смотрю на нее, не в силах начать. Дрожащими пальцами нащупываю в кармане коробок со спичками. Может быть, зажечь сейчас, сразу? Нет, надо сделать, как задумал: зажечь, когда по сюжету наступит вечер. Сейчас я начну рассказывать широко известный сюжет с хрестоматийного зачина: «Пора, пора? рога трубят...» Но ведь там дальше столько поворотов сюжета и мысли, всплесков иронии и сердечности – помню ли я все эти открытые мной и еще ни разу не произнесенные пушкинские неожиданности? Зал ждет. Мое напряжение передается зрителям.

Тишина. Я с усилием отрываю глаза от свечи, делаю широкий круг по сцене – подавить, освоить чужое пространство, – наконец поворачиваюсь к залу и, слегка раскинув руки в извинительном жесте, начинаю с подтекстом: «Ну, это, дескать, вам известно, начало вы все помните»:

«Пора, пора! рога трубят;

Псаря в охотничьих уборах Чем свет уж на конях сидят, Борзые прыгают на сворах».

Мизансцены» жесты отчасти были осуществлением задуманного, отчасти лепились из смеси конкретного общения с залом и подсказок интуиции. Сознание отмечало моменты, когда зал был захвачен и когда я сам терял мысль и сосредоточенность и тотчас терял внимание зала.

«Граф сам не свой; хозяйки взор

То выражается приветно,

То вдруг потуплен безответно.

Глядишь – и полночь вдруг на двор».

Достаю спички, чиркаю, подношу к свече. Рука дрожит от напряжения. Погасла, спичка. Чиркаю вторую. Погасла. В зале хохотнули. Я глянул в темноту зала. Замолчали. Перестать или еще попробовать? Чиркаю третью. Гипнотизирую взглядом собственную руку – дрожит. Солдаты с любопытством смотрят на борьбу человека с самим собой. Рука дрожит. Я беру ее другой рукой, подношу к свече. Зажглась. Вздох облегчения в зале. С меня течет пот. Я смотрю на бледный огонек. Тишина. Пауза.

Говорю ровно, негромко, подчеркивая стихотворный размер:

«Давно храпит слуга в передней,
Давно поет петух соседний,
В чугунову доску сторож бьет;
В гостиной свечки догорели».

Снова пауза. И в ней я почувствовал: эта пауза отсюда, из поэмы, из ее атмосферы. Граф и Наталья Павловна расходятся по своим комнатам. Я осторожно несу свечу, прикрывая пламя рукой, и ставлю ее на стул в углу сцены.

«Наталья Павловна раздета;
Стоит Параша перед ней».

Непроизвольный и дружный солдатский хохот. Я на секунду растерян. Потом говорю в зал с некоторым упрехом:

«Друзья мои? Параша эта Наперсница ее затей...» – как бы объясняя, что «Параша» – это имя, а не что-нибудь другое. Мощным хохот и аплодисменты, Мелькает ужасная мысль: «Уж не кощунство ли совершается, я ведь Пушкина читаю». Но идет сюжет, идет поэма. Нулин, одолеваемый вожделием, входит в спальню к хозяйке и... «коснуться хочет одеяла».

Я вижу в первых рядах нескольких женщин – единственных в зале представительниц прекрасного пола. Выхожу на авансцену и обращаюсь прямо к ним:

«...Теперь с их позволения
Прошу я петербургских дам
Представить ужас пробужденья
Натальи Павловны моей
И разрешить, что делать ей.

В интонаций требовательный вопрос. Пауза. Жду ответа. Женщины смущены конкретным обращением со сцены. Смех. Потом хохот. Аплодисменты. Снова мысль о кощунстве. И дальше.

Строфы элегической грусти, которые воспринимаются и читаются легко в атмосфере взаимопонимания. Финальная шутка про соседа Лидина, помещика двадцати трех лет, и пот я закончил. Нет, нет, не было никакого чуда. Не было криков «браво» и «бис» и заплаканных глаз. Не сотрясались стены. Был нормальный успех. Но он был важен и дорог мне необыкновенно. Я выстоял свои сто минут и преодолел страх и напряжение. Я не дал залу заскучать. И самое главное, я начал практическую актерскую работу над Пушкиным. Я совершил немало ошибок и заметил их. Я зафиксировал несколько находок. Почувствовал зал. Почувствовал удовольствие от чтения как от особого вида театра.

Гораздо позднее я смог сформулировать, что выбираю для чтения произведения, которые являются театральным монологом, иногда очень длинным, иногда многочасовым, как «Евгений Онегин», но всегда монологом, где параллельно развиваются две линии – линия сюжета и линия жизни самого автора. Переплетение этих линий и создавало волнующее меня театральное напряжение. Произведения чисто лирического или эпического жанра мне не давались, и я сосредоточил все свое внимание на литературе, которая могла превращаться в драматическое действие, сплетающее судьбу героев и судьбу автора: рассказанное, более далекое, уже случившееся, и происходящее сейчас, у зрителя на глазах, с автором, человеком, которого я играю. Контрастность, взаимопроникновение или редкий унисон этих линий создают сложную игру, требующую мизансцен, пластического решения.

Самое главное и самое трудное для меня – найти пластику, жест, манеру речи самого автора. Гораздо легче от его лица показать, намекнуть или карикатурно остро нарисовать героев сюжета.

Стулья стали моими любимыми предметами. Стул на сцене может быть использован крайне многообразно и выразительно, если он не помещен в натуралистическую декорацию и не является просто частью гарнитура. Если стоят два стула и на одном сидит человек, а другой пуст, то, обращаясь к нему, легко фантазировать собеседника. Отвернувшись от него и говоря с залом, мы подчеркнем нехватку кого-то, для кого поставлен этот стул, ощущение одиночества и т. д.

В «Графе Нулине» я постепенно освоил свою несложную декорацию, научился заполнять возникающей от нее атмосферой любую сцену, даже очень большую, даже в очень большом зале.

Я не собираюсь здесь теоретизировать. Тем более не хочу оценивать собственную работу. Я лишь пытаюсь рассказать о чисто профессиональных поисках драматического актера в преодолении пустого пространства эстрады.

Пространство на эстраде для меня всегда имеет двойной смысл. Это реальное пространство автора, находящегося сейчас на сцене. Для него все вещи адекватны самим себе – стол, стул, кулисы, сцена, зрители. Но это реальное пространство может и должно превращаться в воображаемое пространство его сюжета, его фантазии, его воспоминаний. И тогда два стула – это дверь, или скамья, или два берега, или... Пол сцены – и поле, и зал дворцовый, и сад в цвету, и что угодно, вернее, что задано. Очень важно, чтобы все фантазируемое, превращаемое автором-исполнителем было убедительно для зрителей. Скачок в сюжет должен быть совершен вместе со зрителями.

В «Нулине» это сравнительно просто, потому что сюжет прост и стремителен. Он занимает большую часть поэмы. Автор проявляет себя лишь в своем отношении к героям, в легкой ироничности тона. Лирических отступлений не много, и возникают они чаще всего по простой ассоциации. И все же в этой поэме фигура автора остается, на мой взгляд, главной для исполнителя. Изящный анекдот обнаруживает куда большее количество оттенков и настроений, чем заложено в сюжете, именно потому, что ощущается контрастное ему настроение автора. О беззаботных героях рассказывает человек далеко не беззаботный,

«В последних числах сентября (Презренной прозой говоря^ В деревне скучно...».

Героям скучно от отсутствия развлечений, и охота, обеды, романы есть преодоление скуки. Для автора «скучно» означает еще одну осень в ссылке. Не уехать. И друзья далеко. И волнует сердце каждый колокольчик, но «мимо, мимо звук несется». Нулин от всех своих неприятностей приказал заложить коляску, слуга-француз «уложил вещи и граф уехал». А автор? Автор скрывает свои тревоги и тоску за веселым забавным повествованием. Но когда за нарядной картинкой на секунду проступают его глаза, мы ощущаем над всей поэмой строчку из «Онегина»:

«Придет ли час моей свободы?»

Так, переплетаясь, развиваются две линии. И в данном случае герои живут в конкретной обстановке:

сидят ни этих стульях, у этого стола, жгут эту свечку. Для автора пространство многозначнее, и дождь и снег не прости непогода, но настроение, стена, отделяющая от Друзей и воли. Скрытая тревога: ведь на дворе трагический 1825-й...

Исполнение есенинской «Анны Снегиной» началось у меня с провала. Я читал ее впервые для сотрудников одного научно-исследовательского института. Поэма длинная, сорокаминутная. Я начал с чувствительностью и темпераментом. Не выдержал напряжения и к середине потерял точку опоры и цель – сверхзадачу. Тотчас потерял и внимание зрителей. Я запнулся раз, другой. Остановился. Извинился и пообещал, что дочитаю в другой раз. Зрители, кажется, были этим довольны.

Я тяжело переживал свой провал, но работу над поэмой не оставил. Понял, что повис на тексте, не обогатив его атмосферой. И текст стал ломаться под тяжестью крикливой

однообразной интонации. Я попробовал быть чтецом, и мне это не удалось. И снова я стал искать актерского, драматического подхода к произведению. От лирики – к театральному монологу.

Счастливой оказалась мысль соединения «Снегиной» с «Нулиным» в одном концерте. Ровно сто лет прошло. «Снегина» написана в 1925 году. Дворянства уже не существует, но еще стоят усадьбы, и «волнующе пахнет жасмином», и невероятно сложный ком событий и чувств, политики, революции в душах, свободы, жестокости и первой, незапятнанной, снежно-белой любви.

Мне снова понадобились мизансцены, и я стал строить их в «нулинской декорации» – в том же расположении стола и стульев.

«Анна Снегина» написана от первого лица. Все, что случилось, – случилось с самим автором. Это его давние и недавние воспоминания, которые все еще отдаются живой болью, бережат душу. И та полувопросительная интонация, которой заканчивается поэма, присуща всему произведению. Вздыбленная революцией жизнь, ощущение своей судьбы частью судьбы народной. И все же твоя любовь, твоя вина, твои чувства – все это только твое, и лично тебе искать ответа и отвечать на вопросы жизни. И не подменить их общими вопросами и общими ответами.

«Кричат нам, Что землю не троньте,
Еще не настал, мол, миг.
За что же тогда на фронте
Мы губим себя и других?»
И каждый с улыбкой угрюмой
Смотрел мне в лицо и в глаза,
А я, отягченный думой,
Не мог ничего сказать...
Хотелось сказать:
«Довольно? Найдите другой язык!»
Но почему-то, не знаю,
Смущенно сказал невпопад:
«Да... Да... Я сейчас вспоминаю...
Садитесь, Я очень рад...».
Скажите: Что с вами случилось?»
«Не знаю». «Кому же знать?»
Не знаю, зачем я трогал Перчатки ее и шаль».

Ища авторскую интонацию поэмы, я в какой-то степени исходил из известной рад но записи голоса самого Есенина, читающего монолог Хлопуши из «Пугачева». Но в большей степени доверялся все же тому отзвуку, который возбуждали во мне бешеные и нежные строки самой поэмы.

В «Снегиной» чрезвычайно большое значение имеет настоящее время, то театральное «сейчас», которое сидящих в зале превращает из наблюдателей, ценителей в свидетелей, соучастников. Автор предельно откровенен. Не старается выказать себя лучше, чем он есть на самом деле. Вместе с тем он не позволяет себе впасть в интеллигентское самобичевание. С какой-то отчаянной объективностью он рассматривает себя абсолютно наравне с другими, попирает свои права, личности, уникама, поэта во имя одного – отличить истину от обмана, реальность от миража, добро от зла. И во имя этого. – нет к себе пощады, нет попыток самооправдания, нет никакой заданности в оценках. Начинает чуткой речью – длинным монологом того «отвратительного малого», который плетет и плетет свою равнодушную, циничную повесть о событиях, выворачивающих душу, – о притеснениях, о голоде, об убийстве, о каторге. Потом резко – в прямое общение со зрителем, от себя, от автора, человека с редким и резким жестом, с нервными теноровыми нотами в голосе. О войне, о том, что «стрелял я в мне близкое тело», о мнимой свободе, данной Керенским, о злобе, о путанице, о своем дезертирстве. И где-то здесь попытка нащупать ту нить, с которой

начинается весь мучительный клубок противоречий-

Стоит только сказать:

«Дорога довольно хорошая, Приятная холодная звень. Луна золотую порошею Осыпала даль деревень.» – и присест боком на краешке стула, и уже под тобой телега, и поехала она не по сцене, а по корявой дороге в родную глушь. И уже не рассказ идет – воспоминания захватили, встали как живые. И слышишь голоса тех людей, видишь лица. Словно сам знал их. Словно не из авторского текста, а из собственной памяти надо их вырвать – поведать о них, показать, чтобы не мучили так напоминаниями о себе, освободиться от атой муки, дав им жизнь... Душно от воспоминаний. Снять концертный галстук. Расстегнуть рубашку. И пиджак снять. Уже не концерт, не рассказ, не чтение. Есенин в «Снегиной» не песни слагает, а саму жизнь свою кидает на весы справедливости.

«Я шел по дороге в Криушу
И тростью сшибал зелена.
Ничто не пробилось мне в душу,
Ничто не смутило меня».

Можно сделать широкий жест и, закрыв глаза, махнуть воображаемой дубинкой, И еще раз. Заставить зрителя ощутить, как «вжжиикает» трость по крапиве и лопухам:

«И тростью... (вжжик) сшибает зелена».

Времена столкнулись лбами. Прошлое с настоящим. Это тогда я думал, что «ничто не пробилось мне в душу», – теперь анаю другое. И потому этим жестом рублю, срубаю «зелена» и одновременно зачеркиваю себя того, прежнего, бесчувственного и непонявшего.

Появляется Анна Снегина – как видение в простудной лихорадке. «Ну, сядем».

Впервые два стула ставлю совсем рядом, долго смотрю на них. Потом сажусь на один и смотрю на соседний, пустой. Длинная пауза. Анна заговорила. Я рассказываю содержание ее речи, свои нелепые смущенные ответы. А потом: «Сергей!» – и снова пауза.

Это она сказала. И автор так близко, так ясно услышал ее голос, что у него перехватило дыхание. Пауза. Сосредоточенность. Заставить зал совсем замолчать, замереть. В кино здесь должен был бы быть медленный и долгий наезд камеры до очень крупного плана. На эстраде этого нужно добиться внутренними актерскими средствами. Обострить до предела внимание зрителей. Для этого властно потянуться внутрь, в глубь эмоциональных воспоминаний своего героя, и потянуть туда за собой весь зал.

И дальше заговорить мерно, негромко, незвучно ее, Анны, интонацией, которая ожила, наплыла, охватила. Целый монолог не столько говорить, сколько слушать собственное подражание ее волнующему голосу. Потом сбросить наваждение и резко встать.

«Расстались мы с ней на рассвете. С загадкой движений и глаз».

И почти циничное, опровергающее предыдущее –

«Есть что-то прекрасное в лете, А с летом прекрасное в нас».

Дескать, мгновенное увлечение от вернувшегося здоровья да хорошей погоды. И один стул оторван от другого. Резко. И поставлен далеко. Чтобы потом, на новом круге воспоминаний об этой любви, они, два стула, уже имеющие символическое значение, снова встали рядом и снова были оторваны друг от друга. А в финале достаточно увидеть письмо с ее «небрежным почерком», чтобы рука сама потянулась и в третий раз соединила стулья. Уже почти машинально, привычно. А потом автор будет уходить, приговаривая незабываемый трогательный есенинский повтор:

«Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет»

Автор будет удаляться в глубину сцены и все оборачиваться на эти два стула, которые то ли скамейка у «той калитки», то ли символ не исчезающей любви, то ли просто два случайных стула, с которыми играл актер долгие сорок минут, просто реквизит, стоящий на месте действия, с которым актер-автор теперь прощается. Во всех случаях завершение этой

мизансцены должно восприниматься как элегическое и горькое «Прощай».

Отход актера на аръерсцену, при наличии предметов, стоящих впереди, подчеркивает глубину и объем пространства: актер не просто отдалился от зрителей, он далеко оторвался от предметов, с которыми все время был рядом. Обыгранные во время действия и теперь оставленные, они смотрятся выпукло и значительно. Создается чисто пл. этическая, пространственная линия натяжения.

«Мы все в эти годы любили, Но, значит, Любили и нас».

Полувопрос-полуутверждение. Я ухожу в последнюю кулису, в самой глубине сцены. Желательно, чтобы после моего ухода и до начала аплодисментов была пауза. Нередко она возникает. Зрителям требуется усилие, чтобы преодолеть, разрушить шумом создавшуюся атмосферу.

В «Анне Снегнпой» я пробовал возможности сверхкрупного и сверхобщего планов. Я пользуюсь здесь кинематографической терминологией, чтобы не изобретать новых слов, но, разумеется, все это были чисто сценические поиски.

После напряженной сцены поездки Сергея и Прона в усадьбу Онегиных и жестокого, страшного разрыва героя с Анной, когда между ними легла тень погибшего на фронте Бориса, у Есенина идет прекрасный пейзажный кусок. Но это не просто пейзаж: в осеннем покое тревога, предчувствие взрыва. Среди бесшумной природы, в замирающих ритмах стиха душа наполняется предчувствием коренной, всеобщей перемены.

«Бедна наша родина кроткая

В древесную цветень и сочь,

И лето такое короткое,

Как майская теплая ночь,

Заря холодней и багровой.

Туман припадает ниц» и т. д.

Я выхожу на самую авансцену, иногда выпадая из светового пространства. Если позволяет конструкция зала – спускаюсь к зрителям, стою почти вплотную к первому ряду. Это должно прозвучать интимно, близко, крупно и тихо.

И вот предчувствие оправдывается – событие. Весть о революции. Нарастивая темп стиха и громкость, я отступаю по центру к самому заднику. В Зале имени Чайковского это отступление через всю сцену – шагов тридцать, почти бег назад на тексте о том, как однажды под вечер «как месяц, ввалился Прон», олицетворение революции. Пространство изменяется, растет на глазах у зрителя. Фигура исполнителя становится маленькой и далекой. Теперь нужно широким жестом и всей силой голоса заполнить открывшееся пространство.

«Без всякого выкупа с лета

Мы пашни берем и леса.

В России теперь Советы

И Ленин – старшой комиссар».

И потом опять возвращение в замкнутый интерьер дома мельника – новый излом пространства.

В начале работы над поэмой мне мерещились кроме стульев какие-то символические предметы – скажем, белый женский шарф и кучерской кнут или плеть... Я придумывал им довольно эффектное применение, но все это было как-то вне текста, существовало добавочно, для пущей эмоциональности, а ее и так у Есенина хватает. В результате я отказался от всех возможных атрибутов – шарфа, плети, трости, шляпы. Неоднократно убеждался я, что предметов на эстраде должен быть абсолютный минимум. Необходимо реквизитное голодание – именно оно будит воображение. Если же обеспечить себя полным набором всего упомянутого в тексте, то возникнет необходимость и в театральном костюме и в декорациях. Пытаясь ликвидировать условность, допустив излишний буквализм в деталях, мы будем вынуждены все дальше и дальше двигаться в сторону «нормального» театра, и тогда зрительное восприятие потребует всего набора театральных средств, и прежде всего – партнеров и драматического действия в привычных формах.

Работая над «Крокодилом» Достоевского, я сперва представлял себе этот рассказ как моноспектакль. В воображении начало выглядело так. На сцене накрытый, по-настоящему сервированный стол. Выходит человек в костюме девятнадцатого века, звоня в ручной колокольчик, как бы возвещая начало. Гаснет свет в зале. Человек садится за стол, закладывает салфетку за воротник и принимается есть. По-настоящему, вкусно, смачно. Долго и молча. Лишь иногда удовлетворенно поглядывая на зал. Зал должен быть эпатирован и доведен до смущения, а может быть, даже и до возмущения. Тогда исполнитель снова звонит в колокольчик, призывая к тишине. Утирает губы салфеткой и начинает, ковыряя в зубах, рассказывать ужасную историю о том, как на днях его приятеля съел в зверинце крокодил и как он, рассказчик, это переживает. Мне казались, что контраст невероятного, повергающего в дрожь содержания рассказа и равнодушно-обыденного поведения рассказчика может быть страшен и забавен.

Первые же пробы показали, что затея обречена. Гастрономическая прелюдия, обилие предметов сами по себе были небезынтересны, но убивали остроумие и гиперболы Достоевского. Я понял, что пытаюсь подменить собой автора. Я отказался от своего замысла.

Когда я впервые читал «Крокодила:» в большой аудитории, я появился перед зрителями в современном костюме. От накрытого стола осталась только тарелка с одним апельсином. Но в руках еще был колокольчик. После пяти-шести концертов, услышав реакцию зрителей, обретая большую пластическую точность в изображении рассказчика, и проглоченного Ивана Матвеевича, и его супруги, очаровательной Елены Ивановны, и самого гиганта крокодила, я доверился остроумию Достоевского больше, чем своим выдумкам, и отказался от всего. На сцене остались кресло, любимые мои два стула, на этот раз изображавшие барьер перед «крокодильной» клеткой, и носовой платок. Я сразу почувствовал, что от изытия множества лишних предметов атмосфера уплотнилась. Комический эффект стал гораздо сильнее. Я будил воображение зрителей, и они могли представить себе невероятное происшествие при всей его гиперболичности. Человек, проглоченный крокодил, чувствует себя героем и оттуда, изнутри самодовольно изрекает прописные истины. Множество предметов и особенно костюм и такой натуральный физиологический процесс, как еда, потребовали бы уж тогда и настоящего крокодила и без него сделали бы всю историю сомнительной.

Я думаю, что пьесы Зощенко должны необыкновенно сильно прозвучать в кукольном театре. Его характеры настолько заострены, что любой живо актер, даже самый гротесковый, выглядит излишне полнокровным, излишне психологичным для выражения такого характера, и вместе с тем зощенковские персонажи – живые люди» натуральные до галлюцинации. Этот необычный эффект, с которым мы еще раньше сталкивались у Гоголя, создает парадоксальную ситуацию: вещь просится на сцену, даже в простом чтении вызывает бешеную комедийную реакцию и вместе с тем ставит незримые и, мне кажется, в полной мере непреодолимые препятствия для сценического воплощения – вес равно в чтении смешнее. Ходячее выражение «гоголевские типы», «зощенковские типы» совершенно справедливо. Живые человеческие черты сгущены здесь с такой плотностью, что кажется – это крайняя гипербола, авторский произвол. Но читаешь, произносишь – и все преувеличенное тысячью ассоциаций цепляется за знакомое, узнаваемое, становится снова живым и конкретным.

Рассказы Зощенко – не картинки с натуры, не зеркальные отражения, а мощные аккумуляторы. Максимально выявить заложенную в них энергию – трудная и необыкновенно интересная задача для исполнителя.

Произведения Зощенко резко делятся на два рода. Произведения «от себя», где рассказчик. «я», – сам писатель Зощенко (например, «Возвращенная молодостью», «Победа разума», некоторые куски «Голубой книги»). Эти вещи существуют на границе художественного повествования и научного исследования. Прекрасный, редкий по чистоте литературный язык сочетается а них с чисто аналитическим, нарочито рациональным построением.

Совсем иной Зоценко в рассказах. Язык его изламывается, зачерпывая и гиперболизируя всю живопись и невероятность уличной речи, кишения «развороченного бурей быта», И здесь рассказчик, «я», – уже совсем не Зоценко. Рассказчик сам предмет сатиры. Он выдает свое убожество, иногда наивность, иногда простоватость, иногда мещанскую мелочность, сам не сознавая этого, как бы абсолютно произвольно и потому невероятно смешно. Рассказчик критикует, осмеивает, возмущается, живописует картины безобразий, и это смешно. Но вдвойне смешнее оттого, что зритель видит всю односторонность его критики и имеет все основания смеяться и над самим рассказчиком. Второе «я» Зоценко, его рассказчики, одновременно обличители и объекты обличения. При исполнении Зоценко необходимо, чтобы ощущалась и достоверность» жизненность персонажа и одновременно отстраненная от него личность самого автора. Грубый зоценковский герой отчужден от писательского «я», казалось бы, не имеет к нему никакого отношения, Но автор-то имеет к нему отношение. Тут и секрет. Исполнителю необходимо выразить это отношение, а через него – тонкую, интеллигентную личность автора.

Когда герои Зоценко играют буквально, что называется, с полным перевоплощением, в отрыве от авторского отношения, происходит парадоксальное явление. Актер вроде бы выполняет предписанные автором действия – не выходит, а выскакивает из комнаты. не удивляется, а подпрыгивает от удивления, не теряет сознание от «удара по кумполу», а «лежит и скучает»: он старается выполнить эти смешные и невероятные действия, он жмет, наигрывает, переигрывает, а все равно кажется – мало. Я наблюдал это и на экране и в попытках инсценирования Зоценко. Все слишком, но... мало.

Почему?

Потому что Зоценко по сути своей монологичен. У него всегда один живой герой, а остальные – фантомы его неумелого нарочито натужно построенного рассказа. Рассказчик преувеличивает, стараясь как можно выпуклее изобразить, как было дело. Зрители понимают, что он преувеличивает, и именно в таком виде вся история представляется возможной и потому смешной и бьющей по знакомым недостаткам. Если же мы сталкиваемся не с преувеличенным рассказом о факте, а с преувеличением самого факта, все становится маловероятным и надуманным, так сказать, «чтобы посмеяться». И именно поэтому смех не получается.

В рассказе «Интересная кража в кооперативе» вор-дворник от изумления начинает «хрюкать и приседать». Если актер на сцене начнет делать приседания и говорить «хрю-хрю», будет грубо, невероятно и потому не смешно. Когда же наивно философствующий рассказчик, мучительно подыскивая слова в своем корявом лексиконе, повествует: «Вдруг кассирша говорит: «Из кассы, запишите, сперли бонны на сто тридцать два рубля. Три чернильных карандаша и ножницы». При этих словах дворник начал даже хрюкать и приседать – до того, видать. огорчился человек от громадных убытков. Заведующий говорит милиции: «Уберите этого дворника? Он только мешает своим хрюканьем», – мы смеемся, потому что фраза сама смешная, но еще и оттого, что при всей невероятности слова эти оправданны. Мы понимаем: дворник не хрюкал буквально. Это заведующий назвал издаваемые им звуки хрюканьем. А рассказчик для большего впечатления и сказал, что и воротник, мол захрюкал, чтобы нам понятнее было. Зрителю дается гипербола, а он в своем воображении строит из нее реальную картину и при этом получает двойное удовольствие: от остроумия гиперболы и от точно подмеченного факта.

Из рассказа «Страдания молодого Вертера»:

«Вот подбегает сторож. Хрип раздается из его груди. Дыханье с шумом вырывается наружу». Сыграть это нельзя. А вот рассказать от лица наивного велосипедиста, потерпевшего от хрипящего сторожа, передать его впечатление от этого можно, и здесь позволена любая гипербола.

Разумеется, все, о чем я сейчас пишу, это анализ работы post factum. Работая над рассказами Зоценко и много лет читая их с эстрады, я не думал об атом. Я шел к форме воплощения, искал выразительные средства, трюки, характеры, больше доверяясь интуиции.

Я шел путем проб, ошибок, отбора. Теперь я делаю попытку обобщить и проанализировать накопленный опыт.

Замечаю одну интересную особенность. В Пушкине, Есенине, Достоевском, Вернее, Мопассане – во множестве программ – я всячески стремился обжить, обыграть все пространство сцены: центр, углы и глубины, везде брал в помощники один-два предмета. А все рассказы Зощенко выстроились мизансценически скупой: стою в центре сцены, не сходя с места, Никакого реквизита. Причем так получилось со всеми рассказами, сделанными в разные годы, иногда с перерывом более чем в десять лет. Зощенконскому герою-рассказчику быть на сцене непривычно. Он вышел говорить, потому что наболело на душе. но на сцене ему неловко, и он уж где встал, там и стоит, только руки ищут, ловят в воздухе ускользающие подробности взволновавшей его истории.

Рассказчик неумело и потому с предельно и издевательской яркостью подражает голосам и движениям своих обидчиков, о которых повествует. Всячески ищет сочувствия и понимания упала. Переспрашивает, понятно ли. Перебивает сам себя, стараясь быть более точным. Все это заложено в словесной ткани зощенковских рассказов. Вот один пример гиперболы в общении с залом. Я позволяю его себе не часто. Только когда чувствую, что у меня налажен полный контакт со зрителем.

«Слабая тара». Рассказ о весовщике – демагоге и взяточнике. Рассказывает потерпевший от весовщика, Он, рассказчик, хочет передать всю меру фальшивого гнева весовщика, когда ему напрямую при всех предложили пять рублей, чтобы он принял груз.

Текст: «Тогда весовщик багровеет от этого зрелища денег. Он кричит: – Это как понимать? Не хочешь ли ты мне, очкастая корова, взятку дать?»

Когда рассказчик вспоминает, какое было выражение лица у весовщика в тот момент, он просто замолкает и не находит слов.

«Тогда весовщик...» – пауза, глаза закрыты, слов нет. Потом он пытается все-таки выразить этот невыразимый гнев негодяя весовщика. Я не говорю зрителям о том, что он побагровел, не произношу этого слова – оно не передает меры багровости. Я шарю глазами по залу, что-то ищу. Зрители заинтересованы, переглядываются, оборачиваются. Я отыскиваю какую-нибудь девушку в ярко-красной кофточке или платье, такая всегда найдется, спускаюсь в зал, поднимаю ее с места, придвигаю свое лицо к ее плечу и показываю пальцем на кофточку и на свою щеку. Только тут я говорю: «...весовщик багровеет». И еще несколько раз показываю на кофточку и на щеку, изображая рукой, что щека еще и распухает. Обычно тут хохот гомерический. Мне кажется, и от неожиданности и оттого, что длинная пауза оказалась оправданной: человек хотел объяснить, что подлец весовщик не покраснел... не зарделся, как бывает... не просто жилы у него надулись от гнева и он изменился в лице... нет, нет! Он, сволочь, стал абсолютно красный. Как вот эта материя. Ровного, нечеловечески красного цвета. И еще раздулся.

Зощенко принадлежит к числу самых популярных авторов. Устроители концертов часто просят:

«Что-нибудь посмешнее, ну там Зощенко или еще кого». Вместе с тем я убедился, что Зощенко доходит до зрителя совсем не в любых условиях и не в любой аудитории. Я знаю случаи почти полного провала в, казалось бы, апробированных рассказах,

Однажды я читал «Слабую тару» в сборном концерте при гробовом молчании зала. По окончании пяти вежливых хлопков я весь в поту удаляюсь за кулисы. Нервно курю в актерской комнате. На сцене выступают другие артисты. Потом антракт. Я все курю, и нет сил уйти. Входит зритель, молодой моряк, и просит дать автограф для своей девушки. Я пишу, а потом решаюсь и спрашиваю; скажите, а рассказ, который я читал, был непонятен?

– Почему непонятен, – отвечает он, – чего ж тут не понять?

– А почему же не смеялись?

– А чего смешного? Вы и сами ни разу не улыбнулись.

Вот в чем дело. Конечно (надо быть объективным), зал был, что называется, туговат. Но все же была и моя вина. Я не ввел зрителя в свою манеру чтения, не сумел передать

зощенковское отчуждение. Не убедил в том, что серьезен не я, исполнитель, серьезен мой герой. И не получилось насмешки, сатиры – ОДИН ГОЛЫЙ СЮЖЕТ.

Зошенко требует подготовки, определенного настроения зала. Контакт со зрителями я ищу на произведениях Пушкина, Мопассана, Булгакова – как ни странно, это гораздо легче. Зошенко же читаю где-нибудь в середине концерта – в конце первого или в начале второго отделения. Его доходчивость увеличивается во много раз, когда знакомство зрителя с исполнителем уже состоялось.

И еще одна особенность. Я читаю Зошенко после «Онегина» или есенинских стихов. Глядя на афишу моего концерта, люди образованные и обладающие вкусом не раз высказывали сомнение в возможности такой последовательности. Они называли это эклектикой и говорили о несовместимости. Но странное дело: на самом концерте никто, в том числе и эти люди, подобных претензий не выражали. Я никак не хочу приписывать эту радующую меня странность своему мастерству. Мне кажется, дело в том, что в произведениях Зошенко, несмотря на видимую приземленность, мы имеем дело с величайшим и тонким, а потому возвышенным в своей сути искусством. А то, что оно комично – так а со вопрос жанра.

Среди самых дорогих книг в моей библиотеке – последняя книга Василия Шукшина с дарственной надписью автора. Судьба подарила мне всего три встречи с этим самобытным, уникальным человеком. Это были короткие, деловые встречи». Но даже если бы их вовсе не было и не было бы возникшей личной симпатии, я бы все равно считал» что Шукшин вошел и мою жизнь, Властно вторгся и обогатил ее.

Режиссура Шукшина меня заинтересовала, к Шукшину-актеру я сразу отнесся восторженно. Первые рассказы его читал со вниманием, вчитываясь и перечитывая, не сразу приняв его темперамент, несколько отдающий кулачным боем, не сразу увидев глубину и драматизм за разухабистым юмором его персонажей.

Потом появилась книга «Характеры». Один рассказ лучше другого. Как будто читаешь не очередную книгу молодого писателя, а избранное крупного мастера, где отобрано лучшее из многого хорошего. Я зачитывался этой книгой, носил ее с собой, хватал за рукав знакомых и заставлял выслушивать длинные куски. Заболел я этой книгой. Но и тогда, в то холодное лето 1973 года, целиком пронизанное впечатлениями от шукшинской прозы, мне в голову не приходило, что я могу стать исполнителем его произведений. Одно дело, когда тебя трогает рассказ по-читательски, по-человечески. Волнует до слез и до смеха вслух. Но совсем другое – когда ты чувствуешь в себе силы взволновать им других, целый зал. Заставить зрителей плакать и смеяться. Для этого данный автор, данные персонажи должны быть в границах твоих актерских возможностей. Должно быть внутреннее глубинное сходство. Жажда сближения, в которой заложено зерно будущего перевоплощения. Я не чувствовал этой близости. Не мое амплуа. В театре мне не дали бы играть ни одного из этих крестьянских парней, шоферов, плотников. Я привычно соглашался с этим и мысленно сам отстранял себя от этих ролей. Не мое. Мое дело интеллигентны. А Шукшин все тревожил, напоминал о себе засевшими в память оборотами речи, фразами, простыми и трогательными ситуациями, удивительными своими характерами. И я решился.

(В тот год у нас с женой родилась дочь. По многу часов в день я возил по двору коляску. Дочь была еще слишком мала для разговоров и большую часть времени спала. Я положил в коляску две книги. Ходил, заглядывая то в одну, то в другую и учил вслух. Если правдива теория, утверждающая, что заложенное в самом раннем, бессознательном детстве глубже всего запечатлевается в памяти, то когда-нибудь выяснится, что моя Даша, не уча, знает наизусть «Домика в Коломне» Пушкина, который я готовил тогда для телевизионного спектакля, и шукшинские рассказы из книги «Характеры». Она слышала каждую строчку по многу десятков раз.)

От многократного повторения шукшинский текст не скучнел. Он не исчерпывал себя. Верный признак высоты уровня произведения. Я заучивал текст, впитывал его в себя. Искал ритмы речи. Но странное дело – вовсе не думал о мизансценах, хотя чувствовал, что

Шукшин обязательно потребует пространственного решения. Под влиянием Шукшина, под влиянием его авторской воли мой обычный путь – от внешнего действия, от пластики к внутреннему – был нарушен. Ведущим было внутреннее, сердечное впечатление, которое покорило меня при первом прочтении и не покидало. В рассказах Василия Макаровича гармонично сочетаются три потока – драматизма, юмора и нежности. Они пронизывают каждый рассказ и все творчество и целом. Я говорю об этом с точки зрения актера – анализирую структуру жанра, чтобы понять, как играть, а играть все эти три потока одновременно очень трудно (и как прекрасно делал это сам Шукшин и своих киноролях). Я сознательно опускаю те стороны его творчества, которые должен был бы отметить и разобрать критик. Если бы я был критиком, я сказал бы о том, что большой писатель обнажает перед нами новый разрез жизни. И как в земле знакомой, истоптанной находят редкие ископаемые, так в привычной ежедневности большой писатель открывает новые, черты народного духа, драматизм и величие настоящего времени. Большой писатель принадлежит и современникам и потомкам. Для современников, если они читают и признают такого писателя, он играет особую роль. Он помогает пристальнее взглянуть в окружающих и в самих себя. Он помогает современникам осознать себя. (Современники гордятся большим писателем не потому, что он прославил их время в своих произведениях – это было бы слишком корыстно для настоящего искусства:

ты прославь нас и наше время, а мы за это прославим тебя, – современники гордятся большим писателем потому, что он понял и выразил свое время.)

У Шукшина была счастливая судьба – его читали и признавали. Он заслужил широчайшее, поистине всенародное признание.

Если бы я был критиком я нашел бы слова возражения тем, кто упрекал Шукшина в некоторой крестьянской тенденциозности. Художественная убедительность лучших рассказов Шукшина для меня всегда была бесспорна. Мне казалось» что автору стоит только назвать своих героев – и они сразу обретают плоть и кровь и начинают действовать интересно, забавно и неожиданно не по воле автора, а в силу своих характеров. Шукшин не рассказывает о своих героях, а прикасается к их внутреннему миру по праву родства. И герои оживают во всей жизненной полноте. Шукшин необыкновенно подробен в деталях. Он знает о своих героях столько, сколько может знать сам человек о себе. А душевные движения он как бы доверяет своим героям, ничего не навязывая. И потому они так неожиданны, пронзительны, откровенны.

Читая Шукшина, я не раз испытывал чувство неловкости, некоторого стыда за себя. За свою невнимательность к окружению. За то, что не сумел разглядеть в обыденных событиях, в людях, с которыми сталкивался, говорил, той душевной жизни, того внутреннего богатства, которые открыл для меня Шукшин. Это и есть утверждение современного советского героя. Один из путей утверждения. Есть и другие, более распространенные в нашем искусстве. Но это тоже путь утверждения, именно утверждения, а не простой констатации, и если есть в Шукшине тенденциозность, то она именно в этом. В настойчивом утверждении автором права своих героев на жизнь, на философию, на выводы, в утверждении обязательной ответственности за грех, за измену правде.

В последние годы все большее место в нашем искусстве занимает тема производства, судьба человека правомерно связывается с судьбой его дела и показывается через его дело. Проблемы производства становятся личными проблемами человека. На страницы книг, на сцену, на экран смело выносятся технические и организационные споры, и эти споры, пронизанные страстной личной заинтересованностью спорящих, становятся проблемами человеческой жизни и потому предметами искусства. В подобных произведениях утверждаются производственные критерии оценки человеческой личности. Производственный успех является здесь показателем правильности позиции, масштаба мышления. Это новая коммунистическая постановка проблемы в искусстве. Ее жизненность доказана растущим интересом зрителей к таким произведениям. Это одна из форм утверждения нового героя, Я подчеркиваю: одна из форм, потому что новый герой слишком

сложен и многообразен, чтобы его можно было выразить в искусстве лишь в одной форме связей. Однако в теоретических спорах о производственной пьесе иногда начинают абсолютизировать всеобщность этой формы выражения, и вот уже в рассуждениях одного из самых признанных современных драматургов, И. Дворецкого, в полу шутку, но и полу всерьез звучит мнение, что и гоголевский «Ревизор» «по сути дела, пьеса об управлении. И псе будущее нашей современной драматургии целиком связывается с насущными и перспективными производственными проблемами. Мне кажется я, такое суждение неправомерно.

Шукшин утверждает нового героя в иных формах и, на мой взгляд, никак не менее убедительно, Сергей Духанин (рассказ «Сапожки») купил жене Клавде дорогие сапоги, за шестьдесят пять рублей. Первый раз в жизни сделал ей настоящий, красивый подарок. Вот и все. «Ездили в город за запчастями». Сергей, еще двое шоферов и механик. Детали получили, распределили по районам и повезли к себе в село им положенное. Вся эта не ахти какая ситуация передана наглядно, правдиво, подробно. Событие же было только одно: купил дорогие сапожки и они оказались малы. Но как далеко при этом шагнул Сергей в своих мыслях и чувствах. В изложении Шукшина бытовой случай становится фактом самоопределения личности. Человек увидел себя со стороны. Иначе понял свой долг и свои чувства. Неожиданные чувства взрывают привычное течение жизни. Чувства эти удивленно осмысливаются просветленным, неожиданно возмужавшим сознанием. Таково внутреннее построение многих рассказов Шукшина, взрыв чувств происходит у него всегда в очень современной форме – закрыто, без сантиментов. Рядом с обнаженной сердечностью – ирония и автора и самого героя, привычные шутки-прибаутки ежедневной жизни. Но сами слова-чувства – и в этом особенность Шукшина – звучат с беззащитной, чисто поэтической нежностью. Немногочисленные, но произнесенные с нескрытой лиричностью среди грубоватого мужицкого говора, они звучат пронзительно достоверно.

Вот взлет от быта к чувству:

«Сергей протянул сапожки. Шофер, незнакомый, постучал железным ногтем по подошве и полез грязной лапой в белоснежную нежную... внутрь сапожка».

И сразу снова в быт, в юмор» в говор: «Куда ты своим поршнем?»

И вот сапожки привезены. Устоял Сергей перед насмешками друзей, перед расчетливой логикой советчиков. Привез. А они малы. И обидно и смешно.

Но так построен рассказ, что наше читательское сочувствие к человеку, зря потратившему приличную сумму, растет, разрастается во что-то совсем иное. В открытие человека, который становится нам близким. Процесс – от рассматривания со стороны к полному сопереживанию.

– Сколько они?

– Шестьдесят пять. – Сергей закурил папироску. Ему показалось, что Клавдия не расслышала цену. Шестьдесят пять рубликов, мол, цена-то. В глазах ее, на ресницах были слезы. Нет, она слышала цену.

– Черт бы ее побрал, ноженьку! – сказала она. – Разок довелось, и то... Эхма!

В сердце Сергея опять, толкнулась непрошенная боль. Жалость. Любовь, слегка забытая. Он тронул руку жены, поглаживающую сапожок. Пожал. Клавдия глянула на него. Встретились взглядами».

Откровенно нежная лирика. Почти со слезой. Почти сантимент. Но почти. Потому что у Шукшина всегда тут же рядом юмор и тут же драматизм – настоящий, круто напрягающий ситуацию. Конфликты его накаляются до «белой ненависти» (рассказ «Обидам»), до границы нежданных и страшных поступков. И именно поэтому в преодолении такого конфликта, к изживанию напряжения мужают, утверждаются герои рассказов. И в их потенциальной силе мы, читатели. черпаем веру в них и в себя, черпаем шукшинский оптимизм. Даже если концовки печальны или трагичны.

Три потока – драматизм, юмор, нежность – существуют неразрывно. И удивляет меня, когда спорят: нужна ли в «Калине красной» сцена с березками? И сцена, когда герой истово

кается, упав на землю? А как же? Да без них не было б шукшинской гармонии. Эти обнаженно-поэтические прорывы – в каждом его рассказе. Без них нет равновесия.

И не менее страшно потерять в Шукшине юмор:

стать серьезным без озорства, вывести кого-нибудь из его персонажей в того героя, которого за версту видно – это герой. Тут пиши пропало. Это я испытал – сюда вел сперва Сергея Духанина, но потом мне подсказали: да кроме всего забавным он должен быть 'Характеры. Характеры' Недаром так называется книжка Шукшина. И поиск характера – главное в работе над его произведениями.

Той же осенью два рассказа Шукшина вошли в мою концертную программу – «Дебил» и «Сапожки». А зимой в театре у нас появилась пьеса Василия Макаровича «Энергичные люди». Товстоногов был в восторге от пьесы и никому ее не показывал: хотел, чтобы труппа услышала в чтении автора.

Труппа в полном составе собралась в репетиционном зале. На середине обширной сцены стояли стол, стул. На столе графин с водой, стакан и микрофон. Вошел Шукшин. Резкими, неловкими поклонами головы ответил на аплодисменты. Сел. Глубоко посаженные глаза прячутся. Скулы напряжены. Волнуется. И злится на свое волнение. Хриплым голосом сказал несколько слов приветствия труппе. Откашлялся. Выпил воды. Полоснул взглядом всех собравшихся и уткнулся в текст. Начал. Принимать стали с первых фраз, И все дружнее.

И автор скоро перестал волноваться за свое произведение. Оно явно нравилось. И незаметно вступил в дело актер Шукшин и сыграл свою роль. Прекрасно сыграл.

В тот день мы и познакомились.

Через две недели начались репетиции-

А ровно через год после читки «Энергичных людей» я принимал участие в шукшинском вечере в Ленинградском концертном зале. Это был первый вечер его памяти. Шукшина уже не было в живых.

Его смерть потрясла всех – знавших его близко и отдаленно. Не знавших не оказалось. Горевали. Говорили о нем. Вспоминали. По второму, по третьему разу шли смотреть его фильмы. Газеты публиковали его последние интервью, последние фотографии.

Я вспоминал Шукшина в зале нашего театра на генеральной репетиции его пьесы, в нюне. Читал он ее, почти не улыбаясь, а смотрел – хохоча в голос, до слез. Буквально до слез. Утирал их кулаками и всхлипывал. Потом собрались за кулисами. Василий Макарович был серьезен, говорил о своем понимании сатиры, прозвучало слово «сочувствие». Искусство не может быть издевательским, уничтожающим. Но острие должно быть.

Я слушал его. Смотрел, как он курит, как держит папиросу, и думал о том, что правильно ввел в чтение рассказа «Сапожки» как реквизит пачку «Беломора» и многократные попытки закурить и, наконец, в финале закуривание. Долгожданное, когда дым сладок...

Шел первый вечер памяти Шукшина. Специально для этого вечера я подготовил рассказ «Обида» – один из самых личных и драматичных его рассказов. Рассказ мизансценирован так, что несколько кусков я читаю спиной к залу. Я поворачивался и видел в глубине большой портрет Василия Макаровича. Рубашка без галстука. Встрепаны волосы. Губы сжаты.

Нет, рано анализировать мизансцены и структуру. Еще не зажило. Не встало на привычные рельсы. Когда читаю Шукшина ^ каждый раз щемит сердце от его едких слов, от его нежности. И от памяти о нем. И зал слушает Шукшина особенно. Как-то отдельно от остального.

Я не все рассказал. Но остановимся на этом. Я оставляю стулья – мою единственную декорацию – на пустой сцене и ухожу за кулисы. Надо собраться с мыслями, чтобы продолжить. Антракт. Пауза.

Однажды...

В гримерной нас трое – Олег Басилашвили, Толя Гаричев и я. Комната большая, потолки высокие, со сводами. Два маленьких окна выходят на складские помещения Апраксина двора, но окна почти всегда закрыты плотными шторами. Живем при электричестве. Мы много гастролировали в театрах разных городов и разных стран, но нигде я не видел такой закулисной части, как второй этаж мужских гримерных в БДТ. Просторно, объемно – не гримерные, а комнаты для репетиций. Да так и есть. Сколько мы тут репетировали, и просто засиживались, и спорили. Набивалось в дни премьер и радостей человек по тридцать, а то и больше.

Толя Гаричев – актер и художник. Всегда, сколько его помню, он рисует. Карандашом, маслом, гримом, углем, помадой, гуашью, жженой пробкой, которой мы гримируемся. Гримерная наша с первых дней совместного житья была завешана его работами. Экспозиция постоянно менялась. В конце сезона, когда в театре начинался ремонт, Гаричев снимал все работы, часть раздаивал (у многих актеров висит дома немало интересных его вещей), часть увозил домой или прятал. В начале нового сезона – новая экспозиция и новые разговоры, сначала про картины, потом про театр, потом про все на свете.

Однажды (дело было в начале сезона 1972 года) Гаричев, глядя на пустые сводчатые стены, плавно переходящие в потолок, и собираясь заняться очередной развеской, сказал:

– Написать бы что-нибудь во всю стену. И потолок расписать.

– Только не это, – крикнул Басилашвили, – я работать тут не смогу. Мне будут страшные сны от этой живописи сниться.

А надо сказать, что это был период бешено ярких красок в творчестве Толи и этими яркими красками он создавал фантазмагорические композиции. Фантазия его требовала широкого поля деятельности. Проекты следовали один за другим. В конце предыдущего сезона мы даже ставили вопрос перед дирекцией об установке во дворе театра памятника «неизвестному актеру». Идея поразила нас новизной и сочетанием, даже в названии, пафоса и иронии. Гаричев собирался изваять трехметровую фигуру из обломков старых металлических декораций. При этом предусматривалось портретное сходство с абсолютно никому не известным скромным героем театра. Вокруг памятника, по замыслу, должны были бить фонтаны. Проект остался неосуществленным.

И вот теперь замысливалось украшение гримерной фресками. Признаться, мы все трое пошучивали, хоть и притворялись серьезными. Мы не могли, конечно, себе представить реально размалеванные потолок и стены.

– Или пусть гости и знакомые расписываются на стенах и потолке разными красками, – сказал Гаричев.

Опять начали трепаться и острить. Вспомнили, что в каком-то доме расписывались на скатерти карандашом, а потом хозяйка по этой росписи делала вышивку. Говорили, что все это идет от дурацких девичьих альбомчиков с цветочками, стишочками и ангелочками.

Трепались и пародии дурацкие сочиняли, а на потолок-то все поглядывали. С подписями он бы выглядел заманчиво. Кого же первым позвать на такое дело? Решится ли гость? Может, подать пример? И мы начали сами.

Первым расписался я в левом дальнем углу над своим столом красной краской. Вторым синей краской в дальнем правом углу написал свою фамилию Басилашвили. Третьим решился автор идеи – Гаричев.

Впечатление было мизерное. Подписи выглядели на белой стене грубо и, признаться, довольно глупо. Сидит человек, а над ним его фамилия.

Шел спектакль «Океаны. К нам в гримерную зашел по дороге со сцены Виталий Павлович Полицеймайко. Присел на минуту. Глянул, полез за очками в карман. Потом говорил:

– Вы что натворили, хулиганы?

– Виталий Павлович, милый, тут такая идея... – начали мы.

– Какая идея? Вы казенную стенку погубили. Теперь нужен полный ремонт со сменой крыши и подлокотников кресел, а вас выгонять из театра придется.

– Виталий Павлович, пощадите!

– Каким образом?

– Распишитесь тоже на потолке.

– Да вы что хулиганы, я сейчас пожарников позову!

– Распишитесь, а то нам и правда несдобровать.

– Ну ладно-о, – протянул он низким басом.

Полицеймако залез на стул и крепко расчеркнул свою фамилию. Потолок был испорчен окончательно. Но зато к нашим фамилиям прибавилась фамилия не кого-нибудь, а одного из столпов театра – народного артиста СССР и лауреата.

Первые дни артисты заходили поглядеть на безобразие и пошутить, поиздеваться. Мы всем предлагали присоединиться. Рисковали одиночки. Появилось еще несколько подписей.

Через месяц была шумная и радостная премьера «Горя от ума». Мы завлекли к нам Товстоногова. Георгий Александрович в премьерном возбуждении залез на стол и размашисто расписался. После этого желающие пошли косяком. Гаричев всегда держал наготове краски и кисть, а мы с Басилашвили полотенце – вытирать испачканные руки. Появилось подписей двадцать. Потолок как будто рос, раздвигался. Пустое пространство его, казалось, никогда не будет исчеркано. Мы прикидывали, сколько же подписей здесь уместится, сколько лет понадобится, чтобы все эти разноцветные узоры слились в сплошной красивый орнамент.

Теперь на потолке места нет. Новый гость, даже если пишет мелко, обязательно залезет на чужую фамилию. Пространство заполнилось. И пересчитать фамилий нельзя. Пробовали, не получается – переплелись разные подписи, сбивающие со счета. Теперь вошедший впервые в нашу гримерную уже не ахает от неожиданности. Он даже не замечает ничего особенного: просто цветной потолок. Все имена образовали плотную вязь, к, только взглядевшись, гость обмирает: это что. сам Марк Шагал писал? Да не может быть. А это Черкасов?! А это... вон высоко... д;1 неужели это тот самый, замечательный, к великому горю давно уже покойный Виталий Павлович Полицеймако.

А еще спорили: некоторые говорили, зачем, дескать, своим расписываться, надо, чтоб только гости, свои-то всегда здесь. Но как быстро оказалось, что и свои не всегда здесь. И вот уже уникальны, неповторимы подписи ушедших из жизни выдающихся актеров нашего театра. Крупно, уверенно расписалась Ольга Георгиевна Казико. Могучая была артистка. Я восхищался ею, еще будучи школьником, потом студентом, – из зрительного зала. Удивительно она играла в Горьком – в «Дачниках», в «Булычеве», в гончаровском «Обрыве». Потом я испытал ее колоссальное обаяние уже на сцене, как партнер: в спектакле «В поисках радости» она играла мою мать (вернее, мать моего героя Олега) и от нее действительно исходило материнское тепло. Потом были совместные работы в «Горе от ума», в «Варварах». Все Казико играла крупно, смело, без сантиментов. И подпись, сам почерк, напоминает об этом. А в самом углу (правом переднем) бисерными буквами (оказалось, что кисть сохраняет все особенности почерка) – аккуратная подпись Елены Маврикиевны Грановской, актрисы нежной и лукавой, мастерицы филигранных тонкостей, прекрасной исполнительницы песен Беранже. Подумать только, еще до революции публика валом валила в театр «на Грановскую». Да, это она самая. Мы еще успели играть с ней. Вот ее подпись.

Интересно характеры проявляются. Самыми маленькими буквами, но зато в самом центре плафона написал свое знаменитое имя Жан Вилар. Это произошло во время его вторых гастролей в Советском Союзе. А вот подпись как стрела: от большой первой буквы сужается до совсем маленькой – Лоренс Оливье. Специалисты-графологи говорят, что завитушка, подчеркивающая фамилию справа налево и от конца к началу, свидетельствует о черте самолюбия в характере. У Оливье мощная завитушка. Нервные буквы: где слишком жирно легла краска, стуктом, где вообще ее не хватило – Жан Поль Сартр. В один из своих

приездов в Советский Союз он смотрел у нас в театре «Три сестры»... Андрей Вознесенский нарисовал треугольную грушу, Юрий Никулин – клоунскую маску, а Булат Окуджава ничего не нарисовал – просто расписался над самой дверью.

Если бы все эти люди – а их несколько сотен – могли собраться здесь вместе... пух захватывает, какая бы получилась интересная компания...

Много вспоминается в связи с каждым именем и смешного и возвышенного.

Летом 1958 года в БДТ перестлали планшет сцены. Накануне открытия сезона мы встречались с Виталием Павловичем.

– Чем открываемся на новых подмостках? – спросил он.

– «Поисками радости»!

– А кто там самые первые слова говорит?

– Я.

– Ты традицию-то знаешь? – Глаза Полицеймако смотрели преувеличенно серьезно.

– Какую традицию? – осторожно спросил я, готовясь к розыгрышу.

– Ну ладно-о-о, – Виталий Павлович закурил, – юноша. Новые доски на сцене – это новая жизнь в театре. Тот, кто первый выходит перед зрителями на эти доски, должен поставить лучшему актеру театра бутылку шампанского, а вторую бутылку вылить на эти доски перед самым началом спектакля – смочить дерево. Если этого не сделать – беда и тебе и театру.

Я побежал за шампанским. Полицеймако ждал меня. В этот сентябрьский день стояла жара, бутылка была теплая. Я покрутил ушко, сорвал проволоку, и шампанское пенной лавиной обрушилось на лучшего артиста театра. Больше полбутылки оказалось на голове и костюме Полицеймако:

– Ты невнимателен, – сказал Полицеймако, утираясь, – я, юноша, сказал; доски надо обличь, а не артиста. Ну ладно... давай допьем, что там осталось – граммов восемьдесят.

На следующий день перед началом спектакля я, понимая, что Виталий Павлович выдумал эту традицию, но все-таки из суеверия решив ее выполнить – чем черт не шутит – украдкой принес на сцену заранее откупоренную бутылку шампанского и вылил ее на планшет в углу декорации. Заведующий труппой В. И. Михайлов пришел проверить сцену перед началом и встревожился: сильно пахло спиртным. Подходил к актерам, принимался. Да вроде ничего нет и быть не может. Так это и осталось тайной. А шампанское, оказывается, пахнет долго: до самого конца спектакля чувствовалось, пока все не впиталось в новые доски нашей сцены.

В августе 1963 года театр впервые собирался на гастроли за границу. В последний раз перед отъездом шли «Варвары». Редозубова играл Полицеймако. В то время он уже чувствовал себя неважно. Совсем плохо стало с памятью. Появились странности. В этот вечер он, сидя в своей гримерной уже в гриме – в бороде и усах Редозубова, спросил меня, какой сейчас будет спектакль.

В первом акте Полицеймако начал свой монолог и вдруг остановился. Ему подсказывали текст из-за кулис» на сцене. Он не реагировал. Потом заговорил как всегда, звучно, захватывающе. Редозубов жаловался на обиду, которую нанесли ему приезжие «варвары». Звучало сильно, но с какой-то особой, неоправданной горечью. Полицеймако доиграл сцену до конца и вдруг пошел, вытянув руки, к рампе. Остановился. Шагнул в другую сторону, наткнулся на бревна. Сказал Рыжухину, стоявшему рядом: «Боря, уведи меня». Вышел за кулисы и упал. Спектакль продолжался, а во дворе стояла «скорая помощь», и театральные докторы Шеремет уже поставил диагноз: инсульт и слепота. Они поразили Полицеймако во время спектакля. Слепший Полнеймако доиграл свой эпизод. Больше он не вышел на сцену никогда...

Александр Иосифович Лариков, артист могучего таланта и не менее могучего телосложения, человек, казавшийся в жизни таким серьезным и неприсугупным, знал толк в шутках и шутил в моменты самые неожиданные, даже критические. Шла премьера «Трассы» Дворецкого. Во втором акте мой герой, Ваня Хабаров, Ею падает в страшную ледяную

ловушку в тайге. Молодой москвич, поэт и фантазер, не привыкший к тяжелым условиям, замерзает на глазах у почтеннейшей публики. Замерзал я долго. В длинном монологе мой герой проявлял себя как человек очень хороший. Я всячески старался вызвать сочувствие зала, но не получалось. Кашляли. Так уж с самого начала пошло – спектакль явно рассыпался. В тот момент, когда голова Вани бессильно опускалась на давно погасшую железную печку, неожиданно приходила помощь: вбегали спасатели, а с ними отец Ванн – известный московский профессор Хабаров. Эту эпизодическую роль играл Лариков. Профессор прижимал голову сына к своей груди и говорил небольшой монолог. Я почувствовал теплые капли на лице. Чуть приоткрыл глаза. Морщинистое лицо Ларикова было залито слезами. Зал насторожился и стал затихать. «Плачет, плачет», – сочувственно зашептали в первых рядах.

– Сын мой, – горестно сказал Лариков. На заднем плане копошились и переговаривались спасатели. Ларикова, глядя в зал и почти не разжимая губ, продолжал очень тихо, чтобы только я слышал: – Что же это вы молодой человек, десять минут монолог вели – и ни одной слезинки. Это не дело. Вот, смотрите и учитесь.

И снова закапали слезы:

– Сын мой, сын...

В зале заплакали...

Паша Луспекаев был человеком очень остроумным, но на сцене шуток не терпел. Малейшие признаки несерьезности, насмешки по отношению к делу вызывали у него гнев, который он, в силу характера, почти никогда не мог скрыть.

Шла «Иркутская история» Арбузова. Сцена, когда Виктор узнает от Родика, что их друг Сергей Серегин трагически погиб, спасая тонущих в реке детей. Луспекаев играл Виктора, я – Родика. Решение спектакля было условное, полуконцертное, на сцене все время присутствовали персонажи, составлявшие своего рода хор. Стоять весь спектакль, не участвуя большую часть времени в действии, довольно трудно. Актеры уставали, нередко грешили тем, что переговаривались тихонько, даже пересмеивались. И вот – известие о смерти Сергея. Кульминация – Родик уже сообщил страшную весть. Виктор не может постичь происшедшего. Длинная пауза. Луспекаев сверлит меня своими бешеными черными глазами, шумно дышит. Голова его клонится набок в мучительном усилии расслышать то, что уже давно произнесено. А в двух шагах от нас перешептываются актеры в хоре, говорят о своем. Губы Луспекаева кривятся, сверкают белки глаз на смуглом лице. И вдруг вместо арбузовского текста Паша, повернувшись к хору, говорит громко, отдельно, на весь театр:

– Уметь вести себя надо на сцене. Актеры замерли. Казалось, случится что-нибудь страшное – потолок рухнет, скандал разразится. Ничего не случилось. Зрители не заметили, не услышали, хотя не могли не слышать слов Луспекаева. Они жили действием, сюжетом, и то, что было вне этого сюжета, ими не воспринималось. Я потом расспрашивал сидевших в зале знакомых, ощутили ли они минуту шока от слов Луспекаева. Нет, говорят, и слов не слышали и шока в зале не заметили, а Луспекаев играл очень хорошо...

Этот эффект, когда полторы тысячи человек слушают – но не слышат, видят – но не замечают, в театре возникает нередко. В том спектакле «Варвары», когда ослеп на сцене Полицеймако, зрители не заметили ничего странного в его поведении. Более того, они не заметили отсутствия Редозубова в оставшихся трех актах. Роль была вынужденно изъята, самые необходимые реплики были наскоро розданы исполнителям других ролей. Настроение всех участников спектакля было подавленное. Зрители ничего не заметили, реакции были те же. Реплики Редозубова, столь смачно звучавшие у Полицеймако, произнесенные теперь другими актерами, произнесенные запросто, неподготовленно, тоже имели реакцию зала.

Однажды играли спектакль «Лиса и виноград». Н. Тенякова, исполнявшая роль Клеи, бы нездоровая. Температура, головокружение. К третьему акту ей совсем стало плохо, а Клея в третьем акте ведет действие от начала до конца. В антракте договорились отменить все мизансцены: Клея будет сидеть в кресле и просто произносить текст. Нам казалось – акт идет катастрофично. По окончании спектакля пришли знакомые: в зале ничего не заметили и

принимали не хуже, чем обычно.

На гастролях в Архангельске в том же спектакле «Лиса и виноград» Г. Фигловская играла последний акт со сломанной ногой: рабыня Мели сидела в кресле, а госпожа ее Клея стояла рядом. Нелепость полная. Не заметили, ничего не заметили зрители.

Да не только зрители – мы сами порой не замечаем. Шла генеральная репетиция пьесы А. Соколовой «Фантазии Фарятьева». В зале – автор, человек двадцать актеров и сотрудников театра. Рухнула любовь Фарятьева, рухнула надежда на взаимность. Я играл этот момент резкой мизансценой: конвульсия, почти припадок, и Фарятьев падает на пол. Думаю, что сама судьба подсказала мне ненужность этой мизансцены: со студенческих лет обученный и прыгать, и падать со стульев, с лестниц, навзничь, я на этот раз в простом падении набок сломал ключицу. Сразу понял это по небывало острой боли. Доиграл спектакль до конца.

Не заметили. На сцене поняли: что-то случилось. В зале не заметили. Только сказали потом, что в финале было слишком много мимики, а в остальном все нормально. А я и вовсе ничего не играл, только боль преодолевал и говорил текст.

Что же это такое? Зачем так долго и порой мучительно искать на репетициях нюансы, детали, если ничего не меняется в восприятии зрителей, когда вес эти нюансы нарушены? Стоит ли стараться? Стоит потому и не замечают зрители накладок, пустот, что спектакль выстроен. Он, как живой организм, способен компенсировать мелкие, а иногда и крупные дефекты. Идет жизнь героев, она стала реальностью, а беды, нелепицы самих актеров тут ни при чем. Фантазия зрителей, их погруженность в атмосферу заполняет образовавшиеся пустоты...

А подпись Луспекаева – вот она. Буквы крупные, неровные, каждая отдельно. Сразу видно эту подпись, как сразу видно было этого яркого человека и актера. А рядом такая надпись: крупно – «Друг П. Б. Луспекаева» и небольшими буквами – «Е. Весник». У Луспекаева было много друзей.

А вот четкая, уверенная подпись по-английски – Эдвард Олби. Он был у нас в день трагического события. Во время спектакля мы узнали по радио, что в Америке убит президент Кеннеди. Трагическая новость, пришедшая издалека, потрясла нас. После спектакля Олби зашел за кулисы. Мы сказали ему о том, что случилось у него на родине. Открыли водку и выпили молча, не чокаясь. Тогда и оставил знаменитый американский драматург свою подпись.

Раньше мы помнили, кто когда был, даже число могли назвать и сказать, какой именно спектакль смотрел гость. Думали – никогда не забудем, Но стало забываться, путаться в памяти. И вместо чисел все стало «однажды».

Однажды был в зале необычный зритель. Нам очень хотелось увидеть его близко, пожать руку, обменяться хоть парой реплик. Мы попросили его зайти за кулисы. Он пришел с женой, в сопровождении двух адъютантов в форме. Сам он был в штатском. Когда он расписывался, в примерную набилась чуть ли не вся труппа. Шла «Божественная комедия». Разрисованные лица, у многих за плечами крылья – ангелы, архангелы, но все почтительно серьезны, и, что забавно, многие в своих ангельских костюмах стоят по стойке «смирно». Даже женщины, Мы показываем гостю потолок. Он глуховат, переспрашивает. Суров, не улыбочив. Про спектакль говорит тоже сурово, отрывисто:

«Хорошо, Смешно». Потом расписывается. Вот его подпись: «Г. Жуков».

Эраст Гарин играл Чацкого в знаменитом спектакле Вс. Мейе хольда «Горе уму». Однажды после спектакля «Горе от ума» Гарин распахнул дверь нашей примерной.

– Хвалить не буду. Но мне понравилось, – сказал он своим характерным» немного квакающим голосом. – Интересно, черт вас возьми. Качалов играл Д Чацком Грибоедова, мне Мейерхольд сказал, что в Чацком надо играть Кюхлю, и я сыграл Кюхлю. У вас, моему, еще не все получается, но я понял» что вы хотите: вы Пушкина играете в Чацком. Интересно, что еще тут откроется, но ведь ясно же – откроется. Черг возьми, до чего же это интересно!

Написал в углу: «Ура за театр! Эр. Гарин». Писал быстро, как будто его торопили, и не рассчитал:

«Гар» было еще на белом, а «ин» залезло на коричневую масляную краску стены. При ремонте «ин» закрасили. А «Эр. Гар» осталось навсегда – и на потолке и в памяти.

Кто кого копировал – загадка, но сходство и речи у них удивительное: у Эраста Гарина и драматурга Николая Эрдмана, в пьесе которого «Мандат» Гарин играл когда-то главную роль. Это был знаменитый спектакль Мейерхольда. То ли актер подражал автору, да так это у него потом и осталось, то ли автор настолько влюбился в актера, что стал говорить с его интонациями, я не знаю. Но факт есть факт – очень похоже говорили. Только Эрдман еще растягивал слова на гласных и слегка заикался.

Я познакомился с Николаем Робертовичем в Таллине. Меня вызвали туда на кинопробу. Вежливый ассистент режиссера проводил меня до моего номера и гостинице «Палас» и сказал, что заедет за мной через два часа: проба в двенадцать. Однако тут же вернулся и передал приглашение автора сценария зайти поговорить – он живет этажом ниже, в люксе. Я зашел. Эрдман сидел в пижаме в гостиной своего номера и неспешно открывал бутылку коньяка. Было девять часов утра.

Эрдман сказал: «С приездом?», – и я сразу подумал о Гарине, о его манере говорить.

Эрдман продолжал:

– Мы сейчас выпьем за ваш приезд,

– Спасибо большое, но у меня проба в двенадцать, – чинно сказал я.

– У вас не будет пробы. Вам не надо в этом фильме сниматься.

– Почему? Меня же вызвали.

– Нет, не надо сниматься. Сценарий плохой, у меня глаза полезли на лоб от удивления.

– Я, видите ли, знал вашего отца. Он был очень порядочным человеком по отношению ко мне. Вот и я хочу оказаться порядочным по отношению к вам. Пробоваться не надо и сниматься не надо. Сценарий я знаю – я его сам написал. Вам возьмут обратный билет на вечер, сейчас мы выпьем коньячку, а потом я познакомлю вас с некоторыми ресторанами этого замечательного города,

124

Все произошло по намеченной Эрдманом программе. В этом фильме я не снимался.

Однажды мне удалось затащить его в наш театр на спектакль. Он неохотно ходил в театры. Говорил:

«Знаете, я уже был».

– Но этот-то спектакль вы не смотрели?

– А вы абсолютно уверены, что его надо смотреть?

Пришлось рискнуть, сказать, что абсолютно уверен. Эрдман пришел. Спектакль, видимо, не произвел на него впечатления. Он только вежливо сказал:

– Ну и правильно, что взяли и поставили. А разговор был интересный. Эрдман мыслил парадоксально, а говорил, на удивление, конкретно. Он как-то умудрялся совсем избегать дежурных, водянистых фраз, которые занимают столько места в нашем обычном разговоре.

– К классической пьесе надо относиться, как к современной, как к родной и понятной. Ведь она уже давно существует, ее понимание заложено в нас. Надо только поверить в это. Мейерхольд так и поступал.

– А к современной пьесе как относиться?

– Как к пьесе будущего. С уважением и повышенным вниманием.

– А где же пьесы прошлого?

– К прошлому, я полагаю, театр отношения не имеет. Это история, а не театр.

Рассказанные им случаи из жизни как-то очень естественно отливались в форму законченных новелл, всегда глубоких и всегда с юмором.

– Я, знаете, однажды решил менять квартиру. Неуютно спало жить на старой. Болею все. Да и просто надоело. Мы с женой стали говорить всем знакомым, что хотим поменяться.

И вот звонит мне как-то известный балетмейстер и говорит, что у него то, что нужно мне, а ему нужно то, что у меня. А надо сказать, что балетмейстер этот женат на моей первой жене, с которой мы довольно давно разошлись. Приезжайте, говорит, посмотрите. Я приехал. Ну правда, это то, что мне нужно, приятная квартира. А он говорит:

Вы посмотрите книги. У нас с вами, наверное, много одинаковых. Может быть, не таскать их туда - обратно, это же страшная тяжесть». Я поглядел, и правда – Диккенса тридцать томов, килограммов на пятьдесят, Золя тоже на полцентнера и так далее. «Да, говорю, это мудро. Вы мне свои оставьте, я вам – свои. Так на так». А потом смотрю – и мебель у него такая же. польская, только чуть светлее моей. Что ж, думаю, зря возить. Пейзаж за окнами – тоже довольно промышленный, вроде моею. А потом, думаю, ведь и жена моя прежняя тоже тут... Может, мне просто перейти в эту квартиру, жизнь-то и наладится...

Расписываться он не стал. «Я человек осторожный: вдруг потом кто-нибудь неприятный рядом поместится».

А вот интересная подпись: «В. П. Максимова Теперь в театре настоящих комиков, комиков до кончиков ногтей, не бывает. Народ все серьезный и образованный, Максимов родился комиком и жизнь прожил комиком, на сцене и в быту. Играл всегда с удовольствием и жил с удовольствием.

Показывали грим к спектаклю «Идиот». Актеры один за другим выходили на центр сцены под свет прожекторов. Вышел Максимов в гриме Фердыщенко.

– Что это? – воскликнул Товстоногов в зале. – Василий Павлович, что вы натворили?

– А что именно? – спокойно спросил Максимов. Вид у него действительно был чудовищный. Наклеено, намазано, наклеплено – и борода, и усы, и баки, и ларик, и синяки, и морщины, и бородавка. Словом, за гримом вообще лица не видать.

– Это не грим, а сумасшедший дом. – сказал Товстоногов.

Максимов спокойно и гордо:

– Я ведь не сам, все претензия к гримеру.

– Но вы же артист, это же на вас нарисовано. Вы-то видели, что с вами делают?

– Не видел. Я близорук.

– Так наденьте очки.

– А я, наоборот, снял их: Фердыщенко-то без очков.

– Василий Павлович, о чем мы спорим! – закричал Товстоногов. – Все снять и сделать нормальный вид.

– Но я ведь все равно не увижу, нормальный или не нормальный.

– Что значит не увидите! О чем вы говорите! Хоть что-нибудь вы различаете? Меня вы видите? Максимов спокойно:

– Вижу какое-то талантливое пятно, но без подробностей.

Все грохнули смехом. Максимов вошел а гримерную с зычным криком: «Шаляпин бил своих гримеров!»

В этом углу расписалось много поляков. И самый знакомый, самый любимый для всей нашей труппы – режиссер Эрвин Аксер, руководитель варшавского театра «Вспулчесны», поставивший у нас два спектакля. Его личность, его эстетика оказали большое и благотворное влияние на многих наших актеров, Аксер – человек волевой и настойчивый, но воля эта проявляется всегда а форме подчеркнуто вежливой. На репетиции «Карьеры Артуро Уи» Брехта Аксер делает замечания одновременно артисту М. Иванову и ведущей спектакль О. Марлатовой.

Его речь звучит примерно так:

– Михаил Васильевич, извините, – говорит Эрсин с сильным акцентом. – так-то все есть, нормально, но нужно помене. Не надо со всех сил. Не надо, это театр, это шутки... А, Оля, спасибо, что вы подошли, я просил ставить загородки левее на пятнадцать сантиметров, почему это не выполнили? Это театр, дорогая, это не шутки... Михаил Васильевич, вы должны легче, не страдайте сами, вы показывайте страдание, а не страдайте, это театр, это

шутки, понимаете? Извините... Оля, это косо встало, это совсем просто должно быть... как по-русски «просто»? Да, прямо должно быть. Следите за этим, спасибо вам. Это же театр, это не шутки... Михаил Васильевич, понимаете – это театр, это шутки... извините.

Во время репетиций одной актрисе:

– Извините, вы почему плачете? У вас неприятности?

– Нет, это я по роли плачу.

– По роли не надо, пожалуйста.

– Но это же грустная сцена...

– Так пусть зрители плачут. Актеру не надо. Актеру нельзя иметь слишком большое сердце – он не выдержит все время переживать. Как хирург – ему надо дело делать, а не плакать. У кого слишком чувствительное сердце, надо быть зрителем или пациентом. Не плачьте, пожалуйста, если можно. Извините.

В помещении нашего театра гастролировал «Берлине? ансамбль». В день закрытия гастролей перед банкетом актеры расписывались на память. Вот подпись громадными квадратными буквами – Экке Шаль. Это главный и, пожалуй, лучший актер театра. И по подписи видно, что главный актер. Руководитель театра, вдова Брехта актриса Елена Вайгель от краски отказалась. Места на потолке было уже мало, ей пришлось с нашей помощью забраться на стол, и она выцарапала свое имя пилкой для ногтей, а потом по царапине провела карандашом. Так проявился ее характер. Мы протянули руки, чтобы помочь ей слезть, она сказала что-то по-немецки и сделала жест, призывающий нас расступиться. Потом легко спрыгнула на пол. Ей было тогда семьдесят лет... Один посетитель спросил:

– У вас только знаменитости расписываются? Мы сказали:

– Нет, симпатичные нам гости. А кроме того, как определить, где граница, за которой человек может считаться знаменитым? И разве всегда знаменитость определяет значительность человека, ценность его мнения?

Однажды привели за кулисы тихого, маленького, улыбчивого японца. Он принес в подарок каких-то куколок. Переводчика не было. С грехом пополам на «промежуточных» языках сказали друг другу, что, дескать, очень приятно познакомиться. Поулыбались и протянули ему кисть с краской. Он нарисовал несколько иероглифов и вежливо поклонился. Иероглифы мы не разобрали и тоже просто улыбнулись. Ну японец и японец, милый человек, кукол к у под ар ил. Он снова взял кисть, еще что-то пририсовал, мы и не посмотрели что. Откланялся и ушел. А тут забежал наш артист Г. Гай, глянул и ахнул. Смотрите, говорит. Читаем латинские буквы – Кобо Аба. Пожалуй, самый популярный у нас японский писатель. И все мы ее поклонники, и сколько говорили в этой самой гримерной о его «Женщине в песках». Кинулись за ним – а его и след простыл. Не поговорили.

Мы гордимся подписями людей знаменитых, популярных. Но, честное слово, у нас все основания гордиться и подписями наших коллег – самых простых смертных. Кто знает, как распорядится судьба и чье имя будет вызывать наибольший интерес лет через двадцать. Ведь расписался же у нас скрипач нашего скромного театрального оркестра. Одна подпись из сотен. А теперь все ее замечают: всемирно известный дирижер Юрий Темирканов. Да и не в популярности же, в конце концов, дело. Есть еще истинный счет искусства и человеческих качеств, счет без славы, званий и чинов.

Михаил Данилов – актер нашего театра. Начинал в университетской самодеятельности, учился на астрономическом отделении матмеха. Данилов очень хороший актер. Назову его лучшие, на мой взгляд, работы:

Калошин в «Провинциальных анекдотах» Вампилова, Лагранж в «Мольере» Булгакова, Митрофан в «Трех мешках сорной пшеницы» Тендрякова, на телевидении – начальник почты в «До востребования» Полякова, Монтойа в «Фиесте» Эрнеста Хемингуэя в кино – доктор Супругов в фильме «На всю оставшуюся жизнь».

При всей своей человеческой скромности Данилов никогда не бывает просто исполнителем, он всегда соавтор. Я ни одну свою режиссерскую работу не делал без его

участия и без его помощи. Трудно переоценить его значение для нашего театра, и мне хочется рассказать об этом, потому что со стороны, может, и не заметно.

Я бы назвал Данилова эталоном вкуса. Тут не только образованность, разносторонние знания, многочисленные умения. Он художник и знаток изобразительного искусства, особенно графики. Знаток и коллекционер музыкальных записей. Фотограф-художник высокопрофессионального уровня. Великолепный трубочный мастер. Но не только это. В Данилове природное чувство меры. Во всех его проявлениях. Он способен ощутить и выразить одной деталью стиль – способен и как актер; и как советчик, и как критик, и как мастер-прикладник.

В «Мольере» он сочинил и своими руками изготовил «королевскую посуду». Из какого бокала пил Людовик XIV? Можно пригласить консультанта, изучить эпоху, сделать копию, и она будет выглядеть неубедительно (так в театре бывает часто). Можно попросить Данилова. Он включит неведомые другим двигатели своей фантазии, ощутит стиль и из кусков каких-то старых кубков, чайников соорудит такой бокал, что все зрители поймут: только из него мог пить «король-солнце». И так во всем. Многие наши спектакли обязаны своим интересным музыкальным оформлением коллекции и вкусу Михаила Данилова. И не только в нашем театре. Режиссеры, художники, композиторы ценят его мнение. В программки он попадает только как актер (лишь однажды он был официальным художником спектакля – в «Провинциальных анекдотах»), но смысл его деятельности гораздо шире. Не им определяется, но не без его влияния устанавливается культурный уровень ленинградской театральной жизни. Не знаящим Данилова это может показаться преувеличением. Возможно, следовало бы говорить: не Данилов влияет, а такие, как Данилов, влияют. Наверное, это было бы скромнее и даже справедливее. Но мне хочется подчеркнуть прежде всего индивидуальные черты, а не принадлежность к группе.

Вот автограф Данилова: большое «Да», в него вмонтировано маленькое «м» завиток «Да» кончается собачьей мордой. Мы гордимся его подписью на нашем потлке. Справа – Шагал, левее – Юрий Любимов, чуть выше – грузинский писатель Нодар Думбадзе. Здесь он равный среди равных, не важно – знаменитых или незнаменитых. Здесь все равные – здесь все артисты.

Однажды режиссер телевидения Александр Белинский зашел к нам во время спектакля и стал подробно и остроумно критиковать какую-то постановку. Мы сторали от смеха – так выпукло изображал он привычные штампы хорошо знакомых нам актеров (столь же беспощадно» наверное, Белинский показывает тем актерам наши недостатки). Кто-то сквозь смех спросил:

– Саша, а вы спектакль-то видели?

– Нет.

Гомерический хохот. Белинский – серьезно:

– А зачем? Я и так все знаю заранее. О спектакле лучше говорить не глядя. Когда посмотришь, это как-то сковывает.

Я думаю, ленинградские театральные деятели согласятся со мной: Белинский один из самых остроумных людей в городе. А их немало. Соревнование нелегкое.

Борис Лёскин, узнав, что Гаричед кочет поставить во дворе памятник неизвестному актеру, схватился за голову:

– Боже мой, мама, я еще жив и не так стар, зачем же мне памятник?!

Однажды мы ехали с Лёскиным на машине в Нарву. Где-то в районе Кингисеппа он стал часто тормозить.

– Сейчас за поворотом должен быть одноэтажный кирпичный дом, – сказал он взволнованно.

Повернули – был дом. Потом он угадал заранее группу деревьев. Потом мы вышли из машины. Река, обрыв, большой камень. Он все знал здесь. С войны. Здесь он хоронил товарища, вот здесь. Он помнил приметы. Здесь были окопы – теперь все изменилось. Всегда сыплющий шутками Боба Лёскин стал серьезным и молчаливым. Мне передалось его

волнение.

И на гастролях нашего театра в Польше он узнавал места боев, города, за которые воевал. Пришли из газет, брали интервью. Скромный Боба стал героем дня, а потом снова трепался, острил, шутил. Это его подпись, он а нашем театре двадцать пять лет. В войну он был сапером переднего края, все пять лет войны...

Неловко бывает наткнуться на забытую подпись. Кому-то протягивали кисть, просили оставить автограф на память, а сами забыли. Правда, кое-кто расписался в наше отсутствие: просто зашел и написал. Ну и спасибо. Только вспомнить нечего.

Однажды зашел человек по окончании спектакля «Два театра», документ предъявил. Я такой-то, оттуда-то, очень люблю театр, много слышал о вашем БДТ, вот попал, посмотрел, ничего не понял, объясните.

Мы с Басилашвили стали в тупик. Попробовали объяснить. Дескать, автор тут хотел, и мы, дескать, хотели. Но то, что человек не понял, глядя на сцену, досказать словами трудно. Крутились мы, вертелись, потом говорим:

– Вот тут у нас гости расписываются, не хотите ли присоединиться? Он говорит:

– С удовольствием. – Написал зеленой краской свою фамилию, вымыл руки. – Спасибо, желаю творческих успехов. А что вы на сцене делаете, я все равно не понял.

Расписываются не только те, кто хвалит. Олегу Ефремову редко что нравится до конца, он спорщик по натуре. У него свой взгляд на вещи, и он никогда не утаивает его в угоду вежливости. С ним интересно. От ругани его настроение не портится, а мысли проясняются. И мы всегда знаем: он лицо заинтересованное, он друг. Как и многие «современниковцы». Бот сколько их подписей... И еще одна истинно дружеская подпись:

«Завидую, люблю. Ия Саввина». Тоже настоящий друг. И актриса замечательная. И женщина красивая. И журналистка высокого класса. До чего же приятное и редкое сочетание...

Старейший артист нашего театра Сергей Сергеевич Карлович-Валу а (его знают по крайней мере четыре поколения зрителей, а он все еще играет, и всегда с удовольствием, и всегда подтянут, бодр и расположен к людям) сказал как-то:

– Актер – прекрасная профессия. Если бы еще не спектакли и не репетиции, то она была бы просто изумительная.

Расписаться у нас на потолке он отказывается, хотя при его громадном росте ему не понадобилось бы даже становиться на стул. Сергей Сергеевич говорит:

– У вас своя коллекция, у меня – своя. У него в гримерной несколько тысяч фотографий и портретов красивых женщин-актрис. Мы преклоняемся перед его коллекцией.

Наверное, нетрудно и небезынтересно для читателей было бы подготовить сборник «Актеры шутят» по примеру уже изданных – «Музыканты шутят» – «Физики шутят». Но, пожалуй, не стоит.

Когда шутят физики, читатели смеются, но помнят все-таки, что физики не только шутят: они еще занимаются серьезным и важным делом. Шутки актеров воспринимаются многими как основное их занятие, более и хуже того – как их обязанность в обществе. Актер – значит, человек компанейский, веселый, набитый комическими историями. Такой взгляд на актера – пережиток, пошлость, злостная банальность. Не меньшая банальность и опровержение такого взгляда – дескать, все это не так, дело театральное трудное, -это серьезная работа. Я хочу другое сказать: жаль, что актеры не весельчаки, жаль, что не хватает у них сил и времени отрешиться хоть ненадолго от своих ролей, н е удовлетворенности, тревог. Одни мучаются оттого, что ролей мало и роли не те. Другие оттого, что играют слишком много, именно они репетируют в новых спектаклях, снимаются. Надо строить новую роль – это утром, а вечером не просто поддерживать существование старой, но играть в полную силу, для новых зрителей, чуть не каждый день. А в хороших театрах спектакли держатся в репертуаре по многу лет, по десять и больше. Ведущие актеры таких театров напоминают исполнителей циркового аттракциона с вертящимися тарелками. Исполнитель закручивает на трости тарелку, потом вторую, третью. Устанавливает

дрожащие трости в гнезда но пока эти тарелки крутятся сами, по инерции, закручивает новые – четвертую, пятую, шестую. А уже надо подбежать и подкрутить первые. И вот уже двенадцать тарелок крутятся, а артист бегаёт и подкручивает, и подкручивает.

Только одна разница. Цирковой артист делает трюк – то, что обычный человек сделать не может. Этот цирковой артист – мастер в деле кручения тарелок, и это очевидно для всех. Певец поёт громко, не фальшивя и красивым голосом – его умение тоже очевидно. А драматический артист? Он ходит, говорит, спорит, влюбляется, расстраивается, радуется – делает все то, что делают люди в обычной жизни. Да, иногда весь зрительный зал ощущает: на сцене искусство, высокое мастерство. В чем же оно, это мастерство драматического актера? В том, что его не видно, что в искусственных условиях сцены искусственное создание большой группы художников – спектакль – смотрится как самосильная, саморазвивающаяся живая жизнь.

Я сижу перед своим гримерным столом, откинувшись на спинку кресла, Смотрю на знакомый потолок.

Рассматриваю знакомые закорючки подписей. Я думаю сейчас не о гостях, бывших здесь. Я думаю о своих товарищах, актерах нашего театра.

Я вижу перед собой широко открытые, одновременно бешеные и беззащитные глаза Нагульнова из «Поднятой целины» – глаза Луспекаева. Я вспоминаю небывалую силу и какую-то ледяную, рассудочную страстность его Черкуна из «Варваров». Долгая, сложная цепь постижений, опровержений и наконец настоящих открытий в тайнах человеческой психики, в магии театрального ритма и пространства, многозвенная цепь вела к этой естественности, кратчайшей и объемной правде. Безыскусность рождалась громадным искусством. Луспекаев очень любил на репетициях подсказывать другим, советовать. Он не уходил курить, когда шли не его сцены. Смотрел и вмешивался. Ругался, уговаривал, спорил. Так он искал свою атмосферу работы, так рождалась его собственная органика в роли.

У других иначе. Талантливейшая Эмма Попова, наделенная богатейшей интуицией и фантазией, жадно слушает любые замечания, готова немедленно, не раздумывая, выполнить любое предложение режиссера или партнера. И получается у нее сразу. На третьей репетиции роль обычно уже готова. Кажется – завтра можно играть, премьеру. Дальнейшая работа, тоже трудная и долгая, заключается в том, чтобы точно выбрать из десятка сразу получившихся набросков один и не дать уйти при этом первому живому импульсу – он у нее всегда верный.

Басилашвили наделен от природы редким даром импровизации. С другой стороны, мхатовская школа выработала в нем уважение к углубленной, последовательной работе, работе «по методу». Два этих качества вступают в противоречие друг с другом. Басилашвили испытывает удовольствие от своих интуитивных находок и вместе с тем недоверие к ним. В процессе работы над ролью наступает период яростной самокритики, недовольства. Ему кажется, что яркое, удачное начало накладывает на него ответственность, требуя еще более яркого продолжения. Это ощущение ответственности тяготит его, лишает свободы, он хочет сбросить ее и потому отвергает собственные завоевания. И именно тут, в критический момент, когда все пришло к нулю, все найденное уничтожено им самим, испорчено, – опять начинает работать интуиция и новыми, совершенно неожиданными ходами он идет к образу. Таков по иск с воей правды у Басилашвили. Так он шел к лучшим своим ролям – к Андрею в «Трех сестрах», Ксанфу в «Лисе и винограде», Бочарову в «Беспокойной старости», князю в «Истории лошади».

Я не пишу историю нашего театра, не могу рассказывать обо всех. Говорю о тех, с кем больше сталкивался в работе, чья творческая «лаборатория» открывалась передо мной в сотнях совместных выходов на сцену.

Когда зрители смотрят «Цену», они говорят про В. Стржельчика в роли девяностолетнего Грегори Соломона: неужели это Стржельчик, его совсем не узнать. Где красота и повадки героя-любовника? Все другое, это настоящий старик. У него рукн старика, глаза старика, голос, движения, мысли старика.

Я смотрю на Владислава Игнатьевича вблизи, как партнер, и тоже вижу: это другой человек, ста ик Грегори Соломон, чем-то похожий на тех стариков, которых я видел в жизни. Что же произошло? Значит, в мире стало одним стариком больше? В том-то и дело, что нет. Стало больше одним подлинным созданием драматического искусства.

В перевоплощении – специфике и смысле актерского творчества – заложена возможность человеческого взаимопонимания.

Встать на место другого, быть им в течение спектакля. И здесь же одна из главных причин притягательной силы театра: не посмотреть на других людей, а понять их – и автора, и актеров, и тех, кого они играют. Через других – тех, кто на сцене, – понять себя и окружающих.

Однажды... Шел спектакль «Лиса и виноград». Я играл Эзопа. Перед началом последнего действия в театр позвонили и сказали: только что скончался Виталий Павлович Полицеймако. Уже много лет он тяжело болел, на сцену не выходил. И вот его не стало. За кулисами повис траур, а спектакль шел своим чередом. Кончился. Мы вышли на первый поклон. Я жестом остановил аплодисменты и сказал:

– У нас в театре горе. Сегодня скончался выдающийся артист, первый исполнитель роли Эзопа, народный артист Советского Союза Виталий Павлович Полицеймако.

Неожиданно в зале раздались аплодисменты. Потом неловкая пауза. Потом все встали. И тишина.

Что случилось? Почему сначала зааплодировали? Не поняли? Не расслышали?

Нет. Когда на сцене произносится имя артиста, большого, любимого, имя это вызывает привычную театральную реакцию – аплодисменты. Только ее. И уже потом приходит страшное осмысление: он не выступать сейчас будет, он умер.

Мы долго сидели после того спектакля и говорили про этот всплеск оваций. Мне кажется, мы верно поняли и оценили эту реакцию зрителей. Мы были благодарны им за нее...

Подписи, которых никак не сосчитать. Актеры, режиссеры, писатели, художники. За каждым из этих людей десятки биографий, созданных ими, рожденных их воображением. Это тоже живые люди. их знают и помнят тысячи зрителей.

Но за каждым из них и своя собственная жизнь. В какой-то точке наши жизни пересеклись. Мы встретились. И об этой встрече, даже если она была единственной, не забудешь.

Однажды... Однажды еще что-нибудь произойдет.

1977 г.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Тридцатый сезон

«Однажды еще что-нибудь произойдет», – так я закончил свою первую книгу.

Произошло... Прошло десять лет. Я иду по весенней Москве. Теперь я москвич. В Ленинград еду на гастроли. Приятно идти по Суворовскому бульвару среди больших деревьев, слегка под горку – к Калининскому проспекту. Издалека видна большая афиша на кинотеатре «Художественный»: «Долгие проводы». Режиссер Кира Муратова. Я видел этот фильм в середине семидесятых, когда он был сделан. Видел в маленькой киношке в Ленинграде. Афиша была написана от руки. Фильм шел на одном сеансе и на другой день был снят. Нас, приехавших смотреть его с другого конца города, картина потрясла. Гармоничная» нежная, пронзительно правдивая, печальная. Потом в «Литературной газете» появилась маленькая заметка, в которой о фильме отзывались с брезгливой неприязнью. Помню, особенно поразило, что статья вышла, в номере от К марта и о женщи не-режиссе ре

говорилось с такой непопустительной грубостью.. Тогда же я отправил письмо-протест а «Литературку». Мне просто не ответили. А саму Муратову через некоторое время дисквалифицировали.

Я уже как-то писал об Аяес Барда – режиссере-француженке, имеющей мировую известность.. Сильный режиссер. Но ничуть не ниже, а может быть, для нас и гораздо более значительна Кира Муратова, ее картины:

и «Короткие встречи» с Высоцким и самой Муратовой в главных ролях , и «Долгие проводы» с З. Шарко и Ю. Каюровым.

Сейчас восемьдесят седьмой год, «Долгие проводы» – вижу на кинотеатре «Художественный» много дней подряд. Толпа у кассы. Только что фильм удостоен первой награды на Всесоюзном кинофестивале.

Оживает память. Мы читаем произведения, которые, казалось, исчезли, о которых знали только понаслышке. Публикуются авторы, даже имена которых еще недавно были непроницаемыми. Широко идут фильмы, запрещенные в свое время для показа даже в кругу специалистов, по слухам давно стертые.

Оживает память многих десятилетий. Заполняются дыры, трещины в сознании. Искусственный пейзаж нашей культурной жизни уступает место природе, человеческой природе, и обрушивается вдруг на нас пугающее с непривычки разнообразие. Столько зазвучало голосов, что тебе, привыкшему к простой, надоевшей, но ясной мелодии, хочется порой заткнуть уши.

Хор не сладкоголос. Что-то вызывает и раздражение, и отталкивание, и даже желание кое-кому «заткнуть глотку». Но их так много, этих голосов. И надо выбирать. Нет единой директивной оценки. К ней можно было присоединиться и громко выкрикивать, одобряя сказанное «предыдущим оратором». Можно было уйти в молчаливую оппозицию. В этом случае тихо поддерживать «вышесказанное», а дома, на кухне, среди узкого круга друзей дать понять... И выбора в поступках не было. Выбор грозил такими последствиями, что на него могли решиться лишь единицы. Нет выбора – нет ответственности.

Мы больше не хотим, чтобы было так. Мы подняли головы и огляделись. Мы начали говорить. Не произносить слова, а высказываться. Новое время. Старое ушло. Напрашивается сказать: и следа не осталось. Но это не так. Следы остались. Вокруг нас, внутри нас, в каждом из нас. Прошлые годы не забываются. Потому что и они наша жизнь. И в них были свершения, и, несмотря ни на что, радости, и порой чистое звучание голоса, и любовь к искусству. Еще потому, что следы остаются и от хорошего и от дурного. Даже на воде остаются следы. Пусть это следы грязи, но они есть. Их нельзя не заметить.

Пройдет много времени, прежде чем море вымоет себя от прежней грязи.

Привкус горечи или сильная горечь в произведениях, которые запоздало появляются на свет. И кто-то уже шепчет, а кто-то кричит: «Ну вот! Что за люди! Им разрешили. Радуйтесь, танцуйте вместе с молодежью. А из них одна горечь лезет».

Странное дело, молодежь танцует открыто и во всех возможных стилях. А начнет говорить или писать – и тоже горечь. У них-то откуда? Ведь танцуют же как хотят.

Откуда? Да из души. Долго-долго не смела открыться она. Тонкой струйкой просачивались наружу ее боли и ее радости. Во времена официальной оптимизма даже искренняя радость была подозрительна – всякое изъяснение должно быть в определенных рамках. А боль – она вообще могла относиться только к давно прошедшему. Под маской аллюзии можно было лишь чуть коснуться того, о чем знал и дума.! каждый в зрительном зале. И когда пришел момент и прозвучало, как в сказке: «Душа, откройся» – не открылась душа Мы вскрываем ее теперь, свою душу, и замечаем, что не только вокруг нас, но и внутри застоялось, прогоркло. Вот почему такие порой нерадостные открытия в этот долгожданный момент.

Я иду по весенней Москве. Иду по Суворовскому бульвару в обратную сторону, от Калининского проспекта. Афиша на Кинотеатре повторного фильма: ретроспектива фильмов памяти А. В. Эфроса. Эфроса нет больше с нами. Мы потеряли его. И еще многих. Многих

дорогих людей. Горечь и радость перемешаны, как вместить их в себя? Надо вместить. Новые листья на деревьях.

«Эта весна все подняла,
все потопила и вздыбила».

Строка из стихов О. Чухонцева, которые я читаю со сцены. Стихи о другой весне. Но сейчас я произношу их как написанные только что. Думаю, что и автор ощущает их сегодняшними.

Восемьдесят седьмой год. Тридцатый сезон моей театральной жил[и].

Готовя к переизданию свою первую книгу, я встал перед нелегкой проблемой: добавить ли то, что не мог рассказать тогда, не убрать ли что-нибудь? Может быть, что-то было вынуждено обстоятельствами? Перечитал. И решил оставить все, как есть, как было. Просто писать дальше, а та книга пусть останется книгой десятилетней давности, книгой семидесятых годов. Ручаюсь, что фальши в ней нет, ничего не соврано, сказано то, о чем я действительно хотел сказать тогда. Взят ракурс, отражающий атмосферу творчества, технологий творчества, творческие взаимоотношения – все лучшее, что было в нашей жизни. Было и другое.

Барьеры, через которые каждый день приходилось перешагивать, – это пустяк. Забоем. и которых с трудом находили щели, чтобы идти дальше, – в конце концов, это тоже преодолимо. Но были и стены, через которые не перелезешь, о которые бились головой. возле которых садились мои товарищи, и я среди них, в утомлении и безразличии, а потом поднимались и шли обходным путем. А обходной путь длится иногда годы и годы.

Я ничего не написал об одном из самых ярких спектаклей Товстоногова, «Римская комедия» по пьесе Л. Зорина, в котором играл главную роль. Спектакль был сыгран один раз для нескольких десятков человек и закрыт. У кассы стояла большая очередь, ожидая начала продажи билетов на «Римскую комедию». Обсуждение спектакля длилось час, два. Очередь терпеливо ждала и увеличивалась. Потом обсуждавшие уехали в черных машинах, и очередь разошлась. Так закончился полугодовой труд прославленного, авторитетного театра.

Я просто не стал касаться в предыдущей книге горьких воспоминаний об исчезнувшей навсегда «Фиесте» Э. Хемингуэя – моей первой режиссерской работе, – сложной, многолюдной, по общему ощущению удавшейся, взявшей много месяцев труда, радостной и... исчезнувшей.

Искалечена была судьба «Человека ниоткуда» – фильма Эльдара Рязанова, где я сыграл первую свою роль в кино. Картина дошла до зрителей лишь через несколько лет, третьим экраном, лишённая всякой рекламы и прессы.

Только сейчас, через восемнадцать лет, выходит фильм «Интервенция» Геннадия Полоки, который мы вместе с В. Высоцким» Е. Копеляном и многими другими адресовали нашим молодым сверстникам в 1969 году.

Это мое добавление, мой «личный вклад» в широко известный теперь перечень...

Стоит ли сейчас запоздало размахивать кулаками и входить в подробности того, как все это происходило? Сюит ли рассказывать, как в том самом 1977 году, кол да выходила моя книга, передо мной окончательно закрылись двери телевидения, радио, кино, газет в моем родном городе? Я мог только догадываться, по чьему слову это происходит. Но вот из всех передач выстригаются, вырезаются все куски, где я участвовал. Все лживые» теле и радиопостановки с моим участием отменяются. Выясни гь ничего невозможно. Только слухи. Невнятные, тревожные. После долгих усилий удастся пробиться к не очень высокому начальнику на телевидении. И в углу кабинета слышишь произносимую шепотом знакомую формулировку семидесятых годов: «Лично я вас понимаю, но это не от меня зависит. Надо ждать. И забудьте о нашем разговоре. Я вам ничего не говорил. Вы же сами понимаете...»

Я понял только одно: передо мной стена. А книга при этом выходила. Чудеса?

Так случилось, что в те самые дни, когда я получил первые экземпляры киши, я прощался с театром. Пятый год я уже жил в окружении запертых дверей. Я решил переехать в Москву. Но и это оказалось невозможным. Московские театры принимали нас с Теняковой,

а потом на министерском уровне говорилось: «Есть мнение, что ваш переезд нежелателен. Бы сами, наверное, все понимаете.

Я решил во что бы то ни стало вырваться из отупляющей, пугающей, бессрочной неизвестности. Покинул любимый театр, в котором от личных бед каждого стали вырастать перегородки между людьми, недоверие. Оставил дорогие мне роли, спектакли.

Я подарил по экземпляру книги каждому, кто в ней упомянут, и отправился с концертами по стране. На свой страх и риск. Дескать, на собственную ответственность. Это нормально, и не особенно тогда беспокоило.

А был и другой страх. Настоящий. И в этом я должен признаться. От него-то я и бежал из родного города. Страх от вопросов, которые задавали зрители и на которые я не знал, как ответить, от тех иллюзий, которые могли вызвать исполняемые мною произведения. Преодолевая этот страх, я сделал про граммы Бабеля, Пастернака, Мандельштама. Я выпустил гоголевскую «Сорочинскую ярмарку», показал программу Бунина, расширил шукшинский цикл, сделал первый акт шекспировского «Юлия Цезаря». Страх переезжал со мной из города в город, страх выходил вместе со мной на сцену. Может быть, только во время исполнения он исчезал. А в моем чемодане лежала книжка, где безмятежно рассказывалось о прошлых годах и ни слова о том, что давно уже готовило нынешнее мое положение.

Еще раз спрашиваю себя: надо ли теперь обо всем этом вспоминать? Надо. Моя судьба – малая частичка общей судьбы и, как артист, я обязан не забывать об этом. В те же годы я написал об этом повесть. Повесть не о себе, о другом человеке, но я старался вложить в нее не только собственную фантазию, но и собственный опыт. Попробовать оторваться от личных юре стен и ощутить горести выдуманного персонажа, который объединил бы меня со многими. кто переживал сходное или гораздо худшее.

А та книга – «Кто держит паузу». – пусть останется, как есть. Пусть все невысказанное, недоговоренное услышится в паузе, в минутах молчания и раздумий.

Театр – замкнутый мир. Не менее чем на девяносто процентов общение с другими людьми происходит как общение актера со зрителями, то есть одностороннее общение. И в быту обыкновенно все разговоры крутятся около искусства. Зрители на время отодвигают свою личную жизнь как неинтересную и говорят «о высоком», чтобы быть «на уровне» гостя. И гость мало-помалу привыкает. И все встречи становятся похожими на смотрение в зеркало: то в кривое, то в золоченой раме, но в зеркало.

Есть старый анекдот: знаменитый певец встречается со старым приятелем. Певец долго рассказывает, как его принимали в Харькове, как зажимает его дирекция, какая бездарность его соперник по сцене, как его любят во Львове, а потом спохватывается: «Что это я псе о себе да о себе. Ты-то как? Что поделяваешь? Слышал ли ты меня в последней постановке?» Старый анекдот, а стреляет.

Если долго работаешь в знаменитом театре. начинает казаться, что чуть ли не весь мир занят только его делами-

С БДТ мы много ездили по стране. И всегда принимали нас на высшем уровне. Мы и видели один высший уровень. Годовое одинокое путешествие дало много новых ощущений и впечатлений. Деваться некуда, я оставался артистом к посмотреть на людей в их естестве редко удавалось. Я пробовал, но с самого начала чистота эксперимента нарушалась: меня узнавали и вели себя со мной не как всегда, а «особенно». И все-таки это было уже другое. Не было высокого уровня. Бывали такие далекие углы и такие трудные условия жизни, что тут уж не до «этикетною» поведения.

Я навсегда запомнил почти суточный рейс на вертолете с лесными пожарными – это было на Камчатке. Встречу с работниками атомной электростанции в Билибино на Чукотке, разговоры с речниками в Сарапуле.

Впервые, может быть, приезжая в город, я мог смотреть спектакли местных театров. Прежде, когда мы приезжали коллективом, то обычно занимали их место, Я крепко полюбил маленький театр в Магнитогорске. Он называется «Буратино». Побывал в нем и раз, и два. и

шесть. Окунулся в быт и труд его актеров. Действительно сблизился с ними. О нем стоит рассказать подробнее, потому что его опыт показателен. Он одно и-1 тех зерен, которые проросли и определили направление будущих театральных перемен.

Группа выпускников кукольного отделения приехала в Магнитогорск почти на пустое место. Им выделили крохотное помещение, проектируемое ранее, кажется, под кафе. Они начали, не дожидаясь ни благоустройства театра, ни благоустройства быта. Быстро создали репертуар, обязательный для кукольного театра, – вполне качественный. Играли много, без отдыха. и дома и на выезде. Но была особенность в самих этих людях. Они ощущали свой, кукольный. театр не как развлечение и поучение для детей, а как возможность обновления драматического театра. Им виделся чуть ли не весь мировой репертуар, сыгранный с куклами или с куклами и людьми и, наконец, только людьми, но с применением тех закономерностей, которые открылись им в общении с театром кукол.

Назову те спектакли, которые я видел у них:

«Слон» А. Копкова, «Вся королевская рать» Р. П. Уоррена, «Дракон» Е. Шварца, «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина, «Гамлет» В. Шекспира. А еще они играют «Вишневый сад» Чехова и «Свифта» Г. Горина.

В Магнитогорске зрительный зал в драматическом театре уже много лет наполовину пуст. На спектакли «Буратино» записывались за месяц, а то и больше. Как все это случилось? Всегдашние три причины долгого успеха – талант, новые идеи, работоспособность, Работали буквально круглосуточно. Женились, рождались дети, и вся семья оказывалась втянутой в орбиту театра. Они жили, окрыленные открывшейся перспективой. Им казалось, что их воле подвластно все. И как ни удивительно – это подтверждалось каждым новым спектаклем.

Когда я смотрел «Слона» – фантасмагорическое, едкое творение Копкона. – было ощущение, что пьеса специально написана вот для этой маленькой сцены, вот для этих актеров, вот для этого оформления.

То же самое было с «Драконом». Но там притча, сказка. А «Вся королевская рать» – натуральное многофигурное повествование. И это оказалось возможным.

Куклы вместе с людьми создали толпу на сцене, и каждый актер раздваивался, а иногда – «расстраивался», играя сам и давая жизнь манекену. В другом случае куклы в рост человека, одетые в цивильные костюмы, сидели в зале среди зрителей, своей мертвенной неподвижностью и неожиданным вскакиванием или механическим подниманием рук создавая совершенно небывалое театральное впечатление.

Действие развивается то в диалогах реальных персонажей (Гамлета и Офелии, Гамлета и королевы), то переносится на маленькую сценку, где дерущиеся – Гамлет и Лаэрт – два ножа с едва намеченными головками на рукоятках. И когда текст отстранение, но очень направленно читается, а ножи реально втыкаются в разные квадраты планшета сцены, зритель думает не о театральной метафоре, он захвачен действием, сюжетом, поэтикой автора. Я сам испытал это удивительное ощущение и видел, что другие зрители тоже были захвачены.

Этот спектакль поставил и исполнил с партнершей главный художник театра М. Борнштейн.

В «Буратино» пет времени рассуждать, нужно ли режиссеру играть в своем спектакле, можно ли художнику выйти на сцену. Можно, потому что нужно. Народу мало. Роль исполнит тот, кто сделает ее лучше. Поэтому «Слона» поставил тогдашний директор театра М. Скоморохов (теперь он главный режиссер ТЮЗа в Перми). Поэтому руководитель театра Виктор Шрайман играл главные роли во многих своих постановках. Особо хочу выделить еще двух актеров, чьи яркие индивидуальности определяли высокий уровень исполнительства, – Е. Терлецкого и В. Шульгу.

Было еще одно счастливое обстоятельство, которое помогло театру развиваться, выстоять в трудные минуты (а их было немало). В Магнитогорске был (и, к счастью, есть) человек, сумевший повлиять на всю культурную жизнь города: Геннадий Гун – металлург,

доктор наук, доцент Metallургического института, одного из крупнейших вузов Урала. Он создал в институте кафедру эстетики и возглавил ее. Он на общественных началах взял на себя большую часть филармонической работы в городе. Организовывал фестивали, собирал лучших исполнителей страны для выступлений в Магнитогорске, всячески помогал развитию самодеятельности. Он был не один, были еще люди в профкоме Metallургического комбината (прежде всего А. Цыкунов), а комбинат определяет жизнь двухсотпятидесятитысячного города. Помощники были, но не много. Душой всего был Гун, его энергия, неутомимость. И молодежь, прежде всего молодежь, ощутила вкус к искусствам, к театру. Именно в этой атмосфере посчастливилось делать свои опыты труппе В. Шраймана.

Сейчас театру четырнадцать лет. Его подстерегло трудное испытание – признание. Шрайман назначен главным режиссером драматического театра, но «Буратино» не оставил. Театр приглашен на гастроли в Москву. О нем говорят и пишут. Им восхищаются и его критикуют. Какова будет его дальнейшая судьба, его путь – увидим.

Этот театр – редкое явление. Но не единичное. Яркие, привлекающие внимание зрителя новизной мышления коллективы возникали в разных и самых неожиданных местах. Повторяю: пес это зерна, которые проросли и опровергли иерархическую структуру нашей театральной жизни.

Я рассказал только об одном театре, работающем далеко от Москвы. Я рад, что в тот год, 1978-й, когда я путешествовал с концертами, я не только выступал, но начал больше видеть, слышать, узнал трудности и достижения многих людей.

Одна встреча тогда во многом определила мою дальнейшую судьбу. Я расскажу о замечательном человеке. Сближение с ним многое открыло мне в искусстве театра и в безыскусности доброты и самоотреченности. Этот человек –

Ростислав Янович Плятт.

Он любит смеяться и любит смешить. Он пронизан артистизмом, ею совершенно лишен «актерства». В нем нет ни на гран каботинства или самолюбования, Он высокий профессионал. Его вдохновение подчиняется ему – редчайшее качество. Как не каждый режиссер рожден быть главным режиссером, так не каждый актер рожден играть главные роли. Тут нужна особая надежность, умение «держаться» на себе спектакль. Он обладает этим умением в полную меру. По собственному его глубинному ощущению – он комик. Он обожает грим, стремится изменить свое лицо, походку, фигуру. И современный театр, который все чаще лишает артиста этого удовольствия, не мешает ему и без всяких наклеек играть не просто «от себя», но выявить характерные, индивидуальные черты персонажа. По амплуа, на которое его тянут (кстати, самое трудное и ответственное в театре амплуа), – он резонер. Блистателен в ролях простаков. Драматические роли все открыты ему, одно условие – если они не вовсе лишены юмора. Трагедия... нет, там юмора нет, это его не привлекает. Но в любых условиях – со «своим» лицом или измененным, смешной или жалкий, отрицательный или положительный, благородный или жуликоватый, покоряющий душевностью и умом или невыносимо неявный – всегда, всегда он изливает человеческое обаяние.

Руководство Театра имени Моссовета предложило мне поставить спектакль для Плятта к его семидесятилетию. Надо было искать пьесу. Я стал думать о Плятте. Мне казалось, что для него годится все: и салонная комедия, и Ибсен, и Гауптман, и Леонид Андреев, и Афиногенов. В чем он может блеснуть, чтобы использовать лучшее из арсенала своих средств и вместе с тем не повториться? Когда мы снова встретились и я предложил свои варианты, выяснилось, что у театра есть контрпредложение. Вместе с Пляттом мы поехали к драматургу С. И. Алешину, и я тут же прочел его новую пьесу, «Журавль в небе». Это была эпистолярная история о любви – для трех актеров. С Пляттом совпадал возраст главного

героя и то амплуа (назовем его «профессор»), в котором актер не раз и с большим успехом выступал на сцене и на экране. Пьеса была культурная, чувствительная, с крепким сюжетом. Но достаточно ли этого? Для меня, и мне казалось, для Плятта, в ней недоставало юмора, остроты, резкости. Однако мнение Ростислава Яновича я уже знал: оно было положительным. И вот два Мастера ждут моего слова, и немедленно. Я сказал «да».

Сразу начало работать воображение. Пьеса написана «свободно» – действие охватывает год жизни, и время то течет вперед, то возвращается вспять, эпизоды чередуются, подчиняясь ходу мысли главного героя. А что если герой пьесы будет не семидесятилетним адвокатом, а семидесятилетним актером, играющим адвоката? Он будет в чем-то совладать со своим персонажем, а в чем-то нет, и тогда его актерская память вызовет к жизни на сцене другие образы, резко контрастные. Пусть это будут отрывки из классических произведений. А потом опять потечет жизнь современного юриста. Тогда Плятт мог бы в одном спектакле исполнить пять-шесть ролей самых разных. В один вечер сыграть на всей клавиатуре своих богатейших возможностей.

Пришло лето. Я снова листал пьесы, но уже с другой целью. Я выкраивал из классики все, что было бы интересно сыграть Плятту. В результате остановился на Боккаччо (фарс), Гауптманс (драма), Ростане (романтическая комедия). В пьесе шел разговор о пушкинских стихах. Я увеличил эту сцену: теперь Пушкина не цитировали, а читали целиком пять стихотворений. И наконец был придуман молчаливый пролог, когда актер «входит» в роль адвоката, и соответствующий ему эпилог.

Незадолго до этого Плятта постигло большое горе. Психологически он был в тяжелом состоянии. Сперва он отшатнулся от моих «фарсовых» предложений – не ко времени. Но я настаивал, говорил: только в контрасте он сможет выявить не театральный, а человеческий драматизм своей главной роли. Двухчасовой спор в моем гостиничном номере завершился его согласием.

Впоследствии я узнал, что значит согласие и рукопожатие Плятта. Это значит – верность своему обещанию в самых сложных, щекотливых, самых непредвиденных обстоятельствах. Это значит – надежность и чувство локтя на любых крутых поворотах.

Репетиции начались в Ереване во время гастролей. Женскую роль, вернее, все женские роли я пригласил, вернее, уговорил исполнить Маргариту Терехову. Было еще свежим то невыразимое благодарное чувство – от интеллигентности, ума и покоряюще и женственности, которое оставила ее работа в «Зеркале» Тарковского. Во что бы то ни стало я хотел, чтобы Терехова играла в нашем спектакле. С третьим исполнителем я никак не мог решиться и в конце концов начал репетировать роль сам.

И Плятт и Терехова, были довольно много заняты в репертуаре. Я же впервые в жизни узнал, что такое свободные вечера – подряд и много. Впрочем, работа над пьесой продолжалась каждый день. И целый день. Утром мы репетировали. А потом я заново компоновал эпизоды пьесы с моими вставками, менял их размер. Перепечатав на машинке новый вариант сцены, я шел к Плятту и вручал ему два-три новых листа. Почти ежедневно. Ростислав Янович пробежал текст мельком и говорил свое всегдашнее: «Бу сделано».

Наутро новый текст выучен. Через несколько дней опять появится нужда изменить этот же текст, умять его или расширить. Или новее иначе все построится. Я снова приду к нему с листочками часов в шесть вечера. Он скажет: «Бу сделано» – и пойдет играть спектакль. А наутро и новый текст будет выучен наизусть. И при этом полная готовность от читки сразу перейти к пробам в действии.

В перерывах Плятт деликатно, но весьма откровенно высказывает свои сомнения, и возражения, и несогласия. Но вот началась репетиция, и на это время – полная сосредоточенность на том, что предлагается в данный момент. «Понял» – задумался, утвердительно покачивает головой, взгляд вбок, раздумье, примерка на себя предложенного действия, потом смотрит прямо мне в глаза: «Понял! Попробую». Я знаю: за эти секунды уже пришло внутреннее актерское решение в ответ на режиссерское предложение. Может быть, позже, сегодня же, мы вместе откажемся от такого решения, но когда идет проба –

никакой критики, серьезное зондирование предложенного хода и того, чем откликается актерский организм.

Это очень важно. Это очень нетрудно. Эти бывает крайне редко. Я сказал «нетрудно». Именно так, но для актеров, обладающих развитой, подвижной внутренней техникой. «Оправдание позы» – это упражнение театральной школы, похожее на детскую игру «Замри». Двигайся как хочешь, и вдруг – стоп! замри. В самой неудобной позе. Мгновенным усилием фантазии придай этой позе смысл и выйди из нее в органично направленное действие. Умение оправдать мизансцену сложнее. Еще сложнее оправдать решение целой сцены. И, наверное, самое высшее – оправдание поступка твоего персонажа.

Сейчас речь идет, разумеется, не о моральном оправдании, а о способности найти органику в самом сложном рисунке, в преувеличении, в эксцентрике. С этой точки зрения я бы разделил актеров на три типа, назову их – судьи, прокуроры, адвокаты.

Актер-судья долго остается нейтральным, ждет от режиссера все новых и новых доказательств правильности предложенного хода. Только все «обмозговав», медленно начинает пробовать. Здесь актерская природа полусонная и высокие результаты бывают как исключение.

Актер-прокурор воспринимает и автора и режиссера как обвиняемых. «Ну что это за фраза, что это вообще за текст! Что это за мизансцена! Это не то, надо совсем иначе», – говорит или думает он. На предложение попробовать он отвечает немедленным действием, причем агрессивным. Он старается показать с самого начала бессмысленность предложенного; в меру таланта осмеивает, окарикатуривает текст и движение. Таков характер: нервный, импульсивный. Только рожденное самим» в борьбе с данным извне, становится для него приемлемым. Часто он не замечает, как после долгих споров сам предлагает то, что от него ожидали с самого начала, но теперь это уже его инициатива. Бывает, что, уже играя перед публикой, он и живет в роли и одновременно умудряется продемонстрировать, как чужды ему навязанный текст и мизансцены. Бывает, что это очень талантливые люди, но работать с ними тяжело. И партнеру и режиссеру.

Третий тип – адвокат – самый редкий. Не критика, не обдумывание, а немедленный отклик всем нутром. Доверие к предложению. Такой актер воспринимает поставленную автором и режиссером задачу как объективную реальность и устраивает для себя немедленное испытание: может ли он в ней существовать. Для этого нужно не только уметь уважать чужое творчество, но и обладать громадным запасом средств, красок, быть не нервно возбудимым, а душевно возбудимым. Это приближение к тому слиянию «идеального инструмента» и исполнителя, о котором мечтал Станиславский.

Вот такой актер Плятт. В работе с ним ты чувствуешь, как растут твои силы, невозможное становится возможным. Работа идет быстро» ошибки не становятся катастрофами.

Мы многократно меняли структуру спектакля. И при этом там же, на гастролях, с четырнадцати репетиций мы показали руководству по-чуторачасовой первый акт – наизусть и в движении, И были не просто намечены, были сыграны Пляттом три роли: адвокат Дмитрий Николаевич, фарсовый веселый рогоносец Мапдеделла Монтанья из «Декамерона» и тайный советник Клаузсн из гауптмановского «Перед заходом солнца».

В октябре театр вернулся в Москву. Я поехал в Ленинград, где еще жила моя семья, в отличном настроении. До юбилея Плятта и нашей премьеры, 13 декабря, оставалось еще два месяца. И большая часть спектакля уже на ногах.

Но дальше, как это часто бывает в театре, все пошло кувырком. Автор категорически не принял моих вставок (а они занимали более тридцати минут времени в спектакле). Очаровательная Маргарита в полную меру проявила свои черты актрисы-прокурора и не принимала ни одного предложения. Изготовление декораций затягивалось. Все строение разваливалось на куски. В один из отчаянных дней я позвонил Плятту, чтобы ободрить его и чтобы от разговора с ним самому набраться хоть какой-то бодрости. В трубке раздался хохот. Потом, с трудом сдерживая смех, Плятт сказал, чтобы я немедленно приехал к нему.

«Слушайте, С. Ю. (он звал меня по инициалам), вы знаете, что у меня в квартире большой ремонт. Поэтому я вас не приглашал все это время к себе. Но сегодня приезжайте. Посмотрите сами».

Бочка с олифой на лестнице, подтеки известки и белил в передней. Свернутые ковры стоят колоннами, зажатые между столом и шкафом. Ободранные обои. Запах лака. Мебель со всей квартиры нагромождена в одной комнате, И из этого лабиринта, откуда-то из-за рояля и пачек книг, беспорядочно лежащих друг на друге, – хохот Плятта: «Идите сюда, посмотрите, я сломал руку».

Все рухнуло: юбилей, сроки, спектакль. Плятт хохотал. И в этом была вовсе не истерика и не смех сквозь слезы. Это был смех человека, который умеет на свои беды посмотреть со стороны, как на пьесу или забавную кинокомедию.

После долгих мытарств спектакль был с успехом сыгран в конце апреля. Он назывался «Тема с вариациями».

А тогда, 13 декабря, в день своего юбилея, Плятт приехал в театр в одиннадцать вечера. Рука все еще на перевязи. В зале – только труппа и немногочисленные гости, Ростислав Янович с наслаждением смотрел «капустник» с веселыми песенками и пародиями. Казалось, нисколько не огорчился, что нет ни торжественного вечера с премьерой, ни приветствий, ни наград.

Плятт никогда не был депутатом, но добровольно, по зову сердца он фактически возложил на себя именно депутатские обязанности. К нему идут с бедами, с просьбами. И он, используя свой высокий авторитет, направляется во все инстанции и просит, и объясняет, и уговаривает – восстанавливает законность, Скольким людям он помог! Его блестящее ораторское искусство легко вспыхивает в защиту других. Никогда – в собственную защиту. Это очень благородно, но жаль.

Ростислав Янович не у мест отстаивать свои интересы и тем часто наносит себе творческий ущерб. А это потеря для всех.

Несколько раз на моей памяти находилась пьеса и роль, которую по всем статьям надо было трать ему. Возникали знакомые сомнения: как отнесутся «наверху», не усмотрят ли аллюзий. И усматривали, даже если их вовсе не было. А нам пьеса именно тем и нравилась, что касалась насущных проблем нашей жизни. Хоть косвенно, но касалась. Начальство говорило с задумчивой угрозой: «Странно, что вам это нравится. Это вещь не наша. Ненужная сейчас вещь. Пожалуй, даже вредная».

Вот тут-то и воспользоваться бы Плятту своим авторитетом, проявить свой ораторский талант. Нет. Стоп. Дело касалось его, и он отмачивался.

Так он не сыграл Ромула Великого Ф. Дюрренматта, так не сыграл интересную роль в острой пьесе А. Чхаидзе «Волшебная мельница».

Может быть, просто страшно было возражать? Но ведь не пугался же он выступать на защиту других. К примеру, именно он вместе с Раневской разрубил тот узел, который удерживал меня в смутной ситуации общего недоверия. Пошел и настоял, вмешался в дело, нити от которого шли далеко наверх. Только по еле этого наш переезд в Москву стал возможен. А сколько других случаев его защитного вмешательства в чужие судьбы?

А вот за себя – нет. Молчание. Еще раз говорю: не восхищение, а упрек вызывает у меня это молчание. «Я как солдат», – говорит нередко Плятт. И это действительно его самоощущение. Безмерное уважение вызывает его способность наступить на собственные интересы во имя интересов театра. Он может сыграть совсем больным и раз и много раз – нельзя сорвать спектакль, нежелательна замена другим названием. Он может согласиться на неинтересную роль и тем способствовать постановке неинтересной пьесы: требуют – значит, необходимо, значит, так лучше театру. Да, он как солдат. Но по нашему, актерскому, да и гражданскому, счету он давно уже генерал. И, конечно, должен решать стратегические задачи. Каким благом было бы большее его влияние на дела театра и на всю театральную жизнь.

Я смотрю фильм М. Хуциева «Послесловие». В нем одна из самых душевных и

мастерских работ Плятта. Сложное сочетание: чудаковатость, почти детская наивность и твердый, сложившийся кодекс морали, незыблемость убеждений. Это человек особенный. Я бы сказал, заверченный в своей подвижности, в абсолютной открытости явлениям мира. Я смотрю фильм и думаю о том, что Плятт, с его добрыми, широко раскрытыми миру глазами, из которых светится душа, загадочен. Обаяние, юмор, деликатность, а под ними нечто таинственное, что управляет громадным и непредсказуемым талантом этого человека.

Без аллюзий – без иллюзий.

Этот сезон – тридцатый в моей жизни – особенный. В озонированном воздухе нового времени многие театры входят в эксперимент. Впервые художественные советы сами дают оценку своему спектаклю и принимают решение о его выпуске, впервые сами могут решить, какую пьесу брать, а какую нет. Как непривычно, как трудно'

Еще недавно зрительский успех вполне среднего спектакля мог быть определен несколькими крупными правдами. Десяток «стреляющих» реплик могли сделать серую в целом пьесу острой. Какая была высшая дружеская похвала твоей работе? Могу напомнить. Друг или тот, кто хотел выглядеть другом, хватал тебя за плечи, оглядывался по сторонам – не слышит ли кто – и близко, глаза в глаза, восклицал; «Ну, старик, я не понимаю, как это пропустили!» Это высшая похвала «снизу». А «сверху»? Не раз можно было слышать одобрение театрального начальства после очередной сдачи: «Ну что ж, думаю, можно не обсуждать. Ничего я тут не увидел. Можно играть». Раз он ничего не увидел, то и зритель ничего не увидит. Правда, встает естественный вопрос: зачем тогда это играть? Но это уже не важно. Главное: сдали – приняли. Можно долгие годы жить с таким спектаклем. Зритель не пойдет? Пойдет, куда он денется. В особенности в столичных театрах. Билеты ведь можно продавать в нагрузку.

В свое время я поставил в Театре Моссовета фантастическую сатиру Р. Ибрагимбекова «Похороны в Калифорнии». Пьеса была в министерском списке особо рекомендованных. Это удивляло, потому что произведение было острое, рассматривалась проблема власти. На всякий случай я направил свою фантазию в сторону яркого зрелища. С художником Э. Стенбергом мы построили на сцене большой мрачный цирк, и все эпизоды шли как чередование номеров в цирковой программе. Спектакль выпустили спокойно, с небольшими замечаниями. Отметим премьеру бурно, по обычаям тех лет. Свозили спектакль на гастроли в Ригу. И вдруг... То ли слишком много людей обняли нас и воскликнули: «Как это разрешили?», то ли зал не там засмеялся. Срочно от нас потребовали более сорока переделок – по списку.

Мы их сделали. Снова сыграли премьеру. Теперь уже в Москве, с афишей. Один раз. И тут актриса сломала ногу. Ну переждем, ну найдем замену: надо спасти спектакль. Но нам дали понять: хорошо, мол, что сломала ногу. Ваше счастье. А вводить никого не надо. И играть пока не надо. Несвоевременно.

Год вместе с Рустамом Ибрагимбековым мы продолжали борьбу, поднимаясь от инстанции к инстанции. Постановления о запрете не было, никакого определенного решения худсовета театра о снятии не было. Просто исчезли сперва декорации: их сломали, а остатки употребили на другие нужды. Потом вообще исчезли все следы спектакля. Но премьера была зачтена, галочка поставлена. Театр получил премию.

Вовсе не увидел света в нашем театре спектакль «Красным по белому» – пьеса Р. Солнцева в постановке А. Казанцева: был о председателе колхоза, написанная сильно и с искренней болью.

Как только начиналась опала на спектакль, одни начинали находить в нем массу художественных недостатков, даже если до опалы им нравилось. Но зато другие видели в нем теперь одни достоинства, даже если раньше почти не обратили на него внимания.

Это был фальшивый отчет, когда уже вообще забывалось, что речь-то идет о

художественном произведении. что оно имеет свою структуру, что все части его взаимосвязаны, что оно подобно архитектурному строению. Можно его одобрить, можно критиковать. Но нельзя вырвать из него части стен, опор, потолков – оно рухнет.

Выбор того или иного автора, трактовка отдельной фразы, прозрачный намек на современность – все это уже не должно делать погоды. Время аллюзий прошло. И мы лишились иллюзии, что смелый или чуть смелый образ мыслей уже есть искусство. Театр теперь в большей степени, чем раньше, требует цельности мышления, внутренней гармонии, истинного профессионализма, поиска новой сценической поэтики. Вопрос: а раньше, недавно и давно, разве вообще этого не было? Было. разумеется. Были художники, которые всегда искали и находили именно эти драгоценные сокровища в возможностях сценического искусства. Одним из них был – Анатолий Васильевич Эфрос.

Эпитафия

На похоронах было многолюдно и тихо. Речи и музыка лишь прерывали на время большую тишину, Это горе заставило всех нас не только сострадать, но глубоко задуматься. Вдруг осознали, что, прощаясь с Анатолием Эфросом, прощаемся с целой театральной эпохой. Он выражал время. Он противостоял времени, потому что всегда творил по велению собственного сердца. Сердце разорвалось. В Старый Новый год – 13 января 1987 года.

Есть художники, живущие в рамках школы, перенятой ими от своего учителя. Другие постоянно следуют собственной теории. Третьи более всего ценят находки – вспышки новизны внутри устоявшейся привычной формы. Эфрос в каждом спектакле или в каждой серии спектаклей делал открытия. Он прививал быт к трагедии, и ростки приживались, давали всходы. Твердоватая нечерноземная почва производственной пьесы оказывалась пригодной для бурного цветения человеческих чувств. В комедии, удивляя своей естественностью, прорастала печаль. По стенам густого быта, почти скрывая их, вилась поэзия.

Не все открытия были приняты. Не все поняты. Были неудачи, потому что иногда (редко!) утыкался в тупик. Но все остались в памяти как открытия, а этого не забудешь. А некоторые счастливые его спектакли дали всем ощутить, что мы на один шаг продвинулись к постижению великой тайны нашей общей жизни – высшее, что может сделать театр.

«Жизнь вообще очень драматична» – называлось его последнее, посмертно изданное интервью. Да, вообще и в частности. Его не баловали ни наградами, ни доверием. Больших наград он так и не удостоился. А доверие завоевывал невероятной самоотдачей в режиссерской работе и покоряющей искренностью в своих публичных и печатных выступлениях. И еще тем, что на протяжении тридцати лет всегда привлекал к себе горячий интерес зрителей. Недоброжелатели все ждали – вот-вот спадет волна доверия публики, считали его промахи, вычисляли приближение заката. Закат не наступил. Наступил конец – при ясном свете мысли, при незамутненном творческом зрении.

Из очень разных актеров Эфрос создал труппу. И актеры стали звездами. Не будем затрагивать болезненный и бессмысленный спор – кто кому больше обязан. Этот спор впоследствии и погубил труппу.

Одно несомненно: была труппа ярких индивидуальностей и родилась она в спектаклях Эфроса. Он не был главным режиссером, но у него был свой театр, который стал всемирно известным. Потом он возглавил другой театр, но своего театра уже не было. Эфроса звали. Эфроса ждали актеры в десятках мест – в Москве и в провинции, в Америке и Японии. И только там, куда он шел на репетицию каждый день, – его не ждали. Так было в последние годы. Общая смутная атмосфера разъела наконец и естественные островки творческих содружеств.

Все ли дело в объективных причинах, не было ли и собственной вины? Была. Самоволие актеров и самовластие режиссуры пришли на смену совместному поиску

театральной истины, и сам поиск этот стал казаться наивным, почти детским занятием. Скромный уют родного дома выдуло сквозняком открывшихся возможностей «на стороне». В доме перестали убирать, а когда слишком много всего накопилось, презрев мудрость поговорки, стали широкими взмахами «выметать сор из избы». Откровенность стала бестактностью, собственное мнение – демонстрацией, спор – враждой и. главное, сосредоточенность – замкнутостью, несовместимой с коллективным творчеством.

Это происходило во многих театрах. Там, где расцвет был ярче, последующее загнивание выглядело заметнее.

У Анатолия Васильевича была панацея от всех бед – работа. Не сознательное решение. а сама его природа назначила ему ежеминутно быть режиссером – репетировать, сочинять спектакли, а в немногое оставшееся время – писать о спектаклях. Удивительно – откуда он черпал свое знание жизни? Ведь соприкосновенно с «житейским морем» было минимальное. Только театр, всегда театр. Откуда же возникало это достоверное до иллюзорности ощущение завода на почти пустой сцене, все подробности заводских «производственных отношений» в «Человеке со стороны»? Верилось в «Платоне Кречеге», что Н. Волков не вообще талантливый человек, а талантливый врач, что он может вылечить не только тех, кто на сцене, но и тех, кто в зале. Условный театр Эфроса, может быть впервые, дал реальность Дон Жуана. Соревнуясь с Дзеффирелли, но абсолютно по-своему он сделал «Ромео и Джульетту» не песней о любви, но реалией любви. И дом Капулетти и сад падре Лоренцо стали настоят им местом обитания живых людей. Когда на сцене вели долгие и неисчерпаемо интересные разговоры директор театра и главный режиссер (спектакль «Директор театра»), то это были не артисты Л. Бронева и Н. Волков в ролях, а действительные руководители театра. И я, зритель, был уверен, что Волков поставил множество замечательных спектаклей.

На сцене перемежались военное время и послевоенное («У войны не женское лицо»). Обе атмосферы такие разные и плотные, что, кажется, можно рукой потрогать воздух. Не рассказ о другом времени, а само время, материализованное в театральной действии.

Я люблю эфросовских актеров. Люблю их какое-то странное, глубокое перевоплощение без изменения своей природы. Люблю несравненную нервную Яковлеву во всех ее ролях – и лучших и нелучших. Замирает дух от того, как она свободна в своем сложном рисунке. Всегда наслаждаюсь Волковым в его благородном покос, который переливается непрерывными органичными неожиданностями. Ирония и проникновенность Л. Бронева сходятся под таким острым углом, что, кажется, вся постройка вот-вот рухнет. Но она держится, вызывая ощущение театрального чуда. Дмитриева, Дуров, Грачев, Сайфулин... перечень составит то самое редкое явление, которое называется – хорошая труппа.

Театр Эфроса. И на Таганке под его руководством уже стали возникать первые приметы новой группы – А. Демидова, М. Полицеймако, А. Трофимов, И. Бортник, В. Золотухин, Р. Джабраилов в спектаклях Эфроса.

Да, да, конечно, все они и сами по себе талантливые, и с другими режиссерами талантливые – все, и с Малой Бронной, и с Таганки. Но в своих спектаклях Эфрос научил их быть особенными. Научил навсегда или только в магии его созданий?

Теперь они совсем сами. Или с другими. Навсегда без него.

И еще раз зададим себе вопрос: откуда черпал Эфрос знание жизни? Из пьесы? Отчасти. Но это открыто каждому. Из книг? Из справочников? – менее всего. Из прямого внедрения в жизнь? Но где взять время на это? Так откуда же?

Он был наделен особым, редким свойством, название которого звучит так просто – знание человеческой души. А от этого и все остальное. Знание – как говорил человек, какие у него были руки, какой взгляд, как он стоял, о чем думал, чем мучился, почему ушел...

Как Гоголь поведал нам невероятные тонкие и точные подробности о русской провинции, которую не знал, в которой не жил, которую лишь проехал в бричке по дороге в далекие края и обратно, вот так (не будем пугаться, это не сравнение, это сопоставление

качеств)... и Эфрос вызвал к жизни целую толпу героев разных времен, угадав их облик и чувства своей чуткой душой, которая из мимолетных впечатлений составила образ мира.

Глубина резкости

На первом плане некто. Он четко виден на снимке во всех подробностях. И свет хорош, и некто выглядит выразительно. Он особенно значителен, потому что все, кто на втором плане, и все, кто на третьем, – в дымке тумана, мутноваты. Такова оптика с малой глубиной резкости.

Так мы тогда и жили. Временами люди на первом плане менялись. Редко, но менялись. Бывший некто исчезал в мутных дальних планах. Освещен был только новый.

И вдруг оказалось, что есть и другая оптика. Четко увиделось гораздо большее пространство. Обнаружились и четвертый и пятый планы. Света хватило. Обнаружилось множество лиц и множество вариантов композиций. Стало интереснее, неожиданнее, но труднее. Появился выбор, и рухнуло единое мнение. Очень разные выводы делаем мы, глядя на громадную нашу групповую театральную фотографию с сильно увеличившейся глубиной резкости.

Вспоминаю замечательный номер М. Жванецкого, исполнявшийся лет десять назад Р. Карцевым и В. Ильченко, – пародию на диспут. Это была даже не пародия, а почти буквальное выявление сути того времени – спор без предмета спора. Полное единство взглядов сторон, покоящееся на изначальном отсутствии взглядов.

Теперь не так. Происходит активная поляризация. Жутковато наблюдать, как вокруг тебя и в тебе возникает непримиримость. Не пугаться, не пугаться! Это залог движения. Это уже движение.

Среди прояснившихся фигур прошлого одна особенно приметна и важна для нынешнего и, я полагаю, для завтрашнего дня театрального искусства. Это Михаил Александрович Чехов,

Главное ощущение от его книги: искусство актера – радостное занятие, Если у тебя есть талант, попытайся стать мастером. А для мастера труд (в любой профессии!) – радость.

Мы стали забывать об этом. Стало утверждаться мнение, и сейчас оно бытует, что артист должен обязательно «мучиться» с ролью или, из уважения к профессии, хоть делать вид» что мучается, а потом за свои муки принимать поклонение зрителей. Мучения приходят сами, дело наше нелегкое. Но не надо вызывать «мучения», а тем более изображать из себя великомучеников. И вот начинаются ревнивые сопоставления – кто больше «выложился», кто больше «нутром берет». И каждому из спорящих кажется, что именно он «кусочек жизни отдал» только что зрителям, а его партнер – так... «играет», и не больше. Артисты друг перед другом начинают настаивать на своей исключительности.

– Я не могу играть эту роль часто, я слишком ей отдаюсь, – говорит актер. – У меня голос пропадает. – говорит актер гордо.

И вместо того, чтобы тренировать свой непоставленный, непрофессиональный голос, он все говорит и говорит о том, как он «отдается». А в промежутках между спектаклями преспокойно играет в других местах на более выгодных условиях. А если предлагается гастроль за границу и оговаривается, что этот самый спектакль будет играть каждый день, – откуда-то берутся силы и спектакль идет. И почему-то лучше, чем прежде. когда его торжественно ставили пару раз в месяц.

Серьезность отношения к делу подменяется угрюмостью, нетерпимостью к окружающим. Из работы, а потом из самих произведений вовсе исчезает юмор – обязательный спутник актерского дела. Замкнутость, самоутверждение, раздражительность – вот что развивается в театре, где забыли, что искусство актера – радостное занятие-Михаила Чехова упрекали в склонности к мистицизму. Не будем сейчас этого касаться. Зададим вопрос, касающийся метода.

Вот что часто говорит «самостоятельный», занимающий положение актер: «Я еще не знаю, как я буду это играть, у меня все пойдет изнутри. Не навязывайте, не показывайте. И сам я пока просто похожу и почитаю по бумажке. Должно прийти само. Давайте еще раз обсудим все обстоятельства куска. Вот я раз видел, как...» – а далее длинный рассказ из жизни.

А. М. Чехов говорит: не обсуждайте, не впадайте в мешанство и в пересказ сходных случаев. Пользуйтесь истинно актерскими инструментами в поиске истины. Пробуйте. Для того чтобы проникнуть в глубину, надо сперва ощутить поверхность. Вот один способ репетирования – психологический жест. В нем в общем виде выражена динамика фразы, куска, целой сцены, наконец, всего произведения. Ищите этот жест, поправляйте друг друга, предлагайте. Проверьте – какое воздействие на ваше душевное состояние оказывает телесный жест в сочетании с замыслом. Вот другой способ репетирования – атмосферы и их смена, вот третий способ... четвертый, пятый. Вот конкретные упражнения. Вот вам свобода искать свои способ – девятый, десятый. Возбуждайте свою волю, энергию и посылай те ее волны в сценическое пространство. Не мучайте себя вызыванием чувства – ничего, кроме сентиментальности, не выручаете.

Метод Чехова целиком повернут к практике. Его не надо сперва изучать в полном объеме, а потом начинать применять. Можно пробовать.

Свою книгу «О технике актера» Чехов посвятил своему другу и сотруднику Г. С. Жданову.

Мне посчастливилось познакомиться с ним во время его посещения Москвы. Очень простой, никак не профессорского вида человек. Очень наш, не «заграничный», не по возрасту полный энергии и любопытства к людям и явлениям.

Он был на моем концерте. Потом вкратце оценил виденное. Что удивительно – поразительно технологично. Не как зритель и не как критик, а изнутри профессии. Тут решил все точный психологический жест – сказал он про рассказ Г. Горина. Этот грозный палец выражает всю сердцевину характера. Правда, психологический жест в готовом произведении должен быть спрятан. Но и коротком рассказе вынесение его в качестве эпиграфа и потом повторение возможно и убедительно. А здесь вы не справились с переменной атмосфер. Рассказчик несет повествовательный покой. а то, о чем он рассказывает, наполнено ужасом (это о «Крокодиле» Достоевского). Юмор высекается из контраста атмосфер, но каждая из них должна быть выявлена в полную меру. Здесь однообразна окраска. Здесь вы потеряли внимание, увлекшись характерностью. А здесь снова схватили внимание и чувство целого – перспективу.

Георгий Семенов побывал у нас на репетиции «Юрнифля». Среди других проблем в спектакле возникла чисто практическая: как в комедии «сыграть» истерику. Как «нажить» ее в себе, что бы не актриса «заистерила», а ее персонаж в полную меру впал в это состояние, и при этом не пропал жанр пьесы. Жданов поднимается и показывает упражнение с убыстряющейся сменой объектов внимания. Это был прекрасный показ.

Потом мы ходили по Музею изобразительных искусств. Старый человек отдыхал: смотрел, наслаждался. Но смотрел, наслаждался именно как актер. Вот атмосфера Марке, а вот Сезанна. В чем разница? Как это выразить на сцене? «Жест» у Сезанна. Разное воздействие воздушности и плотности и т. д.

Жданов интересовался Шукшиным, о котором впервые узнал в этот приезд. Интересовался актерским тренингом у нас – есть ли он и какой. Рассказывал о Чехове» о своей нынешней работе, о своем «Тренинг-театре» в Голливуде,

Вечером он уезжал поездом в родной Смоленск – встретиться с местами детства.

У меня осталось ощущение знакомства с замечательным, душевно чистым человеком. Сочетание серьезности и легкости. И, снова скажу, радости актерского труда. Все, что он знает и умеет, по его словам – от Чехова. Он хранит не только память о нем, но живую нежность. И главное, он действует, продолжая его дело воспитания актера.

Теперь издан двухтомник литературного наследия М. Чехова. Остережемся одного: не

надо навязывать метод М. Чехова, не надо делать его обязательным. Пусть им вдохновляются желающие. И только. Я убежден, что желающих будет достаточно. Я убежден, что великий актер, сын России, еще послужит искусству своей Родины.

...На том воображаемом групповом снимке в новой композиции отчетливо стали видны и вышли на первый план те, кто раньше совершенно исчезал в тумане или был сознательно заслонен. В кино это прежде всего Кира Муратова и Алексей Герман. В театре – Анатолий Васильев и Валерий Белякович.

Надо отдать должное нашей театральной общественности и критике в том, что если первый спектакль Васильева, «Васса Железнова», прошел довольно глухо, то второй, «Взрослая дочь молодого человека» (1979), вызвал широчайший отклик. Это было действительно свое слово. И его услышали. Говорили, писали. К Васильеву сохранилось огромное внимание и уважение, несмотря на сильно затянувшуюся паузу в бесконечно долгой работе над третьим его шедевром – спектаклем «Серсо».

Но только теперь Васильев получил возможность, ранее казавшуюся невероятной, – создать свой театр.

В морозный февральский день на улице Воровского прямо на тротуаре выстроились тонконогие осветительные приборы. Они светили в окошко полуподвала. Туда, в полуподвал, стремилась по скользким ступенькам толпа. Пальто навалены грудой. Сидят на подоконниках, на полу, на самой игровой площадке.

Показывали курсовую работу студентов-заочников ГИТИСа курса А. Васильева. Это была пьеса Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора». Всего-навсего курсовая работа. Но, мне кажется, это и было настоящее открытие нового театра.

Во-первых, свое помещение. Пусть пока лишь репетиционное, пусть полуподвал без удобств, но свое, не случайное. Стараниями художника И. Попова оно целиком – от выразительной декоративной стенки с проемами на сцене до лампы в прихожей, от фонарей на улице до расстановки зрительских мест – подчинилось замыслу спектакля.

Во-вторых, одно дело – три года работать лабораторно с проверенными, объединенными долгими совместными трудами профессионалами высшего класса {это в «Серсо»}, совсем другое – создать сложный, многофигурный спектакль с приезжающими из разных городов на короткое время сессии учащимися. Это большой экзамен не только для них, но и для Васильева. Что мы сейчас увидим? Учебную работу, пробу, или конечный результат, столь желанный и как трудно достижимый – полнокровное театральное искусство? Именно его увидели мы.

Некоторые исполнители были особенно хороши, другие – просто хороши, некоторые сцены носили характер более или менее удачных этюдов-импровизаций, другие были по истине симфоничны. Но все было освещено особым и освоенным всеми участниками театральным мышлением Васильева.

Не просто публичное одиночество, но одиночество в толпе. Очень важные и очень личные слова произносятся актером, стоящим среди зрителей буквально на одной ноге, вторую некуда поставить. Актриса присаживается на колени к зрителю, и не просто зрителю, а народному артисту СССР М. Водяному. И при этом никакого «капустника», ни малейшей пародий-ности. Юмор – да, он растворен в спектакле, сложно смешан с трагизмом, но никаких признаков кабаре. Это театр достойный и серьезный. Я пришел на спектакль вместе с японской актрисой Комаки Курихарой. Наши места оказались за игровым столиком. По ходу действия между нами сел актер, исполняющий в пьесе роль режиссера театра, и вот мы сидим втроем. Наши локти соприкасаются. Его лицо в нескольких сантиметрах от моего. Но я ощущаю его полную сосредоточенность. Ощущаю, что мы живем в разных временах и разных пространствах. И Комаки, не знающая русского языка, ощущает это. Потому что здесь дело не в произносимом тексте, а в особом способе существования. Я пытаюсь понять, в чем тут секрет. Как достигнута эта независимость, этот выразительный, притягивающий внимание покой?

Мне кажется, Васильев взял как принцип автономность существования каждого

отдельного человека. Непривычное, но, как оказалось, легко схватываемое «действие» – самосозерцание. Все персонажи немного глухи и немного слепы. То есть и видят и слышат – и друг друга и реакции зрителей, – но как бы через пелену. Отсюда какая-то вязкая замедленность ритма и темпа, которая тоже оказывает завораживающее воздействие.

Все это очень подходит к пьесе Пиранделло – пьесе про непонимание, невозможность высказать свою последнюю правду. Да, и это очень важно – пьеса правильно выбрана для такой опыта, смело и убедительно перекомпонована. Потому вовсе не раздражают многократные повторы отдельных фраз, разыгрывание двух-трех реплик как комический «гэг».

Дальше настает пора трагических сцен. И опять – ни малейшего напряжения не видно в исполнителях. Исключена всякая горячность. Почти исключены мизансцены в центре игровой площадки. Персонажи разбрелись по окраинам сцены. Растащили зрительское внимание, но не рассеяли его. Каждый зритель со своего места видит свою композицию момента. Для меня на первом плане – молчащая женщина, которая полулежит на скамье и смотрит в потолок. Главное действие развивается на третьем от меня плане. Для других ближайшее – сидящий рядом с ними гитарист, который с полужакрытыми глазами и блаженной улыбкой многократно вступает, напевая «Беса ме, мучо» (почему – не знаю, но очень органично). Очень редко кто-нибудь из актеров находится в поле общего зрительского внимания. И потому в большей мере, чем обычно, предоставлен самому себе. Исключены все приемы показа национальной характерности – в данном случае итальянской. Нет никаких примет времени – в данном случае двадцатых годов. Это есть в пьесе. И оказывается вполне достаточным, что этого человека зовут, скажем, Луиджи. Я верю, что он Луиджи. Но дело не в этом. Мне интересно, почему он молчит, зачем он здесь, о чем думает.

Это театр «слабых токов», если можно так выразиться. Голос ничуть не преувеличенный» никогда не форсированный. И потому ограниченное количество зрителей. В определенном, не слишком большом про-транстве «слабые токи» воздействуют на сидящих в зале очень сильно.

Нравится ли мне такой театр? Нравится. Отменяет ли он мой любимый театр – коробку, где зрители и артисты разделены рампой и занавесом и никогда не смешаны? Мне кажется, нет.

Малые сцены многое открыли. Некоторые считают, что они опровергли театр с кулисами, со многими сотнями зрителей, с громовыми реакциями во время действия, с работой актера, требующей больших мощностей. Думаю, что это не так. Этот театр не умер. Однако новое соседство обязывает и его к обновлению. Взаимовлияния возможны. Как показала практика, невозможен только прямой перенос приемов одного вида театра в другой. Говоря образно, на большой сцене надо многое «надеть» на себя, чтобы не выглядеть кривлякой.

Сходные процессы в актерском искусстве происходят и в кино. Несколько лет от нас был загорожен художник, вызывающий громадный интерес, – ныне уже покойный Андрей Тарковский. Теперь к нам пришли его последние фильмы – «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Тут тоже актер поставлен в особые условия. Кадров мало, и каждый кадр – самоценное произведение. Тарковский сознательно «вводит в программу» почти каждого эпизода один или несколько независимых ни от чьей воли факторов. Актер должен на ветру пронести горящую свечу от одной точки к другой. Монтажа нет. Надо реально спасти огонек от затухания. Погас. Снова вернуться, зажечь – и опять в путь. Все в одном, очень длинном кадре («Ностальгия»).

Мужчина и мальчик сажают большое дерево, укрепляют его. В одном кадре. Труд их не обозначен, а реален. Само действие – образ. Двое медленно идут по поляне» а третий на велосипеде кружит вокруг, говоря при этом бесконечный монолог. Мизансцена задана лишь в общем виде – идут справа налево, а третий рядом и вокруг. Но уточняется мизансцена непредсказуемым «поведением» велосипеда на кочковатой земле («Жертвоприношение»).

Для себя я назвал эти кадры «аквариумами»:

очень чистое стекло, продуманный и красивый подводный пейзаж. Не надоедает смотреть на бесконечное легкое колыхание водорослей и движение рыб. И вся картина – три-четыре десятка таких «аквариумов», поставленных рядом. И сквозь все – предчувствие, приближение и, наконец, явление огня, постоянного кульминационного образа Тарковского. Горящий родной дом, храм, горящий человек, горящая свеча.

Тарковский – явление исключительное. Его искусство имеет и последователей и подражателей. Появились фильмы, развивающие его эстетику. Не буду ни разбирать их, ни оценивать. Они не обделены вниманием зрителей и критики. Хочу только заметить, что, радуясь появлению нового, мы вовсе не обязаны принимать все новое с восторгом. Лично для меня неполноценно искусство, вовсе лишенное самоиронии, неспособное рассмотреть проблему объемно, с разных точек зрения. Я чувствую в этих произведениях дух сектантской проповеди и декаданса одновременно. Но не будем нетерпимыми. Попробуем учиться соревноваться, а не «отменять» друг друга. Да, не так просто перестроиться, понять вдруг, что люди разные, и искусство разное, и зрители разные.

Борись, в меру сил утверждая свое понимание, свое искусство. Но уважай права других. Борьба за признание, а не на уничтожение. Увеличилась глубина резкости в нашем общем изображении. Но не перейдем меру резкости во взаимоотношения друг с другом, в нашем поиске художественной истины.

Театральная страсть

Этот сезон подарил мне знакомство с человеком, творчество которого поразило меня впервые двадцать семь лет тому назад. С тех пор я всегда интересовался им, думал о нем. И вот случилось встретиться, и играть на той же самой площадке, и вместе репетировать. Увидеть вблизи, что он творит и как он это делает.

Человек этот – Джордже Стрелер, создатель и руководитель одного из самых прославленных театров Европы – «Пикколо ди Милане».

В 1960 году в Москве Стрелер показал свой спектакль «Слуга двух господ». Впечатление незабываемое. Навсегда запомнилось, как актеры в открытую, на глазах у зрителей переключались из ритма кулис в ритм сцены. На чуть возвышающейся над планшетом площадке они жили в бешеном каскаде гольдониевских ситуаций, в мире трюков, в головокружительной карнавальной веселости, и при этом идеально точно выстроены были движения. Около площадки жили в ритме актерского быта: они отдыхали, готовились к выходу, поправляли костюмы, а заодно имитировали разные шумы, необходимые по ходу действия. И это тоже было свободно и... точно выстроено.

Запомнился удивительный Марчелло Моретти в роли Труффальдино. И все остальные фигуры остались в памяти. И маски и лица.

И еще одно запомнилось: к чувству восторга примешивалось какое-то щемящее душу чувство. Откуда? Спектакль веселый. Весь, с начала до конца. Может быть, просто жаль, что он кончается? Наверное. Так я думал тогда. Позже, посмотрев и другие спектакли Стрелера, понял: это щемящее чувство задумано режиссером, невидимо, но точно вплетено в саму ткань действия.

Через много лет я увидел «Кампьялло» Гольдони. На сцене был двор и многочисленные обитатели: [Того двора, очень разные и очень единые вместе с тем. И был чужак. Тоже итальянец, но из другого края. Чуть иначе говорящий, чуть иначе думающий. Двор /кил своими делами, обидами, сплетнями» свадьбами. А потом пошел снег.. И им всем, южанам, стало весело под снегом. В конце чужак уехал. В маленьком окошке, врезанном в большую пустую, дальнюю от зрителей, стену, было видно, как в комнате веселятся, танцуют. Мелькали спины, руки, глухо, еле слышно доносились гол оса -

И опять осталось это чувство щемящей печали. Стрелер выстраивает очень, ясный, очень демократичный театр. Его персонажи полны жизни. Но подлинная его тема –

мгновенность, незащищенность этой жизни. Он не дает зрителям никаких явных знаков своей подлинной темы. Мизансцены его сродни композициям мастеров Возрождения: в них равновесие, симметрия, в них уверенность, оптимизм. Подспудно – изменениями ритма, света, композиций, тональностью речи – он вселяет и нас, скорее в наше подсознание, чем в сознание, ощущение шаткости этого равновесия. В этом одна из главных особенностей его таланта.

Потом вышла его книга «Театр для людей». Страстная книга и потому царапающая. Его мысль о том, что профессия актера не искусство, а ремесло – при этом невероятное возвеличивание этого ремесла, – и будоражит, и вызывает сопротивление, и убеждает в какой-то степени. Во всяком случае, она по-новому освещает нашу деятельность, зовет к трудам, обращена к практике. Его статьи о Брехте, о Гольдони, о музыке – шедевры театральной литературы.

И я увлекся Джордже Стрелером. Много слышал о нем и много думал о нем.

И вот в путаных коридорах кулис театра «Пикколо ди Милано» мы сталкиваемся лицом к лицу. Невысокий седой человек в черном свитере стремительно распахивает дверь, продолжая что-то говорить находящимся в комнате. Пожимает мне руку и с ходу выпаливает:

– Салют. Ну как, Маяковский готов? Я приду смотреть. Но ты чувствуешь, какое в нем великое сочетание революции и мистики? Я буду делать о нем спектакль. Он не только понял дух революции, он понял, что революцию делают живые люди. Как это выразить? Ну-ка прочти, как по-русски звучит начало поэмы «Во весь голос».

Это наша первая встреча. Но здесь я должен сделать отступление и рассказать о том, что ей предшествовало и как я оказался в Милане.

В Москве гастролировал театр «Комеди Франсэз». Московские актеры встретились с французами в Доме актера. Я вел эту встречу и в небольшом общем концерте читал для гостей Пушкина по-французски в переводе Марины Цветаевой. Это часть моей большой двуязычной программы, сделанной за год до этого. Гостям понравилось. И перевод заинтересовал. Актеры и руководитель труппы сказали: а почему бы вам не показать это в Париже? А почему бы нет? – ответил я с абсолютным и естественным неверием в серьезность разговора. Тогда актриса Катрин Сильвия вымолвила по-русски: «Я скажу Стрелеру, он теперь руководит театром «Европа» в Париже; я с ним работала и знаю, что его может это заинтересовать». Вот и все.

А через два месяца секретарь Стрелера – элегантнейшая, с необыкновенной скоростью говорящая на всех европейских языках – Элизабет Айс приехала в Москву и среди прочих своих дел привезла официальное приглашение.

Программа – на мой вкус. День концерта – 7 февраля. Место – Малый Одеон. Первая проба подобного выступления: сольный русский концерт в Париже. Решили: 70 минут по-русски и 30 – по-французски. Авторы: Пушкин, Мериме, Бодлер, Верлен, Препср, Берне (в переводе Маршака), Шукшин. Вот такая смесь. Потом решились перенести концерт в Большой Одеон – 1200 мест. Народ был. и концерт имел успех. Наибольший – «Сапожки» Шукшина. В зале было много русских.

Сам Стрелер в Париж не приехал, но прислал телеграмму с пожеланиями успеха. Через секретаря передал: приглашает познакомиться в Милан и там дать концерт. Договорились на 17 мая. Стрелер просил, чтобы обязательно был Маяковский. В моей программе Маяковского нет. Но я согласился сделать к сроку.

Я начал активную работу, и очень скоро поэт, которого до этого я лишь почтительно уважал, захватил меня полностью. Я сделал получасовой моноспектакль по поэме «Человек». Выучил «Во весь голос» и несколько стихотворений. Составляя программу, за две недели до отъезда я попросил перевести на итальянский очень смешной монолог М. Жванецкого «Тренер» и выучил его на новом для меня языке.

Мы с женой приехали в Милан 14 мая – в день юбилея «Пикколо». Праздновалось его сорокалетие. Праздник проходил в новом помещении, «Студио», – очень оригинальном

театральном здании с большим разнообразием сценических возможностей.

Праздник начался спектаклем. Шла новая постановка – Эльвира, или Театральная страсть». Здесь Стрелер не только постановщик, но и исполнитель главной роли. Он играет великого режиссера Лун Жуве, репетирующего сцену из «Дон Жуана».

Это был четвертый стрелеровский спектакль, виденный мной. Третьим была «Трехгрошовая опера» Б. Брехта, которую я посмотрел в Париже, в огромном зале театра Шатле. Многолюдный, мастерский спектакль, с изумительными декорациями, подробным реквизитом, большим оркестром. Теперь, в «Эльвире», сцена была абсолютно пуста. Под музыкальную мелодию третьего звонка погас свет. Потом в ярком луче возник один стул и из тьмы в светлый круг шагнул Стрелер. Долгой овацией зал приветствовал маэстро.

Игралась документальная пьеса. Ее сюжет составили семь репетиций одной и той же сцены из «Дон Жуана» которые вел Жуве в Париже в период немецкой оккупации. Он добивался той великой театральной страсти, которая выше жизненной, потому что лишена атеизма. Личные чувства актрисы и страдание ее героини должны соединиться в какой-то очень высокой точке. Трагедия Эльвиры – женщины далеких времен – и реальная горечь актрисы, живущей под властью третьего рейха. Мелькнули кадры немецкой хроники, спроецированные прямо на стены, на сцену, на зрителей. Провыла сирена воздушной тревоги. И опять осветилась пустая сцена. Только посреди нее лежала длинная доска, в которую были ввинчены лампочки, – рампа. Луи Жуве репетировал со своими учениками. По одну сторону рампы – он и несколько ассистентов. По другую – актриса и то пространство, где должно возникнуть чудо театральной страсти, художественной подлинности, где соединяются сила и изящество, естественность и величие. Гизела Мадзини была превосходна. Ей удалось через семь вариантов исполнения одного и того же текста передать весь путь к вершине. То чуть манерно, то чуть бытово, то слишком лично, то «не от нутра». И наконец...

Какая овация была в зале, когда после седьмой пробы маэстро сказал одно слово: «Да». И мы все понимали – «да»? Так!

А потом погас свет и ровным голосом, как ранее он объявлял даты репетиций, Стрелер сказал, что в 1944 году актриса ата в числе других евреев была арестована немцами и погибла в застенках гестапо.

Спектакль кончился.

Два часа мы смотрели на Стрелера и его труд. Он не играл другого человека. Он выражал свои мысли о театре словами Жуве. Он показывал, пробовал, искал пути. Он был терпелив и непреклонен. Великий режиссер, вышедший на сцену и выразивший в полную меру свое понимание театра. Минимум вещественности, максимум душевности. Колоссальное доверие к зрителю. Вера в силу слова. Умение одним намеком, штрихом, сломом ритма переменить атмосферу.

Театр, очищенный от бутафории, очищенный от всякого каботинства. Театр, где умеют возбуждать воображение зрителя и на нем, как на прочном фундаменте, строят здание поэтической истины.

Потом был антракт. Я бродил среди возбужденной толпы и в страшном волнении думал о том, что через два дня мне предстоит одному выйти на ту же самую сцену.

Собственно юбилейная часть началась поздно, в двенадцатом часу. Вел ее сам неутомимый Стрелер. Помогал Р. Плачида его бывший актер, а теперь звезда кино. Много гостей приехало из разных стран. На «ты», по-братски приветствовал Стрелер коллег-актеров, поэтов, министров критиков, писателей. А актеры и поэты прямо из зала выходили на сцену. Шел концерт высшего класса. Лучшие певцы, балетные актеры. С экрана громадного телевизора театр приветствовал Джон Гилгуд – прямая трансляция из Лондона. С трубами и тромбонами явилась труппа старого «Пикколо». Под «Цыганочку» веселой и слегка растерянной толпой ворвалась на сцену «Таганка», закончившая только что «На дне», – они играли здесь тоже по приглашению Стрелера.

Как воспоминание о шекспировской «уре», некогда поставленной Стрелером, из-под

колосников с двадцатипятиметровой высоты слетела на тонком тросе уже любившаяся нам Гизела Мадзини в «ангельском» костюме. Апофеозом был гигантский торт, поднятый на плунжере из преисподней сцены. Торт диаметром четыре метра и высотой два, украшенный горящими свечами, волшебной белым. При этом вполне съедобный, он был опробован всеми зрителями.

Под дождем на улице в честь театра вносился к небу фейерверк.

Были и накладки. Не вовремя включился звук при прямой трансляции из Лондона. Не взлетели и ^ торта запланированные голуби. Кто-то не вовремя вышел. Но все это было не важно. Была импровизационная атмосфера, которая окрашивала все вокруг.

Все это придумал, организовал, поставил и вел – Стрелер.

Как он все выдерживает? Сколько надо бы после этого просто отдыхать. Никто не рассчитывал увидеть его завтра.

Назавтра я зашел в театр «Пикколо» узнать о времени репетиции и других деталях. И вот тут распахнулась дверь и...

– Ну как, Маяковский готов?

Стрелер хочет сам сочинить спектакль, в котором будет много отрывков из пьес и поэзия Маяковского. Он тут же стал фантазировать варианты монтажа. Он х о чет, чтобы обязательно вклинивался русский текст, звучал оригинал. Он просит записать на пленку часть моей программы. Он должен вдохновиться звуками слов самого автора, а не переводом.

А перевод у него с собой. Стрелер достает книжку и предлагает читать в два голоса: по-русски и по-итальянски.

– Мы увидимся, я приду на репетицию. За эти дни мне многое рассказали о маэстро. Его заботы неисчислимы. Строится новое (еще одно новое) большое здание театра, и это требует его внимания.

Парижский сезон театра «Европа» тоже составляется им в эти дни. Будет работать он сам, будут работать и приглашенные. Для переговоров в Милан приехал А. Кончаловский: он будет ставить «Чайку». Неделю назад Стрелер с шумом покинул ряды социалистической партии и присоединился к коммунистам. Он будет баллотироваться в сенат. И еще, и еще... К тому же, как мне сказали, маэстро плохо себя чувствует,

Я понял, что больше увидеть Стрелера не удастся.

В день концерта я начал репетицию в 14.30. Мы нашли композицию мебели. Определили свет, перемены света. Я начал пробовать номера. В 15.30 явился Стрелер. Сразу забраковал свет и начал ставить его заново. Посмотрел мизансценировку «Двенадцати». Опять занимались «двойным» чтением Маяковского. Расспросил о Шукшине – не знает его. Когда я сказал, что буду читать один номер по-итальянски, поинтересовался – кто учил языку. Я ответил, что сам вы зубрил и еще ни разу не пробовал на итальянской аудитории. Он сказал:

– Ты сумасшедший. А ну давай!

– Весь рассказ?

– Весь.

Пожалуй, это было страшнее всего будущего концерта.

Стрелер хохотал. Я наслаждался тем, что юмор Жванецкого и в тексте и в паузах бьет точно и доходит абсолютно.

Один раз он перебил:

– Ты неверно говоришь: реггьямо! Это неверно. Реджьямо! («Возьмем?») Регго, регго! («Я возьму?») Но реджьямо А не реггьямо! Как это – реггьямо? Надо: реджьямо! Слышали? Он говорит ^реггьямо». Чепуха! Надо произносить «реджьямо»! Запомни! Реджьямо!

Это длилось минут пять, и его возмущение не утихло.

Все хохотали.

– Давай дальше, до конца.

Репетиция кончилась в пять.

В 20.30 я начал концерт. Программа составила так: Пушкин – «Бесы» на двух языках. Блок – поэма «Двенадцать», Маяковский – поэма «Человек», Шукшин – «Сапожки», Жванецкий – «Тренер» по-итальянски, Пастернак – стихи.

Успели издать переводы исполняемых мной поэм, и зрители, как в консерватории, перелистывали страницы. Это сбивало. Мне нужно было сконцентрировать их внимание на мизансцене, на зрительном образе, а не только на звучании слов. Это удалось к середине «Двенадцати». Примерно в это время в зал вошел Стрелер с женой и присел сбоку.

Весь концерт я чувствовал в нем союзника, и это давало силы и уверенность.

На «Тренере» зал хохотал, аплодировал, и Стрелер дирижировал реакцией. По окончании он вышел на сцену, и мы обнялись.

Одна из счастливейших минут моей жизни. В последний вечер я смотрел в «Пикколо» «Слугу двух господ» – новый, четвертый, вариант постановки. В главной роли Ферруччо Солери.

И снова это волшебство пустого пространства. Белый занавес, белый задник. И ничего, совсем ничего. Только тонкая проволока натянута на высоте трех метров возле задника. И на ней маленькая красная ленточка – в два витка. Крошечный осколок праздника.

Актеры, Только актеры были на сцене. Ни столон, ни стульев, ни стен» ни помостов-Сорок натуральных свечей – весь свет. На несколько минут появились два сундука с одеждой, на несколько минут – пять ширм. И опять все исчезло. Только действие, трюки, бешеный радостный ритм, дивная красота костюмов, хохот зрительного зала. Крепко надушенные прямые американки, бородатые интеллектуалы, школьники, по нашему счету, от пятого до десятого класса, одинокие барышни, молодые хипповатые люди, чиновники, священники, простые люди шоферского типа. Все смешались в зале на этом представлении для всех. И над всем маленькая, чуть видная ленточка – кусочек праздника – вся «декорация».

На поклоны выходили группами, парами, поодиночке. И вот последняя группа – те, кто был а маске. Они сняли маски, и оказалось, что это четверо пожилых людей, совсем седых. И вспомнилось, как Труффальдино – Сольери ходил на руках, как прыгал, как падал, как был уморительно егозлив. Он совсем седой? И Панталоне? И Бригелла? Вот они уже разбежались и кулисы. Это только мелькнуло – их возраст.

И тут опять стала заметна эта маленькая красная ленточка, раскачивающаяся легонько на проволоке.

Все, все, что было – жило, двигалось, радовалось, сверкало, – все это как будто только мелькнуло.

КОНЕЦ ПРАЗДНИКА – главная тема Стрелера, в этом необычайное воздействие его театра.

– Я пришел записать Маяковского. Вам, наверное, говорил маэстро.

– Да. Маэстро здесь. Он на сцене. Я вошел.

– Что бы вы хотели сказать мне перед записью? Какие ваши пожелания?

– Никаких. Будь свободен. Как душа скажет. Запиши несколько вариантов. Подожди.

И он опять стал фантазировать свой будущий спектакль о Маяковском.

– Я не знаю, когда я это поставлю. Может быть, начну в июне, может быть, через три года, но я это сделаю. Иди.

Когда я закончил запись, то снова пришел к нему зал – попрощаться.

Было около восьми вечера. В 8.30 они начнут играть. «Эльвиру». А пока Стрелер репетировал. Мадзини стояла на коленях и уже знакомой мне мизансцене, и маэстро говорил ей что-то. Скоро заполнится зал. По ходу действия, в который раз, но как бы заново, возникнет, родится эта мизансцена. Они будут играть свой ежедневный спектакль – «Эльвира, или Театральная страсть». Им нельзя мешать. Я немного постоял, а потом вышел и тихонько прикрыл дверь.

Больше мы не виделись.

Зимой в Токио

Все впервые

Мне представили моих будущих сотрудников. Раньше я знал только бывавшую в Москве и хорошо известную у нас актрису Комаки Курихару. В данном случае она была не только исполнительницей главной роли, но и продюсером – впервые в жизни. Еще двое актеров-мужчин. Заведующий постановочной частью, администратор, личный антрепренер К. Курихары. личный антрепренер артиста Судзуки. Рукопожатия. . Поклоны, улыбки и... некоторое напряжение. Я только что с самолета, Я впервые в Японии. Я впервые ставлю спектакль за границей. Еще около полугода тому назад мне в Москву прислали афишу спектакля. Все было определено: 6 февраля 1986 года в театре «Хаюдза» состоится премьера – пьеса «О любви» С. Алешина (так назвали здесь «Тему с вариациями»). Сегодня 3 января. Вот с этими незнакомыми людьми мы должны через тридцать три дня выйти перед зрителями. Отсрочки быть не может.

Зимний день быстро клонится к вечеру. Дело происходит в холле отеля «Ю-Порто», в котором меня поселили. Мы всматриваемся друг в друга, и нам всем немного тревожно. Я говорю вступительную речь – пять-шесть фраз – и замолкаю.. Миядзава (переводчик пьесы и инициатор постановки) переводит на японский. У меня пауза, и щелкает в голове: тридцать три дня, тридцать три дня... Говорю еще несколько фраз. Идет перевод... минус прогоны, минус выходные..... Говорю – перевод... минус день на установку света... всего день.? – не успеть. Надо успеть – сцена в нашем распоряжении всего три дня... Итого: всего двадцать две – двадцать три репетиции... Да еще Новый год. В Японии новогодние каникулы длятся до 5 января. – И учреждения не работают?

– Не работают.

– А мы?

– А мы вот все здесь. Когда вы можете начать, Юрский-сан? Завтра?

– Завтра. В полдень.

Хожу по номеру от двери до окна. Стемнело. Вспыхивает реклама. Силуэты незнакомое, очень большого города. Непривычные, разнообразные силуэты домов, билдингов, хайвэев. Две линии надземки скрещиваются недалеко от моего отеля. Пустынно. Даже слишком. А... вот в чем дело: нет стоящих у тротуара машин – на улицах нет для них мест: вес ушло под землю. Мало прохожих. Хрупкие голые деревца обильно украшены бумажными цветами, серебряной канителью. Редкие машины. Стук электрички, змеящейся по эстакаде между домов, стук скорее угадываемый, чем слышимый. Крупные непонятные иероглифы сверкают вдаль и вблизи. Очень красивые. Очень непонятные. Тридцать три дня... минус десять... двадцать три... минус..,

Вечер. Новый год. Токио.

В японских словах нет фиксированного ударения. Оно плывет. Только ты ухватишь слово – сайонара (до свидания), а тебе в ответ – сайонара. Ты поменяешь, а тебе в ответ – сайонара. Актеры читают пьесу по ролям, и текст для меня сплошное чередование звуков. Как же будет рождаться интонация? Помимо меня? Тогда зачем я? Значит, не засиживаться за столом, скорее заговорить на языке театра – языке жеста мизансцены:. Но знают ли они текст? Насколько? Тут меня ожидал первый сюрприз. Актеры глядели в пьесу, по-видимому, только из вежливости. Текст был выучен. А ведь у каждого – страниц по тридцать. На третьей репетиции мы вышли утке на небольшую, пока еще пустую площадку. Здесь мы будем создавать мир нашего спектакля.

Для работы арендован подвал. Квадрат десять на десять. Черные стены, черный потолок. Трубочатые лампы дневного света. Пол деревянный, коричневый, лакированный. На пороге сотня коричневых тапочек. В них ходим. Ни кто никогда не сделал шагу по этому

полу в уличной обуви. Шесть длинных столов. На одном звукоаппаратура. За остальными расположились все присутствующие, кроме актеров. Перед каждым текст. Девочки-реквизиторши обносят зеленым чаем.

Как можно скорее разглядеть, различить людей. Мои слова не должны быть вообще логикой, психологией, комментариями, образами. Они должны быть адресованы этим людям. Только тогда мы чего-то достигнем. Сперва хотя бы имена (что тоже непросто).

Комаки-сан – довольно высокая для японки, гибкая, тонкая. Вьющиеся черные волосы. Очень красива, изящна. Большие, широко открытые беззащитные глаза. Эта скромная, подвижная, легкая девочка отмечает нашим спектаклем двадцатилетие своей сценической деятельности. Она и есть знаменитая актриса, сыгравшая Марию Стюарт и леди Макбет. Раневскую и Клеопатру, многие десятки ролей в театре и в кино и на телевидении.

Мидзухо-сан (ударение плывет от первого к третьему слогу и обратно) – ему за пятьдесят, но в движениях быстр. Ироничен. Крепкого сложения, Умные, понимающие глаза. Крайняя предупредительность, интеллигентность. У него свой театр – «Дора», сейчас театр на гастролях по провинции. У нас он играет Дмитрия Николаевича – адвоката.

Икеда-сан (он играет Игоря) – стройный, спортивного склада. Занимается йогой (уже на первой репетиции я видел, как он разминается – и полный шпагат, и «лотос», и стойка на руках и на голове). Молчалив, доброжелателен, замкнут, очень строг к себе. Работает в труппе «Тоен». Играл с Комаки в постановках Эфроса – Лопухина, Ракитина.

Все трое очень профессиональны. Чувствуется уже в читке. Это большое достоинство, но и недостаток. Много готовых ходов. Но это пустяки – это грек всех актеров при начале работы. Важно другое – способность менять себя и фиксировать эти изменения.

Переводчица Мичико-сан – жена Миядзавы. Бывшая актриса. Говорит с акцентом, но русский язык знает отлично, в тонкостях. Жила и работала в Москве, глубоко чувствует русскую литературу.

Бот пока все. Это те, кто передо мной. Остальные рядом со мной, я разгляжу их позже, завтра. Голова не вмещает обилия впечатлений. Все новое. Всего пять минут ходьбы от отеля до нашего подвала, а сколько новых ощущений, запахов, неожиданностей. Магазины одежды весь выплеснулся на улицу. И «хозмаг» тоже. Тысячи вещичек. Туннель из курток и пиджаков. Стена галстуков. Пирамиды из магнитофонов. Где-то там, в глубине хозяин. Его и не видно, Домик из раздвижных ширмочек – дешевая столовая, Запах! Новый, особенный. Труппа женщин в ослепительных праздничных кимоно переходит дорогу. Автомобили самых убогих видов и форм. Очень разные.

Мотоциклист без головы, вернее, вместо головы – большое черное яйцо на плечах – это черный, извне непрозрачный шлем. Лица нет. Витрина собачье-кошачьего магазина – поводки, пальто для собак, консервы для кошек и сами собачки и кошки. Синяя, ровная ткань, наверное, метров тридцать – так прикрыт строящийся дом. Автоматы – пиво, вода, сигареты, соки, орехи, печенье и что-то еще, еще непонятное... в банках, в пачках, в обертках, в формочках, в бутылках. Человек в дубленке – европеец, негр в кепке, человек в рубахе без пиджака, мальчик-японец в тортах и сандалиях на босу ногу. Женщина с ребенком, привязанным за спиной. Женщина на велосипеде – правит одной рукой, а в другой поднос, и на нем шесть глиняных горшочков с какой-то едой. Красотка в дорогой меховой накидке, а под ней какие-то пижамные пестрые брючки и черные с жемчугом туфли. Левостороннее движение транспорта. Руль в машинах справа. Светит солнце. Градусов пять тепла.

Все. Перерыв окончен. Мы снова в подвале. Мы репетируем по семь часов в день. Плохие актеры репетируют сперва плохо, потом немного лучше, У хороших актеров всегда выразителен первый росчерк. Потом что-то может теряться, рушиться. В поисках потерянного обретается новое и неожиданное.

К концу первой репетиции «на ногах», когда мы развели сразу громадный кусок в тридцать минут, я уже знал, что передо мной трое очень хороших актеров. Я сказал им об этом. Сказал и о том, что будет еще и иначе, что мы будем топтаться на месте, что будут дни,

когда за семь часов мы едва освоим пять минут действия» что сегодняшнее исчезнет, как бы мы его ни удерживали. Но мы должны помнить, что первый импульс был: мы почувствовали атмосферу и зажили в ней, забрезжил в довольно холодном подвале токийского района Готанда жаркий день в далеком Симферополе, и трое японских актеров органично провели первые линии в рисунках новых для них ролей – Любы, Дмитрия Николаевича, Игоря (как трудно звучат для них эти имена). Первое ощущение актера – очень важное, если не главное, ощущение. Есть надежда. Радостная надежда! Но будет и иначе. К сожалению...

О рассеянности и об ее отсутствии

Я все искал это слово, выражающее качество, которого в японцах нет. Именно из-за его отсутствия я постоянно чувствовал себя за границей, более того – за особенной, не похожей на другие границы. Это отсутствующее качество – рассеянность. Слово, столь милое русскому слуху. Рассеянный профессор, надевающий чужие калоши, путающий, в каком городе он живет, не замечающий» что он ест, проживающий жизнь, не прикоснувшись к быту (профессор, так возвышенно и вместе насмешливо сконструированный Горьким в образе Протасова в «Детях солнца»). Рассеянный студент, рассеянный влюбленный, рассеянная девица, рассеянный артист, художник, все напутавший, потому что мысли заняты искусством. Рассеянный с улицы Бассейной. Это все приятные фигуры. Рассеянность для нас – залог глубины, душевности, таланта. В глубинной основе нашего мышления лежит недоверие к логике, предчувствие, что в путанице, в туманности спрятано больше истины.

У японцев не так. Способность удержать внимание на одном предмете так же свойственна молодым:

людям, как и зрелым, как техникам, так и художникам. При этом и все другое остается в поле зрения, но отодвигается на периферию. Я общался большей частью с артистами, литераторами, университетской профессурой. Мы искали и радостно находили общие темы, волнующие нас, сходные оценки многих явлений, весело отмечали различия с обеих сторон, кажущиеся экзотическими. С некоторыми мы по-настоящему подружились. И при всем этом я чувствовал особенность» отличить от меня этих людей. Не только в языке, не только в принадлежности к различным укладам жизни. Мне хотелось понять эту особенность. И вот шока, для начала, я определил ее как отсутствие рассеянности.

По телевидению показывают много обучающих передач. Принцип немного отличается от нашего. У нас – на экране учитель, а мы аудитория, ученики (по крайней мере чаще всего так). В Японии, если выявить конструкцию, то получится:

мастер высшего класса учитель
подготовленный ученик
неподготовленный ученик.

Есть конечно, вариации, но схема эта. Смотрящий передачу имеет возможность поставить себя на любую ступень этой лестницы и воспринимать на доступном ему уровне.

Так преподаются иностранные языки, математика, кулинария (великое множество передач, обучающихся рациональному, экономному, всестороннему использованию продуктов). Не отрываясь смотрел я сорокаминутный урок скрипичной игры. Буквально забыв обо всем, глядел около часа на создание художником картины. Об этом отдельно.

В эти дни умер великий старый японский художник. Он работал маслом в европейской, точнее, во французской манере. В метро, в электричках появились листки с его портретами, газеты дали некрологи. Телевидение по разным каналам дало памятные передачи. Но одна из них была совершенно необыкновенна. Съемка сделана несколько лет назад. Камеру установили в маленьком садике возле дома художника. Вот он вышел из дома и расположился у чистого холста. Перед ним на скамейку села молодая женщина. Старик сказал ей несколько слов. Она улыбалась и кивала головой. Старый художник закурил и левой рукой взялся за кисти. Лицо его было спокойно. Глубокие морщины бороздили его.

Бросалось в глаза не присутствие каких-то черт, ну, скажем, остроты ума или зрения, вдохновения, огня, силы или еще чего-нибудь, а скорее отсутствие всякой позы, напряжения, суеты. Художник курил, неритмично посапывал носом, неритмично пожевывал губами и бросал мазки на холст. В этом была гениальная уверенность, покой и увлекающий, соблазняющий к подражанию труд. Он напомнил мне нашего великого С. Рихтера – сходное впечатление,

Около часа шелестели листья и шуршала кисть по холсту. К концу часа я знал и любил нового для меня художника. Не формально, а душой я разделил! горе прощавшихся с ним.

Японцы умеют учиться. Конечно, не зная языка, я в большей степени воспринимал форму их поведения, но и это было достаточно выразительно. Ведущий передачу по амплуа чаще всего не -знающий, а интересующийся. Обычно двое – молодой человек и девушка – сообщают тему и обращаются к знающему. Он объясняет им, а они активно подбадривают его восклицаниями, кивками головы, поощряют возгласами удивления. Это вообще особенность японской речи, японского общения. Хорошо, что в первые дни я много смотрел телевизор, а то наделал бы серьезных ошибок. Когда я говорил СЕЗОН первые речи и видел, как активно слушающие кивают головами, как восклицают утвердительно «хай, хай», то мог бы подумать, что просто потряс всех первым же деловым вступлением. А это просто национальная форма вежливости, главный ее элемент – повышенный, почти восторженный интерес к говорящему.

Итак, отсутствие рассеянности. Вот пять техников, работающих со мной. Моложавый, но уже не юный Аракисан, заведующий постановочной частью, помреж и руководитель всего хода репетиций, то, что в кино называлось бы второй режиссер. Его помощник – молодой, но, похоже, много переживший Исикава-сан. И трое совсем молодых, иногда казалось, что это просто дети – юноша Кэнго и девушки Михаручан, Саюри-чан. Кэнго – исполнитель национальных японских танцев, девушки – молодые актрисы. Но сейчас они работают в этой антрепризе техниками – они все: мебельщики, костюмеры, радисты, уборщицы, суфлеры. По моей просьбе еще и актеры – на роли без слов. Ни разу не заметил я ущемленности, недовольства своим положением. Хочу надеяться, что им действительно не было скучно участвовать в нашем деле. Л если ошибаюсь... если бывали и усталость и скука, когда с одним из актеров пять, десять,, двадцать пять раз повторяем один и тот же кусок? Если и бывало, то этого не было заметно.

Пришел наш телеоператор заснять куски репетиции. Начал съемку с Михару-чан. Сказал мне: «Она у вас новенькая, наверное, ей все любопытно, глаза так и сверкают. Хорошо передает атмосферу».

Она не новенькая. Она уже три недели слышит и суфлирует текст, знает его наизусть, она включает музыку, и она подает чай в перерывах. Но глаза действительно сверкают. Всегда. Не только от молодости. Оттого, что так лучше работается. Так принято.

У старшего из актеров умер отец. Он жил в другом городе. Я сказал, что освобождаю его от репетиций на два дня. Он отказался. Тогда сделали общий выходной. После выходного Мидзухо-сан вернулся с опозданием (о чем, разумеется, предупредил). Выслушал мои соболезнования, поклонился, сказал, что тронут. Наверное, он был утомлен, удручен, но когда вышел на площадку, никаких следов этого не было ни в мимике, ни в речи.

Комаки-сан вообще не знает отдыха; в свободный от репетиций день она снимается в Осаке, ведет переговоры о будущем спектакле – жизнь запланирована по дням (иногда по часам) на полтора-два года вперед. С одиннадцати до шести мы репетируем, потом едем в другой район, в пошивочную, и актеры часа три стоят на примерке. Отсюда Комаки поедет еще на прием – приехал советский министр иностранных дел, и она приглашена. Утром будет интервью. И опять репетиция.

– Вы устали. Сегодня будем работать только полдня, – говорю я.

Комаки пугается. Сердится. На себя и на меня. Отходит {з сторону, что-то шепчет переводчице. Переводчица говорит:

– Комаки-сан хотела бы повторить сцену.

– Ну давайте.

Что такое? Куда девалась усталость? Куда ушли круги под глазами? Какой нерв, какая энергия, точность!

И опять – ни малейшей рассеянности. Она сидит и учит роль. Несут станок для репетиций – только что привезли. Пришел представитель Национального телевидения, пришел ее антрепренер, пришел администратор с каким-то срочным вопросом. Она видит, слышит, отвечает, договаривается, но потом снова учит роль. Ее внимание не дробится. На короткое время оно отдано беседе, но главное – она учит роль-

Так весь этот месяц. Она репетировала. Когда успевала она позаботиться о заболевшей матери и о себе (тоже болела), поддержать брата – молодого режиссера, решать все финансовые вопросы, вести переговоры с фирмами, заниматься множеством вопросов – от работы с переводчиками до моего переселения из одного отеля в другой? Успевала. Но для меня, для всех нас оставалась актрисой: дисциплинированной, строгой к себе, точной, погруженной только в творчество.

Техники сидят, опустив глаза в текст. Следят за ходом репетиции. Стоп! Еще раз. Все отлистывают страницы. Весь реквизит, до мелочей, на прежнем месте. Стоп! Еще раз. Опять все назад. И глаза в тексте. Весь период работы. И, как я видел, и на спектаклях. Что это дает? Ведь уже наизусть все знают. Чего следить?

Потом я понял: это дает рабочий настрой. Без послаблений. И работать от этого легче.

За дверью трезвонит телефон. Я уже готов дернуться, чертыхнуться – только пошла сцена, только наладилась, натянулась тонкая душевная нить партнерства, а тут — дрень-дзень... Я готов дернуться и сказать привычное — эх, ну надо же... да что за черт... да кому там неймется... да снимите же трубку...

Но актеры как будто не слышат звонков. Действие продолжается. Техники не подняли головы от текста. Один встал и на цыпочках вышел взять трубку.

Продавец картофеля включил динамик свое и тележки в самом нашем парадном. Орет голос с завываниями, соблазняя горячим жареным блюдом. Грохочет голос в динамике. Но я уже знаю—здесь нельзя кого-то послать и сказать: «У нас же репетиция, прекратите!»

«У вас репетиция, а у меня горячая картошка. Все по закону — имею право рекламировать».

Актеры продолжают, и ничто не выдает их раздражения. Хотя я знаю, что оно есть, его не может не быть. Они люди, они актеры. Я тоже актер. Я ставлю себя на их место. Как я чувствую напряжение, раздражение. Но... не видно.

Техники следят по тексту. Вовремя и не громче нужного включается музыка. А вот большой грузовик взревел возле дома. Двигается демонстрация — гремят марши. Снова приехал картошечник. Долго лает собака. Плачет ребенок. Звонит телефон. Актеры не останавливаются, не говорят: «это невозможно!», «я больше не могу, «давайте переждем», «скажите им там» и т. д. Они репетируют. Техники следят по тексту. Иенкава на цыпочках идет к телефону.

И, оказывается, этому можно научиться. Я уже не дергаюсь. Я загоняю внутрь свое раздражение. Стараюсь, чтобы даже зрачок не дрогнул. Я смотрю на моих артистов и стараюсь полностью погрузиться в них. Начинает удаваться. Они терпеливы а с интересом учатся у меня системе Станиславского, упражнениям Михаила Чехова, приемам товстоноговской школы. А я учусь у них много успевать, за день—не отвлекаться, не пустословить, не ссылаться на внешние помехи, цепляясь за любую неурядицу, а упрямо и твердо идти к цели, уважая свое дело., заставив себя усилием воли стать глухим ко всему, что мешает.

Напротив моего отеля строят дом. Десятиэтажный. Я живу на одиннадцатом этаже и смотрю на стройку в ракурсе сверху вниз. Стройплощадки нет— для нее нет места.. Дом вырастает в тесном промежутке между другими домами. Тело стройки прикрыто легкой синей тканью во всю высоту. Вижу «голову» стройки — временную крышу со складом стройматериалов. Тонкий небольшой подъемный кран, как гордо вздернутый нос, стоит

прямо на крыше! Каждый день по утрам я люблю работу. Уже знаю, как распределяются обязанности. На крыше пять человек. Они неторопливы, но находятся в непрерывном движении. Вот приподносят очередной блок стены. Его шлифуют руками, катками, обливают водой, снова шлифуют, обрабатывают углы. И вот он повис над бездной и стал медленно опускаться. Точно, без подгонки стал на место. Отодвинулась часть синей ткани, и чьи-то руки приняли его. И ежедневно стены вырастают. Заполняются пустоты — тела стройки каменеет. Сквозь синюю ткань, как мысль, вспыхивает яркая точка электросварки. Растут этажи. В воскресенье, когда машин и Прохожих на улице поменьше, приезжает большой грузовик с новым комплектом стройматериалов. Часа на два ставится небольшое ограждение на улице под охраной полицейского. Кран таскает на крышу запас деталей на неделю. К середине дня все пусто. Только слегка колыхается синяя ткань, и полощутся флаги на крыше под январским ветром.

«Нарядность» — вот какое слово приходит на ум. Нарядно работают — не в смысле «по нарядам», а в смысле — празднично! Не в смысле — и в воскресенье работают, а в смысле — сами будни праздничны. Это и о строителях. Это и об актерах.

Я читаю здесь японских писателей. Один из самых крупных — Кавабата Ясунари. Он описывает, как в чужой стране из окна отеля любуется красотой простого труда: официант расставляет на подносах сотни вымытых стаканов, и в них отражается солнце. Кавабата Ясунари хватило для ощущения красоты маленьких стаканов — на то он и большой писатель. Мне понадобился целый дом. Но мысль идет тем же путем — красота труда, нарядная ежедневность, уважение к нации, которая умеет красиво трудиться. Мало места, но нет тесноты, потому что пространство любовно ухожено.

О человеке без галстука

На моем приглашении в Японию стоит гриф — «Гундзося компани лимитид». Звучит солидно. «Гун-дэося компани лимитид» занимает одну маленькую комнату на третьем этаже делового дома. В ней работают пять человек: президент, вице-президент и три сотрудника. Они издают русские и советские книги в переводах на японский язык. Издают и ежеквартальный журнал «Советская литература».

Тесно стоят столы. Тесно бумагам, тесно людям, тесно книгам. Пишущая машинка с русским алфавитом. А вот начинаются чудеса японской технической мысли — машинка, печатающая латиницей, и кириллицей, и иероглифами, и японским буквенным алфавитом — катаканой. Машинка с электронным мозгом и экранчиком. Можно заказать режим, когда ты нажимаешь на клавиатуру знакомого тебе алфавита, а на экранчике и на бумаге возникает тот, который нужен.

Наш переводчик, сделавший японскую версию «Темы с вариациями», Миядзава-сан, и есть вице-президент фирмы «Гундзося». Сегодня он оживлен, даже улыбчив, что, признаться, бывает не часто. Показывает красиво изданные книги: вот Шукшин, Астафьев, Распутин, Гиляровский. Все это сделала «Гундзося» — перевод, составление, издание, оформление... «Гундзося» молода, ей всего три года. А вот и стопки журнала «Советская литература». Миядзава ведет меня за загородку — тут на двух квадратных метрах склад. Стопки, пачки тех же книг. Ах, как все это непросто. Вот пачки для отправки в магазины. Бог уже вернувшиеся пачки тех же книг. Возврат. Не куплено. А тиражи крайне малы.

— Как? Не куплен тут же Распутин, Астафьев?

— Да, не куплен. Всего несколько книг продали.

Выходя из метро, там же, под землей, я наткнулся на несколько крутящихся этажерок с географическими брошюрами. Стал смотреть — искал путеводитель по Токио. Когда уже шел к кассе, увидел, что этажерки — только прихожая, а сам магазин чуть дальше. Зашел. Засверкали глянцево, заманчиво сотни, тысячи обложек. Красиво, очень красиво, но непонятно... дальше... английская литература, французская... журналы мод, косметики —

мужские, женские, японские, переводные, на других языках, снова несколько тысяч японских названий, детские книги — тысячи, альбомы по искусству... Кто из художников и интересует вас? Любой тут есть. Импрессионисты, кубисты, старые итальянцы, Поллок, Сальватор Дали — два тома, каждый килограммов по пять, старое японское искусство, китайское, современное европейское, русская икона... и дизайн... десятки огромных роскошных альбомов, по современному дизайну: исследования, монографии, каталоги. Я выполз из магазина часа через два и обнаружил, что на улице уже ночь. Вот в это книжное море и кидает молодая «Гундзося» свои русские томики.. Кто выудит? Кто выложит две тысячи иен, чтобы прочесть о том, как Сергей Иванович Кудряшов пошел делать уколы в райбольницу, а сестричка не могла никак нащупать вену? Русские, живущие в Токио? Да. Они захотят это прочесть, но они купят в другом магазине это же на русском языке. Изучающие русский язык и преподающие его — конечно, но и они предпочтут оригинал.

К кому же вы адресуетесь в этой стране, ломящейся от товаров, где на любом углу тебе предлагается бесконечный выбор, скажем, обуви — любых цен, качеств, стран, фасонов — и тебе ее вежливо завернут раз и два и дважды завернутое еще погрузят в красивый блестящий мешок с ручками... К кому адресуетесь вы с рассказом о том, как Сергей Духанин достал по случаю сапожки жене, и как они не налезли, и как эта покупка растопила что-то в душах и сблизила вновь немолодых уже людей?

Миядзава-сан смотрит куда-то вбок, пожевывает губами. Вот-вот заговорит, но... ни слова. Пока он молчит, стоит немного рассказать об этом человеке.

Когда-то он несколько лет работал в Москве, в издательстве «Прогресс». Москву знает и любит. И его знают здесь. Сохранил многие связи с тех времен. С театром связан давно и прочно. Был актером, был режиссером. Рассказывает, что в юности мучился от своей стеснительности, скованности на людях. Однажды случайно познакомился с книгой Станиславского. Сперва увидел в ней просто рецепт освобождения от зажима. Потом увлекся и психологической сущностью книги. Именно через нее пришел к русскому языку и к театру. Он вступил учеником в известную труппу «Мингей». В университете изучал русский. В результате обе страсти сложно сплелись в этом человеке. Он терпеть не может кино и никогда не ходит его смотреть. В театр тоже ходит редко — во всяком случае, сколько мы с ним ни сговаривались вместе пойти в театр, он всегда в этот день заболел — симптоматично. И вместе с тем он именно страстно относится к театру. Он переполнен театральными планами, привозит в Токио все новое, что появляется в советской драматургии, организует переводы, сам переводит. Увлечшись какой-нибудь пьесой, старается увлечь ею актеров или труппу. Это он был инициатором и практическим исполнителем затеи с постановками А. Эфроса в Японии. Он же был и его переводчиком на протяжении всей работы. Он преподает, переводит, ведет деловые переговоры, то и дело летает в Москву и обратно: составляет контракты, уговаривает, объясняет, связывает людей, укрепляет нить доверия. В своем скромном костюме, в несогревающем плаще, без головного убора, всегда без галстука, с расстегнутым воротом (а в Японии галстук — первый признак солидности и серьезности) — он едет из края в край огромного города.

Токио ночью, последней электричкой, потому что не все дела еще сделаны, очень усталый, но неостановимый. На своей машине он встречает гостей в аэропорту, а путь далекий и дорогой — дорога платная. Он готов тратить время и средства, чтобы показать гостям древний Киото или Камакуру, чтобы поразить японским обедом на высоте пятьдесят второго этажа, откуда открывается панорама бесконечных огней одиннадцатимиллионного города. Но в кем нет ничего от веселого, благостного, хвастливого гида. Миядзава — оригинальный человек. Суровый философ с критическим складом ума. Он не любит богатство, любые излишества раздражают его. Он вспоминает Токио времен свой юности — малоэтажный, голодный — и говорит, что тогда больше было духовности в людях и в этом городе.

Он живет не по общим законам. Невероятная японская техника, столь развитая, приспособленная для самых разных потребностей и интересов человека, столь знаменитая во

всем мире, столь недорогая, в конце концов, чужда ему. Впрочем, хочу заметить, что все люди моего круга общения имеют куда меньше техники дома, чем московские люди искусств и неискуств тоже. На купленную мной телекамеру мои театральные коллеги смотрели с тем же любопытством новичков, что и я,— какая игрушка, как сделано, откуда только такие берутся?»

Духовность бедности, скромности? Кто же будет слушать проповедь самоограничения, когда город лопається от богатства? Когда реклама выдумывает и открывает все новые потребности и способы их удовлетворения? Когда мудрость жизни вмещается в сто полезных советов, в тысячу полезных советов, в миллион полезных советов? Когда начинает казаться, что сама философия с помощью научных компьютеров вот-вот вместится в один огромный рекламный проспект?

Миядзава-сан молча шевелит губами. Думает.

— Богатство—это временно, а философия понадобится людям, когда настанут другие времена,— говорит он наконец,— Поэтому надо, чтобы кто-то ее хранил и развивал.

В прошлом году в Москве у него выдалось два свободных дня. Он сел в самолет и полетел в Иркутск — познакомиться с В. Распутиным. Они провели вместе день. Еще через день я имел с Миядзавой деловую встречу. Он был переполнен разговором с Распутиным. И вот теперь он показывает мне текст повести Распутина «Пожар». Он переводит ее для своего журнала. Трудный язык. Сложная, длинная фраза, много особенных оборотов, редко употребляемых слов. Миядзава мучается. Спрашивает:

— А это что значит, а это как понять?

— Вы думаете, эта повесть привлечет покупателей?

— Не знаю. Не думаю. Но ее надо перевести. Это важно.

— Что вас лично в ней привлекает, вы могли бы сформулировать?

Долгое молчание.

— Чистота намерений автора.

Миядзава и его супруга Митико и его друзья — не зарабатывают деньги. Они их тратят на дело, которое считают делом своей души. Возникает возможность — и вот два друга создают эту самую «Гундзося комнани лимитид». Балансируя на грани разорения, не поступаются ничем в своих убеждениях.

Идеалисты? Упрямцы? Непрактичные люди? Моралисты?

В газете появляется объявление: состоится концерт в непривычном здесь жанре — артист из СССР покажет «Театр одного актера». Будут исполняться Пушкин, Шукшин, Зоценко, Пастернак. Снят зал на двести мест. Рассчитываем, что соберется человек сто — знакомые русские из университетов. Ну и еще кто-нибудь. К удивлению, зал переполнен. Я готовлюсь к выходу. За кулисы входит молодая японка и, извинившись, становится на стул, чтобы достать что-то, горой лежащее на шкафу. Я вскакиваю, чтобы помочь. Что это? Подушки для сидения на полу. Берет несколько пачек. Сидят на полу во всех проходах, стоят у стен. Концертный зал находится внутри универсама — как большинство театральных и концертных залов Японии внутри отелей, деловых бшадингов, универмагов. Мы с Миядзавой идем по мебельному этажу гигантского магазина. Отбираем мебель для концерта. Есть из чего выбрать. Тут любые стили и размеры. Вот этот столик пойдет для Пушкина, этот — для Шукшина, эти стулья, это кресло... Хозяева не очень понимают цель нашего визита* но вежливы и мебель одалживают.

Воскресенье. Гудит многотысячная толпа в километровой зданки. Сейл—распродажа по удешевленным ценам. Зима кончается. Уже 19 января. Весна на носу — через три недели зацветет вишня. Толпы людей. Все движется — эскалаторы, лифты, продавцы, покупатели» мобили — красивые «вечнодвижущиеся» металлические фигурки на батареях. А в зрительном зале неподвижно застыли более трехсот человек. Знающие язык, чуть знающие и вовсе не знающие. Три часа с лишним идет концерт. Аннотации Миядзавы, мое исполнение.

Потом, после перерыва,— наш диалог с Кома-ки-сан о будущем спектакле, о театральном деле. Я вижу в зале всех моих сотрудников — в выходной день они все явились

сюда (ни слова по-русски не знают, кроме «здравствуйте» и «спасибо»). Пришли поболеть. Пришли и актеры. Приехали за сто километров из другой префектуры мои попутчики по самолету — молодые супруги Инокучи, приехала переводчица Сакурай из Осаки. Большой группой явились мои знакомые по университету «София» — я там выступал.

Слушают внимательно. Реакций почти никаких, к чему я. естественно, заранее себя готовил. Возле зала — маленький книжный базарчик — издания «Гундзося».

После антракта спрашиваю Миядзаву:

— Покупают?

— Мало. Но купили. Может быть, после

Шукшина?

Читаю «Сапожки»: «Ездили в город за запчастями, и Сергей Духанин увидел там в магазине женские сапожки. Захотелось купить такие жене. Надо хоть раз в жизни, думал он, сделать ей подарок и, главное, настоящий красивый подарок».

В конце смотрю — Комаки плачет. Она сидит у самой сцены и плачет. Шукшин имел наибольший успех.

Потом, когда отрывок из «Сапожек» шел по национальной программе Японского телевидения, я смотрел на экран великолепного телеприемника, на себя, на бегущие понизу титры-иероглифы и думал о том, что Миядзава, видимо, не витает в облаках. Он знает что-то существенное о своих соотечественниках и вообще о человеческой природе. Очень разные люди живут на земном шаре. Даже более разные, чем можно предположить. И есть сходное в этих разных людях, роднящее их, способное их объединить. Оно есть — даже в большей степени, чем можно предположить.

О том, как может восхитить непонятное

Я видел самый старый театр в мире. В районе Харадзюки много молодежи. Танцуют и поют в парке прямо на лужайке любительские ансамбли. Толпа молодежи кишит в узкой улочке, где идет распродажа вещей молодежной моды. Просто встречаются, назначают свидания, гуляют, сидят в кафе, идут на работу. Молодежь, почти сплошь молодежь. На бульваре Харадзюки аллея высоких красивых деревьев — такая редкость в Токио. Мы шли сквозь толпу молодежи в самый старый театр на земле — в театр НО. В малюсеньком вестибюле покупают билеты и тут же снимают обувь. Каждый кладет свои туфли в специальный ящик — их много, целая стенка — вроде картотеки или шкафчиков в детском саду. Берешь номерок, чтобы не забыть, где положил. Но ничего не запирается. Идем в носках по холодной лестнице, по полированному деревянному полу. Сидят на подушках. Пальто и сумки — все с собой, все грудой ложится рядом с тобой на пол. Зал мест на триста почти полон. Представление дневное — почти всегда. Вечерние представления бывают редко. Миядзава собирался идти со мной, но... заболел! Меня сопровождает мадам Накагаза. Ее зовут Лена. Она русская, советская, из Ленинграда, замужем за японцем. Японский знает превосходно.

Декорация знакома. Это традиционная декорация театра НО. Я много раз видел ее на фотографиях, на картинах. Сцена — квадрат под деревянным шатром и длинный помост от сцены влево. Рельефное изображение дерева на задней стене. Основной вход — слева, в конце помоста, он закрыт матерчатым пологом. Добавочный вход — справа, в стене. Сцена пуста. Служитель палкой приподнимает полог, и появляются три музыканта. Они идут друг за другом, в руках инструменты — у двоих маленькие, необычного вида барабанчики, у третьего нечто вроде флейты. Еще они несут складные маленькие сиденья. Садятся в ряд у задней части сцены у стены. Справа входят двое служителей. Садятся на колени у стены — один у задней, другой у боковой, правой.

Вид у всех отрешенный. Взгляд прямой. Но они не видят зрителей. Они смотрят в пространство или, может быть, внутрь себя. Пауза. Ногам холодно. Я подкладываю свой

плащ под ноги. Думаю: да, здесь формула Станиславского не сгодится. По крайней мере здесь театр не начинается с вешалки. Это очевидно. Вешалки просто нет.

Посмотрим, чем это кончится. Я читал о НО. Знаю — будет что-то необычное, труднодоступное. Готовлюсь к испытанию.

Первый звук превосходит все мои ожидания. Первый музыкант — молодой, тот, что с барабаном,— выпевает страннейшую воющую ноту в среднем регистре, и тут же голос взлетает в самый верхний регистр. Сухой удар барабана. Повтор. Еще повтор. Второй музыкант — пожилой, с барабаном — отвечает минорным, глухим эхом, похожим на стон. Удар второго барабана. Эта переключка продолжается некоторое время, создавая напряжение. Вступает флейта. Я не знаю, как назвать эту атмосферу: слишком странно, слишком непривычно, это уже не пустое пространство—сцена зажила, она наполнилась атмосферой. Мы, зрители, вырваны из повседневности — мы присутствуем при чем-то очень значительном.

Снова поднимается полог. Появляется первый актер. Он движется очень медленно. Каждый шаг — скольжение ступни в тонкой облегающей туфле-носке. Актер как бы нащупывает каждый шаг. Появляется второй актер. Той же походкой движется вслед. Они приближаются к нам и в своих сложных одеждах из неярких тканей кажутся очень значительными и большими. Грима нет. Но лица — как маски. Никакой мимики. Только сосредоточенность. Начался кёгэн, предваряющий собственно пьесу НО.

Этому театру семьсот лет. Этому выходу семьсот лет. Этому пению семьсот лет. Размер сцены и помоста выверен до сантиметра — никогда ничего не меняется. Музыканты сидят именно на тех местах, которые были им отведены столетия назад. Служитель прислонился к стене в точке, освященной веками. Полог поднимается в определенном, раз и навсегда установленном темпе. Палка, которой его поднимают, имеет свое название и должна быть абсолютно определенной длины. И жест обращения с этой палкой твердо установлен.

А сюжет кёгэна, как выясняется, прост: два крестьянина говорили о родных местах. Один расхвастался и соврал, что в его краях живут разные звери, в том числе и лисицы. Второй сказал: лис у вас нет. Есть—нет. Есть — нет. Потом пари с закладом. Идут к судье. Враль дает взятку судье. Потом истец требует показать, как выглядит лиса, какой голос у лисы.

Возникают разные комические положения. Сходные сюжеты есть у разных народов. Я, например, знаю очень похожие сценки из украинского народного театра, из игр таджикских шутов-масхарабозов. Но не в сюжете дело.

Речь актеров столь же особенна, как и пение музыкантов. Сперва ее можно сравнить, пожалуй, с испорченным патефоном. Каждый слог отдельно, и на каждом слоге звук успевает захватить низы голоса, взмыть вверх и вернуться в средний регистр: набирает силу, раздувается и опадает. При этом — это сложно выполнить — слова не распадаются и фраза держится четко. Каждый слог самоценен, но он лишь часть фразы, как фраза— часть монолога. Вспоминаются слова Пушкина:

«Тут каждый слог замечен и в чести, Тут каждый стих глядит себе героем».

Именно так. Пушкин писал это об октаве — сложной стихотворной форме, то ли возвышенно, то ли насмешливо прославляя ее необыкновенное достоинство. И здесь схожий эффект. Речь, скажем, «важная», даже утрированно важная. Голоса звонкие. Все приподнято, даже с некоторым перебором. И возникает комический эффект. В этих распетых по слогам вопросительных и восклицательных предложениях звучит что-то клоунское, наивное и еще что-то детское. И смешно. И теплая атмосфера на сцене. Хотя снова и снова складываю плащ под ногами—холодно в зале, холодный пол. И на сцене пол холодный, можно протянуть руку и потрогать — холодный. А атмосфера— теплая.

Временами снова поют, завывают музыканты. Их стоны не совпадают с комическим кёгэном. Возникает сплетение двух линий—контрапункт. Интермедия разворачивается, а на заднем плане музыканты стонут о близящемся главном и уже никак не смешном

представлении— НО.

Кёгэн окончен. Актеры, медленно скользя, удалились. Зал аплодирует. Никаких поклонов. Перегруппировка на сцене. Появилось гораздо больше народу. Вышел хор из восьми человек — четверо стариков, четверо молодых. Готовится нечто необычайное. Эта тайна, предчувствие удивительно умело воссоздается артистами и сотрудниками театра НО январским днем Шестьдесят первого года. В Японии сейчас официально шестьдесят первый год—от вступления на престол нынешнего императора.

Открываю текст. Листаю слегка направо. Строки— сверху вниз. Справа налево. Красивые иероглифы, гипнотизирующая геометрия наивных детских рисунков. Книга принадлежит отцу Миядзавы-сан, преподавателю пения для любителей театра НО. Многие японцы в зале заглядывают в подобные тексты — язык, которым говорят актеры, устарел и понять пьесу на слух сложно даже для японцев.

Кроме иероглифов на верхней части страниц небольшие рисунки — изящные, без подчеркивания объема, типа чертежей. Это мизансцены спектакля. Вот поза с веером во время рассказа о битве. Вот служитель поправляет костюм на героя. Вот два монаха просят рыбака поведать им его историю. Все это и будет исполнено современными актерами. И на тех же самых словах, что сотни лет назад, служитель той же походкой подойдет к герою и поправит ему на левом (именно на левом в этом месте текста) плече ту же лямку костюма, потому что лямка эта слегка сомнется именно к этому месту пьесы. Так было. Ибо это выверено веками, бесчисленным множеством повторений. Герой был в маске. Только он. Он. главный артист. Он — главная тайна. И по ходу пьесы тайна, потому что тот, кого принимали за простого рыбака, оказывается духом погибшего в битве героя. Он и актер-тайна. Его лица мы так и не увидим. Маска маленькая. Она прикрывает только глаза и нос. Лоб, рот актера не скрыты. Но нельзя определить даже его возраста. Талант—вот что можно определить. В чем? В уверенности движений и голоса, в наполненности пауз, в абсолютной точности поведения — все это так и врезывается, впечатывается в твое сознание, в твою память. В представлении НО участвовал один из молодых комиков кёгэна, показавший там свое дарование. Здесь он был другой — серьезный. Но опять-таки — лишенный мимики, лишенный права на какую-либо отсебятину, призванный только точно копировать сделанное когда-то в совсем других условиях жизни, совсем другими людьми—актер умудряется выявить свою индивидуальность, свой талант. Скажу более: свою импровизацию, потому что без сиюминутного озарения театральное действие не может держать долго внимание зрителей. А мы смотрели не отрывая глаз..

Был танец, изображающий битву. Форте гремели барабанчики, и визжала флейта. Мощно гудел хор голосов. При аскетизме выразительных средств, при том, что долгое время говорили и пели по очереди, теперь, когда небольшой хор и три музыканта в сложном сочетании зазвучали вместе, достигнута могучая кульминация, которая и стоглавому симфоническому оркестру не всегда под силу.

Герой в маске танцевал бой. Паузы, статика занимали большее время, чем движение. Всего лишь один предмет—веер. Он был и мечом, и щитом. Удар ноги в пол — поза! И ритмичный грохот барабанов, визг флейты. Попорот, взмах, медленное округлое движение руки с веером. Удар в пол. Взрыв голосов хора.

А потом, в конце, опять стонали музыканты, глухо и одиноко сухим звуком сломавшейся ветки звучали барабанчики. Полог был поднят. Актеры уходили. Музыканты уходили, забрав с собой раскладные стульчики. Сцена снова была пуста. И не осталось никаких следов только что прошедшего представления, Ни следов ног, ни остатков декораций или реквизита. Полурельефная сосна на задней стене и деревянные колонки шатра выглядели так, как будто их никогда не касалась рука человека. Пол стерильно чист. Тишина абсолютная. Только где-то очень далеко — справа за стеной слышно, как бежит электричка по железному мосту, набирая скорость.

Аплодировали долго и искренне. Актеры не появились. Как семьсот лет назад.

Я видел самый старый театр в мире. И это был живой театр. Не слепок, не маску

передавали из поколения в поколение актеры театра НО, но динамику внутренней, жизни при ограниченном внешнем выражении. Это не сотая копия с копии, это возникающий на твоих глазах оригинал, отливаемый с древней, но благородной и бережно сохраненной матрицы.

И, как всякое подлинное явление, оно, при всей необычности, вовсе не отменяет последующих открытий театра. И психологизм Станиславского, и действенная природа этого психологизма, и отчуждение Брехта — далекими нитями своих корней уходят в театральные культуры разных стран, дальних времен. В других случаях это полуразрушенные временем обломки — пыльные черепки и многоумные комментарии, тоже подернутые пылью. Здесь — живой театр, живое дыхание и в лучших исполнителях — покоряющий блеск мастерства.

Разглядываю программу. Вот список действующих лиц и исполнителей. Вижу повторяющиеся иероглифы. Что это значит? А это одна *фамилия*, одна актерская династия. Здесь отцы учат детей. Из поколения в поколение перелают свои актерские приемы и тайны.

Кипит движение на бульваре Харадзюки. В толпе молодежи движутся и молодые актеры театра НО. Оки не выделяются. Обыкновенные современные люди. Через два часа они начнут второе сегодняшнее представление.

Лучше один раз увидеть, чем много раз услышать. Я увидел один раз. Но лучше бы много раз увидеть, чтобы судить с правом. Одного раза для серьезного разговора недостаточно. Буду осторожен в оценках. Осторожно скажу, что виденный мной театр «суперкабуки» произвел на меня меньшее впечатление, чем театр НО. Это тоже древний театр, но модернизированный.

Пьеса эта написана в стиле «кабуки», по уже в нашем веке. Были маски, нарисованные на лице, были великолепной яркости костюмы, были блистательно поставленные и исполненные массовые сцены. Зрители (некоторые) поддерживали старые традиции. По обычаю «кабуки», при выходе любимого актера с галерки зычно выкрикивали его фамилию. В театре НО актер рассказывал о битве. Здесь битва была наяву. Герой в одиночку дрался с тремя-четырьмя десятками злодеев. Н а гол ов ы врагов летели бо чки, ящики и, у пав, располагались в красивой и точной мизансцене. Условное застывание в позе чередовалось с молниеносными сериями сшибающихся клинков. Бой шел и на высоком втором этаже. Оттуда падали наземь «убитые». Рушились стены, отпадая одна за другой. Только в кино такое можно увидеть, только с помощью монтажа это осуществляется. А тут на сцене — в натуре. Была экзотика изящного исполнения женских ролей мужчинами. И все же... впечатление от скромного театра НО оказалось непревзойденным.

В «суперкабуки» большой зал — более тысячи мест. Я сидел далеко. Может быть, от этого было чувство, что я разглядываю картинки. Они были ярки и многофигурны. Сценические чудеса вызвали восхищение. Но... но НО имел еще и тайну. Там артисты действовали (так казалось) по собственному побуждению по собственному внутреннему приказу (и это несмотря на абсолютную детальную регламентацию). Здесь чувствовалась воля режиссера, забота о том, чтобы зритель был доволен и восхищен. Это случилось. Но где-то и глубине сознания гнездились слово «аттракцион №. Приношу извинения. Надо смотреть еще и еще, чтобы судить. Умолкаю.

На нашей очередной репетиции мы говорили о технологии театра. Один из приемов в моей постановке — мгновенные «стоп-кадры», означающие перелом внутреннего состояния героев или переход из прошлого времени в настоящее и обратно. Вот Дмитрий Николаевич передает пачку писем Игорю. Дмитрий Николаевич вспоминает этот миг, с которого началась драма его жизни. Само событие — передача писем — было год назад. На глазах у зрителя воспоминание становится явью. Вот он, этот жест: старый адвокат протягивает молодому пачку конвертов. Стоп! Застыли. Нет мимики, нет больше движений. Зафиксировали жест. Но не то что превратились в мумии — движений нет, а действие есть. Поток энергии. Энергии воспоминаний. Один передает (и совершает, может быть, главную ошибку своей жизни), другой принимает (и еще не знает, что судьба его повернется с этого

мгновения). Пауза. Поза и... рывок через год. в сегодняшний день, когда все уже видно в ином свете. Дмитрий Николаевич говорит отстранение и в прошедшем времени: «Я передал ему письма. Он начал читать внимательно». Игорь—так же отстранение: «Исключительно внимательно». Конец стоп-кадра. Мы снова возвращаемся туда — в прошлое.

Этот прием я использовал и в московской постановке. Вариантами его пользовался и в других спектаклях. Но сегодня я обрел союзника — в технике древнего театра НО. Я говорю об этом актерам. Кивают головами, улыбаются. Вежливость или понимание? Пробуем. Исполняют великолепно.

Какая, однако, спираль получается или что-то похожее на движение бумеранга. Столько столетий господствовал в Японии традиционный национальный театр. Лишь сто с небольшим лет назад появился театр сингэки— современная драма. Прекрасные актеры, работающие со мной, представители именно этого направления. Они отказались от старого. Они восприняли мировую театральную культуру и в ней развили свой талант. Их интересует действенный анализ, элементы товстоноговского метода, смысл брехтовского отчуждения. И вот приезжий из далекой Москвы, ставя современную советскую пьесу, разъясняет суть мизансцены, ссылаясь на приемы их же японского древнего театра. А у меня это откуда? Разве я сам сочинил? Да нет же. Это дошедшее ко мне через вторые, третьи руки, через моих учителей—уроки и Станиславского, и Мейерхольда, и Лобанова, и Таирова, и Чехова, которые в свою очередь изучали и творчески претворяли великие находки восточного театра. Бумеранг. Связь времен. Диалектика.

Кивают полонами. Улыбаются.

Вежливость или понимание?

О преодолении кризисов

Японские актеры очень мало говорят на репетиции. Только слушают и пробуют. Редкие вопросы задаются в перерывах, и обязательно с предшествующими извинениями. С такими деликатными людьми нужна большая осторожность. Бывает, что сформулируешь неточно, не найдешь верный образ. Попятно? Кивают головами. Но тут напряги свое внимание, включи интуицию. По мельчайшим признакам заметно: непонятно, неточно. Сцена не идет, просто говорят текст и выполняют мизансцены. Стоп!

— Может быть, непонятно?

— Понятно, но пока не получается.

Вина берется на себя. Ах как важно не пройти мимо, не принять деликатность за истину. Стоп! Сначала? Все забудем. Вгрызаемся в этот кусок. Вытащим занозу. Иначе потом будет нарывать это место.

Репетируем интермедию спектакля — сцену из «Декамерона» «Боккаччо. Па ровном месте, чувствую, возник какой-то тормоз. Лодовико убегает от Маццео и кричит: «Я слепой, я калека», чтобы разжалобить и избежать наказания. Вижу — актеров что-то смущает. Переговариваются. Еще раз? Исполняют, но опять тормоз. Не клеится, не клеится. Что такое? Простой кусок.

— Нет, нет, все в порядке.

— Еще раз! — Опять смущение. Стоп! Разберемся. Оказывается, в японском театре не принято со сцены произносить слово «калека», но уважение к тексту пьесы мешает актерам сказать мне это прямо. Господи, выбросить слово! Это же не текст Алешина, это Боккаччо, он не обидится. Выбросить! Дна раза скажем: «Я слепой, я слепой!» Это можно?

Общий вздох облегчения. Узел разрублен.

В нашем подвале холодно. Стоит большой отопительный прибор, но, когда его включают, сильно шумит. Быстро нагревает помещение и становится жарко. Включаем в перерывах. Но вот начинаются прогоны больших кусков. Действие идет уже около часа. Очень холодно. А каково актрисе—Комаки-сан в легкой кофточке. А Иксда-сан всей мокрой

от прыжков и перебежек. Холод волнами стелется по комнате. Хочу остановить. Но идет сцена. Дождусь точки.

Наконец — стоп! Греемся! Замерзли? Смеются — замерзли! Привычка терпеть неудобства, не замечать, преодолевать. Так же воспитывают детей.

Поздним вечером иду от станции надземки к отелю. Холодно. Ветер. Едет женщина на велосипеде с тремя детьми—корзинка у руля, на раме и совсем крошечная девочка в корзинке за спиной. Обгоняет меня. (В Токио на велосипедах ездят по тротуарам.) На перекрестке я догоняю их. Тут ветер еще сильнее и холоднее. И дорога в гору. Она слезает с велосипеда и толкает его. Медленно. Дети без головных уборов. Но не ежатся, не хнычут. Сидят ровно, чинно.

Наутро скрашиваю у своих знакомых: почему такие терпеливые дети? Говорят: так воспитываем — и дома и в школе. Деликатность — принцип поведения. Снова о велосипедистах. Даже зимой их довольно много. Тротуары узкие. Порой не шире одного метра. Но никогда не услышишь что-нибудь вроде: «Поберегись!», или «Дорогу?», или просто велосипедный звонок. Едущий сам соблюдает осторожность и аккуратно вписывается в движение пешеходов. Автомобилисты перед «зеброй» пропустят всех пешеходов, даже зазевавшихся, и только потом тронутся. Кажется, я ни разу за сорок дней не слышал ни одного автомобильного гудки.

А вот дистанцию автомобилисты не держат, идут вплотную. Спрашиваю: почему? Опасно же? Говорят: па два метра отстанешь — воткнется другая машина. И в поезде, в метро мест не уступают — даже очень старым, даже с ребенком на руках. Не принято. Наши, готовя меня в Москве к поездке, предупреждали: не уступай и ты—обидишь! Уступить место старухе — подчеркнуть ее возраст и свою сравнительную молодость. Я сидел, крепился. Потом не выдержал: ну как это?—стоит передо мной женщина-подросток с тяжелым ребенком на руках, а я сижу и твержу про себя: «не принято», «не принято» и ни о чем другом думать не могу. Уступаю место, но ничего особенного не случилось. Слегка удивилась, поблагодарила, и села. Когда я вышел, махала рукой в окно.

Слово «калека» не только непроизносимо со сцены, но и в быту, видимо, табу. Не замечать недостатков, ущербности!—не разобрать, то ли величайшая вежливость, то ли эгоизм.

В вестибюле отеля стоит десяток кресел на колесах для инвалидов — на случай. Это предусмотрено. А вот жалость: «ох, бедненький» или «давай помогу» — не предусмотрена. Может быть, все это одно из страшных последствий трагедии Нагасаки и Хиросимы. А может быть, и что-то более древнее.

Была сказана запомнившаяся фраза: «Японцам не свойственно сочувствие к слабости». Похоже, что фраза верная. Быть слабым стыдно. Слабость надо скрывать во что бы то ни стало.

Полупустой вагон вечерней электрички. Наискосок, напротив меня, сидит пьяный японец (бывает, редко, но бывает). Дремлет. Рядом с ним девушка с книжкой, дальше дама в соболях. Возле меня трое чиновного вида и еще группа молодых парней. Пьяный вдруг с треском всхлипнул, с взывом оглушительно чихает. Я аж дернулся. Гляжу — девушка читает, дама в соболях смотрит прямо перед собой, чиновники беседуют, парни глядят в окно. А подвыпивший опять — шарах — кажется, даже вагон дрогнул, плакаты на потолке качнулись дружно. И еще раз—жжах! Я насчитал восемнадцать раз — с визгом и грохотом, Соболя думают, молодежь глядит в окно, девица переворачивает страницу. Я давлюсь от смеха, представляю, что было бы в Москве или, еще лучше, в Одессе — и юмора, и возмущения, и чего-нибудь еще. Здесь — ничего. Чихать — это, в конце концов, частное дело каждого.

Частное дело — это вообще особый разговор. Вот пример. На первом этаже здания, где находится наш театр,—бар. (Зрительный зал — на втором.) За час до начала спектакля я даю интервью для телевидения. Снимают в баре. Народу не много. Играет музыка — магнитофон. В баре меня знают и всех нас знают. И такая солидная затея—приехало

Национальное телевидение. Мало того, владелец целой сети баров, в том числе и этого, находится тут же — он один из тех, кто финансирует наш спектакль.

Режиссер говорит: «Начнем» — и показывает мне мое место. Камера готова. Я говорю: «А музыка вас не смущает? Может быть, выключить?» Удивление, хотя и скрытое. Нельзя! Даже предложить хозяину бара такое нельзя. У него посетители (пусть мало в этот час, но посетители). Может, кому-нибудь это будет неприятно. Так что у вас своя работа, у меня своя работа,

— А как же с передачей — музыка и шум голосов запишутся на пленку?

— Что делать! Начали! Мотор!

В работе наступил кризис. Без этого не бывает. Я со страхом ждал его, и вот он пришел. Все, что получалось, перестало получаться. Осталась пустая форма. Актеры стараются, а все равно не ладится. Не смешно, не захватывает, не трогает. К счастью, мы все это чувствуем. Всем тягостно.

Перерыв. Никто не идет обедать. Слоняемся по подвалу. Я попросил удалиться с репетиции всех посторонних. Был откровенный разговор. Да, да, так все и есть, но как поправить? Как раздуть угасающий огонь?

На следующее утро я явился на репетицию в тренировочном костюме. Посмеялись.

— Вы бегали? — спрашивают.

— Нет, не бегал. Сегодня будет не репетиция, а тренировка. Будем делать упражнения. Усилим воли заставим вернуться прежнее самочувствие. Ход был рискованный. Я решил попробовать применить приемы, которыми пользовался в молодые годы. Это упражнения, предложенные Михаилом Чеховым в его книге «Техника актера». Я и в последних спектаклях пытался их использовать, но чаще всего слышал от моих коллег (вслух или «в сторону»): ну что за самодеятельность, мы же опытные люди, профессионалы. Скажи толково, что делать, и сделаем, если будем с тобой согласны.

И вот я предложил заняться тренингом трем иностранным профессионалам высокого класса.

Разделить слово и действие. Сперва только текст куска — забыть мизансцены. Делай что хочешь: сиди, ходи, лежи, а задача — направленный словесный поток. Говорить в полный голос и точно посылать реплику партнеру. Потом, наоборот, чистое действие. Без слов. Жестом, взглядом, поворотом головы, наконец, просто душевным движением направить концентрированный волевой импульс. А партнеру принять его. Подчиниться или сопротивляться. Ощутить противоборство волей. Почувствовать партнера, отбросив подпорки разъясняющих и уже, видимо, заговоренных слов.

Перенос внимания.

Смена объектов — объект внутри, объект во мне.

Четко очерченный круг внимания — сужение, расширение. И т. д.

Мы увлеклись. Потому что дело пошло. Потому что было доверие. Когда Комаки-сан молча сыграла сцену «жизнь актрисы»: убирала квартиру, мыла пол, гладила детское белье» демонстрируя себя и свой быт — вот так, дорогой мой, или вы думаете, я на крылышках в облаках витаю, — и одновременно давала интервью, раскрывая рот перед рванным башмаком, как перед микрофоном, и закричал: «Браво, здорово».

Когда они без единого слова сыграли фарс из «Декамерона», все присутствовавшие хохотали, а потом зааплодировали — столько проснулось свежести и фантазии.

Мы делали актерскую гимнастику. И к концу тяжелого дня вышли из кризиса. Потом не раз возвращались к этим упражнениям.

После репетиции долго не расходились, Икеди-сан притащил бутылку сака собственного изготовления. Комаки-сан — свои традиционные коробки со сладостями. Мидзухо-сан всех угощал сигаретами.

Сидели долго. И все наши помощники. И все гости, пришедшие на репетицию. Пожилой мастер Мидзухо Судзуки, опытный актер, так радостно общавшийся сегодня к азам профессии. Потому что до последнего дня жизни к ним необходимо

возвращаться. Молодой Масару Икеда — наверное, самолюбивый, наверное, без удовольствия слушающий бесконечную критику, но преодолевший себя и после десятка повторений схвативший и зафиксировавший нужный посыл энергии, сам открывший наконец в себе ключ к снятию напряжения. И знаменитая Комаки Курихара, на каждую минуту времени которой претендует столько людей. И еще у нее вечером дела, и отъезд на полдня в другой город. Но сейчас она здесь, с нами — абсолютно равная. Талантливая трудящаяся актриса. Звезда кино. За время моего пребывания в Японии вышло два фильма с ее участием в главных ролях. А всего их — многие десятки, у нее за спиной множество самых крупных ролей мирового репертуара. Но узнать об этом можно только из самих фильмов или из статей. Из ее поведения этого никак не узнаешь. (Горько мне было вспоминать одну — да одну ли? — актрису, хорошую актрису, тоже кинозвезду. Как непозволительно часто я слышал от нее слова: «моя индивидуальность не принимает», «моя публика ждет от меня...», «я уже не в том положении, чтобы...» и, наконец, просто: «я звезда, да, да звезда, и это надо помнить». Я помню. Но с горечью. Да здравствует актерская скромность!)

О взрослых и о детях

Хорошо быть гостем — город, страна, люди вольно и невольно поворачиваются к тебе самой лучшей своей стороной. Чертовски приятно вкушать гостеприимство, погружаться в неведомые тебе уставы и обычаи, которые, как нарочно, созданы для того, чтобы тебе, именно тебе, было слегка удивительно, удобно и не скучно.

Но я ведь не турист. Я приехал сюда заниматься искусством. Я артист. Мне надо нащупать болевые точки их жизни. Без этого моя работа бессмысленна. Смех и слезы, понимание и боль — вот два грубых моих инструмента. Но к чему их приложить? Наше общение — полированная поверхность вежливости. Ни сучка ни задоринки. Где выступы и шероховатости, за которые можно зацепиться? Мы должны сблизиться, встать рядом, увидеть мир пьесы с единой точки зрения. Я не могу режиссировать, крича с одного берега на другой. Я должен поделиться своими надеждами, своей болью — только через них в театральном деле я смогу выразить мое мировоззрение, мою сущность. Но они должны быть поняты. Отклик должен возникнуть. Я должен понять, что болит у японцев, над чем смеются они. Об этом должны заговорить артисты со сцены — от себя. Иначе будет просто раскрашенный текст. В лучшем случае дизайн. А ведь у нас театр. Что болит у них? В лоб ведь не спросишь: что у вас болит? — ты же не доктор. Заглядывать в закоулки, когда перед тобой открывают парадные комнаты, тоже неловко. А знать надо. Почувствовать надо. Тогда, значит, терпение и внимание.

Японские открытки *не* лакируют жизнь. Улица Гиндза вот такая и есть — глянцевая, залитая до краев разноцветным движущимся светом, обставленная многоэтажными билдингами, сверкающая чистыми, нарядными витринами ломящихся от великолепных изделий магазинов, ресторанов, предлагающих прохожему кухню всех народов мира — от полинезийской до русской.

Да, видел, как часов в восемь вечера у этих самых сверкающих витрин начинали располагаться на ночлег невымытые, небритые люди. А в десять одни уже спали, свернувшись калачиком прямо на камнях. Другие еще строили ложе из вороха газет. Некоторые даже натянули веревку от колонны к колонне, завесили газетами на высоте полуметра и там, внутри ложа, все устлали бумагой. А один, в рваной шляпе, с многодневной щетиной на лице, развалился на громадной стопке газет, и был полузавешен газетами, и читал газету сквозь битые очки, и кури, пуская дым в сторону прохожих и презрительно поглядывая на них. За его спиной мягко ютилась витрина ювелирного магазина — драгоценные нити искусственно выращенного японского жемчуга.

Так и хочется воскликнуть: вот они, контрасты большого капиталистического города!

Но воздержимся. Терпение и внимание. Посмотрим, как японцы относятся к этому явлению. Спокойно. Говорят—это бродяги. дно. Иногда — опустившиеся люди, не выдержавшие темпа, скорости жизни. Иногда — безнадежные пьяницы. Иногда — скрывающиеся от своих семей, не выдержавшие бесконечного груза обязанностей и ответственности.

Воздержимся от обобщения по первому впечатлению, воздержимся от тривиальностей. Слишком живописна эта контрастная композиция. Это, может быть, и беда, но не драма бедности. Нищета так не смотрит. Нищета прячется, а не выставляет себя напоказ.

Сотрудник корпункта газеты «Известия», пожилой японский журналист Кудо-сан спрашивает меня: совпадают ли ваши реальные впечатления с тем представлением, которое вы имели о Японии по книгам?

Нет,— признаюсь я. Японские писатели рассказали мне о мире, который, видимо, ушел в прошлое. Я не нахожу тех черт и признаков, которые представлял не только но новеллам Акутагавы, но и по романам Кобо Аба и Кэндзабуро Оэ. Правда, эти большие писатели и еще (особенно) такие, как Кикутти Кан, Дадзай Осаму. Сигу Наоя, Кавнбата Ясукари, явили внутренний мир человека современной Японии, его скрытые боли и муки. Я был захвачен этой литературой. Воспринял ее как отражение, постижение живой жизни, всей душой посочувствовал героям. Но то, что вижу, не соответствует тому, что узнал из книг, В чем дело? Наверно, в том, что писатель видит своих соотечественников сквозь покровы. Я же пока—лишь покровы. Покровы эти благополучны и благопристойны.

Я побывал в одном из частных университетов Токио, который называется «София». Он основан и поддерживается европейцами. Русское отделение здесь очень активно. Приезжих из Советского Союза деятеле и культуры обязательно приглашают, устраивают встречи со студентами, с преподавателями. Здесь были и Эфрос, и Товстоногов, и артисты БДТ.

Минут тридцать я читаю поэзию, От Пушкина до современности. Пока читаю, стараюсь определить по лицам: понимают или нет. Не определил. Внимание есть, это точно. Только русские—а их немало среди преподавателей — улыбаются блаженно, слушая родную речь и знакомые стихи. Потом беседа. О Москве, о театре, об университете. Сперва стесняются, потом вопросы сыплются потоком. И не только вопросы, но и короткие реплики, по-русски:

— Приходите к нам через две недели — будет спектакль. Мы ставим на русском языке пьесу Вампилова.

— Я играю Калошина.— Кланяется.

Представляются и другие исполнители.

Идет разговор и о кино. Видели мало—негде, но то, что видели, запомнили крепко. Михалков, Рязанов. Конечно же, спор о Тарковском.

— Смелее, смелее, не бояться! Спрашивайте, формулируйте, пользуйтесь случаем, говорите по-русски,— весело кричит им Галина Ивановна, их преподавательница. И постепенно расходятся. Расходятся в японском понимании — то есть чинно встают друг за другом и говорят, становятся в аккуратную очередь за автографами, кланяются, улыбаются, смеются, деликатно прикрывая рот ладошкой. Потом подарок: меня обряжают в кимоно с двумя поясами. Вспоминаю фразу из «Золотого тельца» при отправлении поезда на восток: «Я знаю, что с вами будет. Самый глупый из вас купит полный наряд бухарского еврея». Мне смешно к общему восторгу разгуливать в кимоно с драконами— поверх брюк и свитера. Но кимоно действительно красивое и подарено от души. К тому же я успел оценить прелесть и удобство этой одежды — в гостинице кимоно ежедневно подается как постельная принадлежность. Дарят лист, на котором каждый написал, что хотел и что умел.

Здравствуйте! Энико Ямагути.

До свидания. Осану Миягава.

У вас красивый горос. Хироюкн.

(Японцы не произносят «л» — вместо него получается «р». Вот как говорит, так и пишет.)

Я очень хочу посетить в СССР и смотреть драму.

Я надеюсь на будущую деятельность.
Я хочу говорить с вами о многого дел.
Гора Фудзи (рисунок).
Борьба Сумо (рисунок).
Не забудьте нас и университет «София»!
Я люблю искусство, особенно театральное!
Большое спасибо за прекрасный эксперимент.
Добро пожаловать!

Знакомство и беседа с преподавателями. Условия работы в университете очень хорошие. Стать здесь штатным преподавателем, а тем более профессором — большая честь, и ее надо заслужить.

Обучение платное. Дорогое. Что-то около 750 тысяч йен в год. В государственных университетах обучение тоже платное, хотя несколько дешевле.

— Много ли приезжих из провинции? Находят ли работу по специальности после окончания?

— Работу находят. Сговариваются заранее, еще и процессе обучения, и само обучение подгоняют под конкретные задачи.

— Какова политическая активность студентов?

— Это в прошлом, Здесь, и этом самом дворе, были бурные выступления и митинги. Но это в конце шестидесятых — начале семидесятых. Теперь как-то не до того. Много занятий. Многие еще подрабатывают, чтобы содержать себя.

— Где?

— А вот вы же бывали в маленьких кафе, китайских ресторанчиках, круглосуточных закусочных с одним постоянным горячим блюдом. Видели молодых людей и белых резиновых сапогах, гота Е) я ши х и подающих? Вот это наши студенты. И в других местах тоже.

— А когда же еще успеваете Вампиловым заниматься?

— О, если взялись — сделают. Работать умеют. Тут в другом университете решили поставить «Ревизора» Гоголя после гастролей БДТ. Записали спектакль на пленку. И по-русски скопировали все интонации пятиактной пьесы. Конечно, копия. Но, поверьте, очень качественная. Еще в одном университете на днях премьеры пьесы Булгакова «Иван Васильевич» — тоже на русском языке. Нам нужно, очень нужно побольше советских фильмов. Где их взять? С посольством контакт не очень получается. А тяга у ребят большая. Мы сейчас, кажется, добились постройки специальной антенны, которая даст возможность принимать телепередачи из Советского Союза. Университет на это идет, но со скрипом — это стоит 5 миллионов. А теперь расскажите про московские театры, про Ленинград. Как там у нас?

Я уже сказал об активности русского отделения. Но за всяким обобщением всегда стоит конкретный человек. В данном случае это уже упомянутая Галина Ивановна. Это она активна. О ней стоит рассказать. Замужем за японцем. В Японии живет давно — дочке уже десять лет. Язык не выучила. Только бытовой, для ежедневного общения. Говорит и учит по-русски. Японию, ее язык, обычаи, особенности — ругает. Особенно громко — при японцах, понимающих по-русски еще громче — при собственном муже. Противопоставляет все русское всему японскому — от свадебного обряда до произношения гласных и согласных звуков. Просто сидит человек и ругательски ругает всех присутствующих. А японцы посмеиваются и помалкивают. Сперва было даже как-то неловко. Но потом, при следующих встречах, все больше стал замечать — ее любят. За энергию, юмор, за русскую открытость души и беспредельную доброту. Галина Ивановна уже профессор. И студенты ее любят — сам видел. И ее дом... Там много особенного — ну, русские кухонные доски, ложки — это еще не так поразительно. Л семь кошек? Семь! Три обычных, четыре японских — бесхвостая порода. Выходят одна за одной — представляются, закусывают и занимают любимое место в выставочной позе. Холеные, всезнающие. Я сам кошатник, могу оценить — хорошие,

настоящие кошки. Семь штук! А ведь это дом доктора! Доктора зовут Кодо-сан. Фамилия — Окуяма. Он учился в Москве во Втором медицинском. Врач в четвертом поколении. Терапевт. Опять-таки скромность и молчаливость поражают в этом человеке. Еще до знакомства с ним я много о нем слышал. Говорили его бывшие и настоящие пациенты. Их круг широк. О нем говорят как о враче с великолепной широтой знаний, блестящем безошибочном диагносте и одновременно как о человеке бесконечно много работающем, совершенствующем свои знания, высоту культуры.

У Кодо-сан два кабинета — здесь, в доме, и еще в другом районе, на окраине. Работает всегда — с утра до вечера. В малюсеньком кабинете есть очень многое — от электрокардиографа до рентгенаппарата. Но главное — это глаза и руки врача, внимательные, умелые, знающие. Он врач советской школы, и советская школа может им гордиться, потому что воспитала известного людям, нужного людям врача. Но еще он японский врач в четвертом поколении.

В конце нашего вечера он дарит мне свою книгу. На обложке ^обительский рисунок: верблюды идут по пустыне. Это рисунок его отца, умершего пять лет назад, тоже врача, лечившего людей в Африке. Книга памяти отца. И деда, и прадеда. Японских врачей. Вот их фотографии. Лица подвижников. А сама книга — память... и, лечебник четырех поколений врачебной семьи.

Сегодня в доме собралось несколько японско-русских семей. И пошло: «А у нас-то в Киеве сейчас...», «А в Воронеже, в Воронеже, ничего нет лучше Воронежа. А вы бывали в Воронеже?»

— Нет,— отвечаю я,— но давно собираюсь на концерты туда.

— Обязательно, обязательно поезжайте в Воронеж.

И тут же пишутся записки, письма — передайте, передайте.

Вот дословный текст:

«Друзьям в Воронеже передайте от Кати (Катя— японка.— С. Ю.) самые наилучшие пожелания, любовь и поклон. Передайте им, что Катя хранит и бережет бесценную память о них и тоскует по ним в далеком городе Токио. Я несказанно счастлива, что могу прислать привет в Воронеж благодаря Юрскому-сан. (Дальше длинный перечень — кому передать приветы.)

Все друзья без исключения, которые работали в комбинате по строительству Первого цеха в 82— 84 годах.

Называть всех я не стану, но молюсь, чтобы вес они непременно приняли мой привет».

Эти японки, говорящие по-русски, собрались сегодня, чтобы подготовиться к традиционному японско-советскому симпозиуму кинематографистов. На днях приедут Тодоровский, Губенко, Миндадзе, Гундарева. Привезут фильм. И вот сейчас раздают сценарии. Эти женщины будут совершенно бескорыстно делать перевод текста. И новые пьесы — тоже будут переводить, готовить подстрочник для ознакомления. Приедет гость из журнала «Театр»—кто может встретить, кто будет сопровождать, у кого свободное время?

— Я, я могу... и я., два дня я могу... могу по утрам, потом с ребенком сижу.

Другая компания: по-русски говорят все, кроме одного очень молодого, который страшно стесняется, что не говорит.

Эти люди очень тянутся к новинкам советской литературы, искусства. Но все непросто, Я им говорю о предстоящих фильмах в посольстве. Нет, туда попасть им сложно. Их там не особенно жалуют. И с советскими журналистами почти нет общения.

Почему, если такая тяга и искреннее и бескорыстное стремление к сотрудничеству? Я не дипломат, я просто актер. Не хочу влезать в сложные и неизвестные мне проблемы. Но простое человеческое мнение не могу не выразить.

Мы сидим на втором этаже, а внизу играют дети. Наполовину русские, наполовину японцы. Полукровки. Славные мальчики и девочки, У них непростая жизнь.

Дома язык большей частью русский. В школе — японский.

Японцы цельная нация. Многоязычие, многонациональный состав класса или курса им

незнаком. Они гостеприимны. Хорошо быть гостем-иностранцем. Но быть наполовину японцем — плохо, непривычно. Это новое. И не все относится к этому доброжелательно.

Что же делать, если жизнь меняется в современном мире, если японец влюбляется в русскую и у них рождаются дети, если вопреки всем сложностям рушатся расовые и национальные барьеры?

Вот эти красивые, развитые дети-полукровки играют своей компанией. Но они хотят общаться на равных и с японскими детьми и с русскими детьми. Надо помочь им. Всем будет легче и интереснее. А ведь иногда видишь, как ребенок от всех сложностей, от противоречий бежит и прячется на груди старой японской бабушки, которая ни слова не знает по-русски и просто нежно обнимает свою внучку с русским именем, оберегая от всех обид и забот, как всякая бабушка в любом уголке мира.

О мелочах быта

Есть одна проблема, которую приходится решать любому командировочному. Не важно, куда ты приехал — в Свердловск, в Клин или в Хельсинки. Эта проблема — кипятильник! Пустяк? Пожалуй. А проблема есть. Ну вот хотя бы горячий чай на ночь или рано утром или кофе. Хорошо, это не проблема, согласен. Это мелочь быта. Но не все же о философии говорить.

Итак, кипятильник. Кипятильники изготавливаются и продаются. Одновременно с кипятильниками ведется всемирная, всемирная борьба. В наших гостиницах — надпись: «Кипятильниками пользоваться запрещено» и иногда обходы-проверки. Мы, актеры, часто ездящие на гастроли, хорошо все это знаем. За границей обходятся без надписей, но ведется техническая борьба: в отелях розетка не подходит к вилке кипятильника. Командировочный не простак. Он разбирает вилку и вставляет в розетку голые провода, рискуя жизнью. Мудрые инженеры тут как тут. Изобретается такой датчик, который при включении этого зловещего прибора отключает общий свет, а на специальном щитке указывает — в каком номере находится нарушитель. Ага! Попался — штраф! Говорят, кипятилок можно получить у дежурной по этажу. Получают. А потом вес равно суют вилку в розетку. Оповещают: кафе к вашим услугам до двух часов ночи. Идут и пьют кофе. А потом все равно достают из чемодана заветную кружку и завитой металл со шнуром.

Борьба силы и слабости, в которой человеческая слабость непобедима.

В токийском отеле «Ю-Порто» мой малюсенький номер загроможден всяческими приспособлениями — холодильник, кондиционер, бар, телевизор, пульт, с которого могу управлять всеми осветительными приборами и телевизором. Будильник, вмонтированный в пульт, приемник, вмонтированный в пульт. Верхний свет, боковой свет, малый, большой, подножный свет. Наконец, сейф. В жизни не видел сейфа в номере. И еще на холодильнике помимо стаканов на подносе и термоса какая-то металлическая кружка. Не без труда разбираю объяснение по-английски (кроме этой, все остальные надписи по-японски). Выясняется, что это кипятильник. Наполни кружку водой, поставь на прежнее место, и сразу загорается красная лампочка: под кружкой заработала плитка — включилась от веса воды. Другая кружка включения не даст. Уйдешь и забудешь снять кружку — выкипит половина воды, вес уменьшится, плитка автоматически выключится. Пустяк? Абсолютный пустяк. Но принципиальный. Японцы не борются со слабостями и желаниями, а идут им навстречу. Хочешь? Очень хочешь? — Пожалуйста. И еще я подумал: насколько это безопаснее в пожарном отношении. Вся возможная растяпистость здесь предусмотрена.

Этот принцип во всем.

Курить вредно! Конечно! Но несколько сот миллионов людей пока еще курят. Непогашенный окурок может сжечь целый дом! Конечно! Что же делать? Один вариант — написать на каждом шагу: «Курить воспрещается — штраф и изъять все пепельницы. Но ведь тогда нарушитель (а они всегда находятся) еще более опасен. Японцы суют пепельницы

где только возможно и очень следят за вентиляцией. Думаю, что это разумнее. У нас на репетициях курили всего двое. Но постоянно стояло шесть сверкающих пепельниц, и в них несколько раз за день менялась вода. Хотя, признаюсь, я стал жертвой этого попустительства. Дело в том, что я бросил курить и до этого не курил полгода. Но передо мной так соблазнительно поблескивала пепельница, что в конце концов захотелось ее использовать, и я слался. Вот вам и изнанка вседозволенности.

Хождение по универмагу дело утомительное. А для детей особенно. Плестись в толпе, держась за руку или за юбку матери, и ждать, пока то, пока се. С этажа на этаж по взрослым делам — скука. Выше, выше. Но наверху ребенка ждет награда. Крыша или верхний этаж в каждом универмаге—для детей и любителей зверья. Щенки, кролики, рыбы всевозможных видов, корм, приспособления. И еще аттракционы. Детский городок с машинами, и перекрестками, и светофорами. Детское кафе. И садик. Японский, метра три. Но тем не менее удовольствие полное, даже на январском солнце.

Навстречу желаниям, навстречу возможным затруднениям, навстречу слабостям и, наконец, навстречу порокам. Таков принцип. Есть дно видимое. Есть дно и как бы невидимое. Кварталы секс-шопов, маленьких дверок, маленьких лесенок, ведущих наверх или вниз, ярких полуприличных витрин. Весьма пристойные люди тычут листовочки с приглашениями и на разных языках говорят: «Всего две, две тысячи».

В стране запрещены порнография и проституция. И все-таки... все-таки темные страсти находят многочисленные ходы к своему удовлетворению.

А вот стиль поведения людей в толпе, на улицах, очень строгий, целомудренный. Это относится и к молодежи. Никаких объятий и поцелуев прилюдно. На перекрестке в квартале Роппонги возле входа в метро — одно из мест свиданий. Стоят большие часы: местное время и—ниже — еще два: время в Пекине и время в Риме. Тут вдруг понимаешь, как ты далеко от родного меридиана. У этих часов — место встреч. Как во всех больших городах мира. Пятачок маленький. Светло — сверкают вечерние огни. Шумно. Но не от громкой речи. А просто много всего — транспорта, людей, магазинов. Пересекаются две большие улицы и хай-вэй — шоссе на железных опорах поверху. Магазины, рестораны. Тут же и «Хаюдза» — театр, в котором мы играем. Висит афиша, билеты продаются. Кто, дождавшись своего кавалера или барышни, войдет к нам? Кто будет смотреть русскую пьесу «О любви»? Или вместо пьесы пойдут по своим делам, пойдут испытывать свою судьбу, свою любовь? Кто заглянет к нам «на огонек»? Какой там «огонек»? Огнями заполнено все видимое пространство. Сколько их, зовущих огоньков! Я думаю об этом, проходя сквозь многолюдную, бурлящую, но при этом «строгую» толпу. Толпу без эксцессов, без «выходок».

Премьера еще далеко. Посмотрим, посмотрим... Спускаюсь в метро. Афиши. Испанский балет под руководством Гадеса. Негритянский джаз. Певец откуда-то, не понял. Афиш драматических театров не вижу. А может быть, они просто без картинок, и я не понимаю, где они. Многие театры, работающие где-то тут, близко, ждут своих зрителей, ищут их. Наверное, они есть. Не понимаю, не разбираю.

Район Готанда. Утро. Я просто провожу свободный час, бродя по узким улицам. День будний. Серый. Не холодно. Очень тихо. Неподвижно. Рядом, метрах в трехстах, большая улица — Яманотэ-роуд, Но здесь совсем тихо. Не слышно детских голосов, лая собак, шума каких-нибудь работ. Ряд продуктовых лавок. Все содержимое — наружу. Не видно ни покупателей, ни продавцов. Все продукты завернуты в прозрачную пленку — три морковки, две морковки, одна морковка. В бумажной ванночке под прозрачной пленкой. Два помидора) Четыре апельсина. Шесть яблок.

Малюсенькие дворники. На двух квадратных метрах деревцо и несколько кустов. Видно, что это предмет гордости и заботы. Ни соринки, ни упавшей веточки. Но двери заперты. Чисто и тихо. Где же люди? Где частички одиннадцатимиллионного населения. Не знаю. Их не видно. Одинокие шаги по улице слышны издали. Женщина с собакой. Собака маленькая и молчал кивая. Только стук лап и каблучков по асфальту.

Японская еда. Мне говорили: надо привыкнуть. Я привык довольно быстро. Меню наглядно: в витринах рестораников выставляют не только перечень блюд, но и сами блюда. Впрочем, они не более понятны, чем иероглифы.

Постепенно становится ясно — в каждом районе есть разные кухни: китайская (больше всего), корейская, французская, итальянская и рестораны, где всего понемногу. Конечно, японская кухня с сырой рыбой и рисом и т. д.

Повсеместно едят палочками. Но у европейца обязательно спросят, не подать ли ему ложку для еды. Если рискнешь отказаться в хорошем ресторане от ложки — принесут инструкцию в картинках, как пользоваться палочками, сами палочки и еще палочки на память — домой (видимо, для тренировки). Еще до заказа, в ту секунду, когда вы усаживаеесь, подается вода или зеленый чай. До всех блюд перед каждым кладут запечатанную в целлофан горячую влажную салфетку. Иногда еще надевают бумажные фартуки с маркой ресторана — может, ты грязнуля, заляпаешься — идем навстречу. Недопита гостями бутылка спиртного — можно оставить. Наклеят бумажку с твоей фамилией, и остаток ждет тебя в этом ресторане — заходите снова.

Еще дома в японской хронике по телевизору я видел людей в каких-то уродливых повязках на лице. Неужели столько больных? Однажды на репетицию в таких повязках явились сразу двое — пожилой актер и молоденькая ассистентка. Вид жутковатый. Я всполошился: «Что случилось?» — «Ничего, ничего, простуда». Это опять их вежливость. Малейший насморк (а вдруг вирус?) — надевается маска: отгородиться от окружающих и дать сигнал опасности.

Кафе на шумной улице. Кто-то громко окликает моих спутников. Кто-то ведет разговор через столики — из угла в угол. Конечно, европейцы. Кто-то в одиночку танцует посреди зала, резко взмахивая руками. На нем длинное пальто. Он спиной к нам. Притопывает, резко вскрикивает. Поворачиваешься — конечно, европеец. Японцы как бы не замечают такого поведения. Чинность — вот их стиль. Двое молодых сидят друг против друга. Смотрят немного в сторону. Переговариваются изредка и негромко. Ни разу не видел идущих по улице в обнимку, целующихся или прижавшихся друг к другу в метро. Чинно. Чинно! Вот празднуют день рождения маленького мальчика — днем в ресторане. Бабушка в кимоно, дедушка в черном костюме, папа и мама — в чем пришлось. Поздравления. официант приносит торт с шестью свечами, и мальчик задувает свечи, и аплодируют, и смеются. Но речи вполголоса, и смех — скорее, улыбки, и аплодисменты, как шелест.

По узкой улочке возвращается из гимназии группа девочек. Форма — черные широкополые шляпки, черные платья, одинаковые сумки. На их пути трое мальчишек. Жду, сейчас мальчишки что-то выкинут: они перешептываются, сговариваются. Девочки подходят — им надо пройти между мальчишками. Враз — и все трое парней одновременно выбрасывают вперед руки с какими-то листовками. Девочки чуть сжались и, не взяв рекламки, гордо вздернув головки, потопали дальше. Вот и вся шутка.

Прямое отрицание, прямой отказ — редчайшее исключение в общении. Непонимание, невозможность выполнить что-то проявляется завуалировано. Спрашивающий, просящий должен сам догадаться. С непривычки это не очень просто, потому что выражение лица и при полном согласии и при полном несогласии одинаково доброжелательно.

Я видел острые парламентские дебаты с выкриками и напряженными лицами. Видел беснующуюся толпу молодежи на концерте поп-музыки. Видел по телевизору. В быту, в будничном городе — чинность.

Японцы умеют и любят делать подарки. Умеют радоваться подарку. Замечательное качество: добавить к купленной вещи что-то от себя лично, сделанное своими руками — индивидуализировать подарок.

Долгое прощание. Церемония множества взаимных благодарностей, пожеланий, глубоких поклонов.

Вежливость — регулятор общения. Она заменяет и европейское дружелюбие, и европейское раздражение, даже ругань. Сверхвежливость, сверхулыбка, сверхпоклон вполне

может выразить недовольство и даже агрессивность.

На последние десять дней я сменил отель, поближе к театру, В моей предыдущей гостинице с абсолютно свободным режимом для постояльцев не были оговорены никакие правила. В новом отеле мне вручили карту с длинным списком предупреждений. Возвращаться до полуночи, предъявлять карточку проживающего для получения ключа, не принимать гостей в комнате и т. д. Потом разобрался: отель не преследует коммерческих целей. Он для ученых. Обладает открытой для всех живущих в нем уникальной библиотекой. Но пока разобрался, нарушил правило. Пришел гость — советский журналист. Мне вежливо предложили— вот в холле очень удобно посидеть. Я объяснил: да не надо, мы у меня посидим. Мне еще вежливее предлагают: а вон другой холл. Я опитъ: спасибо, спасибо, мы посидим в номере. И прошли. И посидели. Потом я его провожаю, а со мной так уж вежливы, что я до отъезда подумать не мог кого-нибудь позвать к себе.

Вокруг гостиницы сад. Это большая редкость — сад посреди города. Маленькие горки, каменные скамьи, что-то вроде небольшого грота, ручей, мостики. Обойти сад быстрым шагом можно за пять-семь минут—все его тропинки. Каждое утро пятеро садов-н и ков чистят дорожки, подбирают упавшие обломки веток, сор. Все это погружают в черные мешки и уносят, Сад как нарисованный. Идти по нему боязно — как идти, когда ступаешь ногами по картине.

Двое рабочих взяты у ворот—вынимают полосу тротуара, ставят новую, с широкими круглыми выступами. Это для слепых. Так по всей улице. Так на всех станциях метро — и на платформе, чтобы ногой ощутить—один шаг до края.

Однажды знакомый японец говорит мне: «Мы очень упрямы». Я удивляюсь—не замечал этою. Вроде бы наоборот: все время согласие, уступчивость. Но ведь ему, японцу, виднее. Упрямы— значит, упрямы. Но постепенно начинаю задумываться: как трудно постоянно сдерживаться. Одной вежливостью глушить и недовольство и раздражение. Нет выброса чувств, Все вовнутрь. Шлаки стрессов не выходят наружу. Что же носят в себе эти хрупкие вежливые люди?

Выпал снег. Вдруг. И наш сад стал совсем гравюрой. Снег здесь редкость. Но я не увидел ни растерянности — как же теперь, все занесло?—ни особых эмоций радости или удивления. Все служащие вышли на улицу и стали сгребать снег. Он продолжал идти, а они сгребали. Уже и их непокрытые головы стали белеть не сразу тающими снежинками. Пар шел изо рта. Садовники чистили дорожки. Их снова засыпало, а их снова чистили. И снег перестал. В конце концов, это почти субтропики.

Громадная и своеобразная нация живет на этих островах. Здесь глубинные, многократно исследованные и не поддающиеся исследованиям традиции, отношения, психология, законы быта. Здесь многое открыто глазу и еще больше тайн. Я жил и работал в Японии недолго. Я видел лишь поверхность, мелочи быта. Но видел своими глазами, Может быть, полезно не просто воспринять, а рассказать об атом.

Я видел, как шел снег в Токио. Как его убирали. Как выглянуло солнце и белым цветом вспыхнуло первое, самое раннее дерево.

О братьях по профессии

Театры в Японии живут трудно. Театральных актеров никак не назовешь баловнями судьбы — ни в социальном, ни в материальном плане. Труппы велики— иногда до ста актеров. Но членство в труппе носит, скорее, клубный характер: зарплаты нет, прямой обязанности администрации занять актера в спектакле тоже нет. Труппа — это круг людей, из коего некоторые иногда работают и некоторые иногда получают зарплату.

Поэтому при театре возникает особая контора, нечто вроде бюро по трудоустройству. Актеры скопом содержат ее, а она помогает им найти свое применение в кино, на телевидении, в разных видах рекламы и, наконец, просто в театральных профессиях. Все это

очень непросто, порой конфликтно, что заметно стороннему глазу даже при традиционной вежливости и улыбочности. Художественное руководство театра и контора имеют абсолютно разные интересы. Но при этом нуждаются в существовании друг друга. Над ними обоими стоит хозяин, или группа хозяев, или совет — те, кто дают дотацию, авансируют работу: театры-то частные. Государственных театров, как мне сказали, в Японии нет.

Как и везде, здесь имеются актеры, на которых спрос большой, а на других спроса нет. К первым контора благоволит, вторые благоволят к конторе. Для того, кто нарасхват, требуется личный антрепренер — работы много. Такой член труппы оказывается в особом положении, естественно вызывая некоторое недовольство, повышенную критику сотоварищей. Но, с другой стороны, популярность такого актера увеличивает интерес к театру, это уже прямая выгода для всех. Мало того, большие актеры порой просто вносят деньги, заработанные, скажем, в кино, в общий котел средств своего театра. Но тогда уже обидно слышать критику и перешептывание, начинает ощущаться иждивенчество своих товарищей.

Со стороны трудно разобраться. Еще труднее жить и работать и порой создавать искусство. И, однако, труппы существуют. В них приходят ученики; они готовы посвятить свои жизни не очень славному, вовсе не выгодному, но вечному делу театра.

Собственных помещений у трупп нет. Исключение — театр «Дзенцинзя», о нем чуть ниже. Все труппы арендуют помещения, и стоит это очень дорого. Поэтому охотно идут в компанию с кем-нибудь, чтобы поделить расходы.

Так в театре возникает буфет для зрителей. А потом он превращается в кафетерий, потом в бар с горячими закусками в любое время дня и для любого прохожего. А потом в ночной бар с музыкой,

У нас в «Хаюдза» работает еще «Синематен», Кинотеатр одного сеанса. Каждый вечер ровно в десять здесь крутят недурные фильмы. Но это означает, что в 9.45 должен опуститься экран, а мы должны к этому времени закончить спектакль и наши зрители должны уйти, уступив место кинозрителям. И ни минуты опоздания. Так что никаких вольностей. Никаких разговоров — дескать, ну будет спектакль на десять минут длиннее, ну подумаешь! Нет, нет, думать надо заранее. В 9.45 должно быть пусто. Декорация пусть останется, но на авансцене опустят экран, и пойдет кино — чаще всего заграничное, чаще всего из серии ужасов.

Завлечь зрителей в театр нелегко. Должно быть нечто абсолютно экстраординарное, да еще мощно поддержанное прессой и рекламой, чтобы народ «попалил». А при этом такой дефицит театральных помещений, что арендовать сцену и зал приходится задолго и на минимальный срок: каждый лишний день — огромные деньги. Нам это трудно представить, но вот крупная труппа ставит пьесу и заранее объявляет: спектакль пойдет 7 (семь) раз. Все! На большее они не рассчитывают. Есть спой круг зрителей, они заранее купят билеты (это нечто вроде наших абонементов в филармонию). Таких зрителей наберется на семь спектаклей. Все! Надежда на вдруг выстроившуюся очередь в кассу, на шум по всему городу, на студентов, стоящих ночью в ожидании начала продажи билетов, на снующих с криком «нет ли лишнего билетика» — для них это все из сказок или из рассказов их же коллег, побывавших в Москве или в Ленинграде.

Двадцать — двадцать пять спектаклей — это нормальный, выше среднего успех. За тридцать — большой успех. Возобновление представлений спектакля, скажем, через год — величайшая редкость. Спасают гастроли. Там, в провинциальных городах, легче. Люди не так холодны к театру. Поэтому гастроли часто бывают длительными. Там, бывает, зрители наполняют залы на тысячу и даже более мест. А более скромные труппы берут количеством быстрых перемещений — по школам, по домам культуры, два, а то и три спектакля в день.

Я уже упомянул о театре «Дзенцинзя» («Театр — вперед»). Сперва на одном из приемов мне довелось познакомиться с двумя из его руководителей. Мы заинтересовались друг другом. Решили, что, когда я выпущу премьеру, устроим встречу в театре и поговорим на профессиональные темы. В назначенный день мы с переводчиком приехали на окраину

Токио.

Новенькое, весьма благоустроенное театральное здание. На фасаде накладными металлическими буквами — название театра. Это гордость. Да, здесь именно театр, а не зал, который сдан театру на время. Это собственность компании — группы, существующей уже пятьдесят лет. Компании же принадлежит довольно большой участок земли возле театра. Здесь построены хозяйственные помещения и несколько небольших жилых зданий. Общежитие актеров. Живут коммуной. Здесь играют, репетируют, здесь же и растят детей.

Деньги на это приобретение собирали — все это добровольные пожертвования зрителей. Доска с множеством фамилий самых щедрых дарителей.

Театр играет и классику, но больше — современность. Основу составляет японская драматургия и литература. Женские роли исполняются мужчинами, даже в современных пьесах.

Мы сидим за большим столом, беседуем. Напротив меня — один из ведущих актеров театра — он в нем со дня основания. В новой современной комедии он играет центральную роль — бабушку.

К двум часам дня в зале мест на пятьсот собралось человек двести актеров, студентов, друзей театра. По-русски не говорит никто. Я дал часовой концерт, стараясь показать максимально «доходчивые» и разнообразные произведения — больше мимики, пантомимы, жестов, напевности. Но... на этот раз языковой барьер был слишком высоким. Я это понял, когда после меня вышел на сцену японский актер, работающий в старинном жанре «ракуго» — рассказа-импровизации. Зовут актера Энди-сан. В кимоно, с веером в руке, на коленях он расположился на специально подготовленном помосте и начал. Зал принимал. Смеялись. Мне очень нравился обаятельный, оригинальный актер. Но... что поделаешь: я ничего не понял. На все мои вопросы: «Что, что он сказал?» — мой переводчик, подумав, отвечал: «Непереводимая игра слов».

Потом мы вместе вышли на сцену, и состоялась публичная беседа — о технологии одиночного существования на сцене, о том, что у нас называется «театр одного актера».

Потом за кулисами и по дороге обратно мы говорили более интимно. И оказалось — проблем много, а работы мало. Только кино, телевидение, реклама дают сносный заработок актерам. Зарплата актера в театре значительно ниже среднего заработка трудящихся по стране, и те, кто снимается, должны тоже делать это не останавливаясь. Один из актеров сказал мне:

— Я много снимаюсь, чтобы иметь возможность работать в театре,

— Сколько же у вас было фильмов?

— Семьсот тридцать пять.

Я не поверил своим ушам. Но ока зал ось — ошибки нет.

— А как же театр при этом? А как же другие, которые не снимаются?

— ...крутимся.

При этом надо заметить: никакой угрюмости в людях. Улыбки и доброжелательность.

О Комаки, о Мидзухо, об Икеде и о других

В последний раз мы репетируем в нашем подвале. Жалко с ним расставаться. Уже не будет этой неповторимой интимности общения. Актеры уйдут на сцену, радист — в свою будку, помреж — за кулисы. А мое место теперь в зале. Я буду (должен быть!) строгим командующим. Строгим, потому что времени нет. Премьера через три дня. Приехали С. Алешин и Э. Стенберг — автор пьесы и художник спектакля.

В комнате был один очень хороший прогон. Это обнадеживало. Знал, что будет и плохой. Он был. Единственная его радость была в том, что мы все понимали: плохо» и вместе нащупывали причины потерь. Была, правда, еще радость. На репетициях все больше гостей — и русских и японцев. На плохом прогоне слезу краем глаза — плачут,

прислушиваюсь — смеются потихоньку. А ведь сыграть мы можем и лучше.

И вот последний прогон в комнате. У нас уже свой язык общения, В ходу слова и из японского, и из русского, и из английского. А главное — жесты, условные знаки, которые выработались от многих часов совместной работы, от желания понимать друг друга. Мы не только оговаривали, но практически изучали отличия русской и японской бытовой пластики и особую жестикуляцию стиля комедии дель арте (это и отрывке из Боккаччо). Наша декорация — гримерные комнаты актеров. Они играют современную русскую ситуацию, но порой останавливают течение действия и проецируют извечный любовный треугольник на другие времена. И тогда играют в иной манере. В гримерной развешаны костюмы разных эпох. Тут же переодеваются, и тогда меняется все—речь, жесты, темп, психология. Много времени мы уделили особенностям чтения стихов. И зазвучал, зазвучал Пушкин по-японски. И Ростан зазвучал. Комаки-сан и Мидзухо-сан отлично «спели» во французском духе диалог Сирано и Роксаны. И Икеда-сан научился совсем твердо в быстрой речи совсем «по-итальянски» раскатывать «л» — «Боллонья», а это очень трудно для японца — сперва у него получалось: «Борронья».

А затем пошли разговоры об отличии психологии. Русский профессор и японский профессор, русский адвокат — японский адвокат, русская замужняя и при этом работающая женщина и японская. Измена. Выражение горя. Гнев. Обида. Вспышка раздражения—порусски и по-японски. Чем больше разного мы находили, чем более откровенно обсуждали и пробовали, тем более забывали слова «надо сделать так». Все больше появлялось островков, когда «само делалось» — от души. И я уже — принял, что ли? — переставал различать родовые или национальные признаки. Видел индивидуальности этих талантливых людей, и они мне становились все более дорогими.

Я еще не уехал, а уже начал вспоминать — все, что было. Потому что кончался самый важный этап— путь вовнутрь. Начинался новый—путь вовне, к зрителям. Да, именно это состояние: я был здесь, все еще было реальным, а я вспоминал — или запоминал! — идущий день и все, что перед моими глазами. И то, что уже прошло.

Мидзухо-сан рассказывает;

— Я с материка, родился в государстве Мань-чжоу-Го. В конце войны я был гардемариним императорского флота. Был воспитан в духе японского шовинизма, военную профессию считал единственно благородной.

Однажды в Киото пошел на представление театральной труппы. Давали «Три сестры». Он был поражен. Это было не просто ощущение поэзии или высокой драмы. Случился переворот в душе.

Мидэ уxo-сан продолжает:

— Я понял всей глубиной своего сознания, что и другие люди, не только японцы, любят, страдают, имеют прекрасную цель жизни и трагически не могут ее достичь,

На всю жизнь он беззаветно полюбил театр и Чехова. Он оставил военную службу гари первой возможности. Стал актером, потом выдающимся актером. Великолепно знает литературу. Русская классика знакома близко и любима. Европейскую литературу знает отлично. Мид зухо-сан рассказывает, раздумывает, а Митико вдруг начинает плакать.

— Что с вами?

Не может остановиться.

— Что с вами?

— Я вспомнила, как Мидзухо-сан играл в одной пьесе много лет назад... Какой он был прекрасный, грустный, незабываемый.

Мидзухо-сан машет руками: хватит, хватит воспоминаний, подумаем о нашем спектакле.

Мы едем с Комаки-сан в ее машине на деловую встречу. Едем долго, минут сорок. Уже стемнело. Мы то крутимся по узким, точно освещенным улочкам, то вылетаем на сверкающую неправдоподобным количеством огней Гиндзу, то движемся в ровном, как бы неподвижном потоке машин по надземной дороге, где точно рассчитанные светильники

бросают точно рассчитанный рассеянный свет на дорогу, на стены дороги. И так все стерильно, и так неподвижен мчащийся поток машин, что, кажется, снимаемся мы в каком-то научно-фантастическом фильме о двадцать первом веке, где художник предпочел размах фантазии и выстроил эту бесконечную одинаковую дорогу со стенами и немигающим светом. И только изредка в щель стены мелькнут скопища живых огней и донесется живой шум невероятного города.

Комаки ведет машину уверенно. Мы вдвоем. И вдруг отчетливо понимаю, что мы безъязыки. Там, на репетициях, темы заданы и мы (нам так кажется) уже по-настоящему общаемся. А здесь... Я вижу ее профиль... изгиб породистого носа. Сжатые губы. Серьезность. Суровость. Воля. Кто это? Ведь я совсем ее не знаю. Неужели это она доверчиво и наивно просила растолковать, что такое загадка женской славянской души? И я толковал. И мы вместе радовались пониманию. Она кивала головой и улыбалась. А сейчас... Какой поразительный профиль! Какая в ней загадка! Как осторожен должен быть режиссер, лепя картину спектакля из живых людей. Сколько в них спрятано, и никто не должен сметь касаться их тайн. Никто. Артист отдает свою тайну зрителю. Но сам! Ни по чьему приказу! Только сам. А зачем тогда режиссер? Не нужен? Нет, неправда. Знаю, что нужен. И мне, как актеру, нужен. И им, позвавшим меня с другого края света. И все-таки — кто эта женщина за рулем? Я не знаю ее.

Сегодня месяц, как мы работаем ежедневно. С утра и до темноты.

Его жена—миниатюрная женщина, артистка детского театра. У них трое детей. Сам он служит в скромном университете. Квартира мала, но отдельная, хотя очень далеко от центров города. Доходы невелики. Жизнь напряженная. Все это я узнал позже и не от него. А сперва раз и два... и потом опять увидел в углу нашего репетиционного зала широкое лицо с широкой улыбкой, источающее внимание, доброжелательность и добrorасположенность.

Это профессор Терухиро Сасаки, русист-историк. Говорит по-русски отлично. Небольшой акцент есть, но затруднений никаких: его словарный запас огромен. Сперва мы просто обменялись вежливостями — кик живете, чем интересуетесь... и тут же попали на общую тему, волнующую обоих. Тема Сасаки-сан и предмет его исследований и его любовь — русское народовольчество: факты, политика, психология, философия, быт — это все бесконечно интересует его.

Последнее время он занимается двумя фигурами— Лавровым и Тихомировым. Я говорю профессору Сасаки, что уже два года пытаюсь переложить на язык сцены роман о Германе Лопатине. Сасаки-сан оживает. Лопатин и для него эталон душевной чистоты, в высокой морали и решительного действия, смелости. Новый роман Ю. Давыдова о Лопатине здесь еще неизвестен. Я обещаю прислать роман. Мы договариваемся продолжить знакомство и наши беседы. Перед премьерой Терухиро Сасаки приносит мне оттиск своей статьи о Петре Лаврове — на русском языке... Отсюда, через сто лет, через тысячи километров, он разглядывает подробности отношений внутри русской революционной эмиграции. Там, по его мнению, начала многих явлений, определивших последующее развитие не только в России, но в мире.

Хорошая статья, интересный человек. И улыбка из-под усов незабываемая.

А вот профессор Нодзакки не улыбка. Суров. Или это печать возраста? Он жил в Ленинграде и в Москве в двадцатые годы. Занимался русским театром. И сейчас почитается в Японии самым крупным специалистом в области советского сценического искусства. Его русский совершенно лишен акцента. Петербургская профессорская речь. Он хорошо знал всех крупнейших деятелей русского театра. Как выясняется, был близко знаком, даже дружен, с моим учителем, профессором Макарьевым. Ясно-ясно, четко произносит Нодзакки-сан русские слова.

— Бывал у него в его квартире на углу Фонтанки и Щербаковского и имел честь быть знакомым с его очаровательной женой: Верой... вот, видите, запомнил отчество.

Слушаю — и сам не верю: так говорят, так произносят слова только коренные ленинградцы.

Пошивочная — это комната метров в пятьдесят, разделенная на две неравных части подвижным шкафом на роликах. Здесь, в одной этой комнате, помещаются материалы, образцы, готовые вещи. Здесь мы, бывало, проводили по два-три часа вечером. Шли примерки, подгонки. Приходила сюда вся группа. Но здесь не скучали, пока подбирали рубашку для Иксды или переделывали плащ на терпеливо стоящей перед зеркалом Комаки. Всем находилось дело.

Я все дивился—сколько тут поместилось. Как рационально использовано место. И еще: как эти трое — закройщик-художник и две портнихи — работают. Спокойно и непрерывно... и качественно. А результаты их работы—вот они.

Шкаф раздвижной и подвижный. Он состоит из полутора десятков секций. В одних мелочи — нитки, галуны и т.д., в других же—коллекция прошлого. Фактически — музей. Отлично переплетенные материалы по сделанным за многие годы спектаклям. Фотографии эскизов, костюмов, сцен из спектаклей. За много лет. Десятки спектаклей. Наглядно. Вижу горьковские пьесы, Брехта, Шекспира. А вот Комаки в пьесе Шекспира десять лет назад. Все сохранено. Все может быть восстановлено, возрождено. И все это сделали вот эти трое мастеров.

Бывает, за целый день не успеваешь поесть. И, возвращаясь поздно, вдруг чувствуешь жуткий голод. Ну» ничего. Есть круглосуточная лавочка рядом с отелем. Там все, что хочешь, и хозяева уже знакомые. Но есть еще один соблазн. Вот это уже экзотика: прямо на улице—тент, вернее, тентик. Скажем точнее — квадратный зонт, чуть больше обычного. Под ним сидят двое. Хозяин «заведения» и клиент. Между ними микростол и под ним печка. С тента свисают полупрозрачные полотнища—накрывают спину. Моросит январский дождь. Ветер. А посреди улицы стоит этот тент-зонт и сидят под фонариком там, внутри, два человека. Один готовит и кормит другого. О чем-то разговаривают. Очень хотелось попробовать лагмана (так. выглядело блюдо). И стояли эти тенты в ожидании гостя. Но я не решился. Как объясняться? Как без языка так близко глянуть в глаза друг другу? И о чем нам с ним говорить?

Мы едем на пресс-конференцию. В пресс-холле крупного отеля наши монтировщики выгородили эстрадку. Человек шестьдесят журналистов. Телевидение. Фоторепортеры. В центре стола — президент фирмы, субсидирующей постановку. Краткие речи. Потом вопросы... Все больше по части затрат, расходов. доходов. Солидно. Но как-то, я бы сказал, односторонне. Справились за час, даже чуть меньше. Актеры говорят: чуть посидим своей компанией, остынем. Тяжело общаться с властью и деньгами имущими. Приятно, что у нас другая, своя компания. Мы к этому пришли не сразу. Но пришли.

И вот последний день в подвале. Собрались наши болельщики, друзья — советские представители, живущие недалеко,— Леня Гамза. Сережа Агафонов. Конечно, пришли и Сасаки-сан, Галя, Лена Накагава.

Прогон окончен. Самый молодой из наших техников— Кэнго Адати — переодевается в углу: он хочет станцевать для меня, для всех. На память. И вот в национальном костюме с веером он выходит на площадку. Включена музыка. Взгляд Кэнго становится отсутствующим. Он смотрит внутрь себя. Движения медленны и точны. Он серьезен. Он спокоен. Все, что он делает, опирается на прочную, надежную основу выучки и бесконечно древней традиции. Включаю видеокамеру. Танец на память. И все смотрят. Звучит странная, завораживающая музыка. Конец. Аплодисменты.

— Кто вас научил так танцевать? Совсем по-детски:

— Мама.

Мы еще раз один за другим проходим перед камерой и говорим прощальные благодарственные слова нашему подвалу, друг другу.

Уже разбирают декорацию.

Переезжаем. В театр «Хаюдза». На Роппонги. Через три дня премьеры.

О премьерe

Весь вестибюль театра превратился в пещеру из цветов: от пола и чуть ли не до потолка. Почти неестественная красота и оказалась неестественной. Цветы искусственные. Но как сделаны! Для Комаки-сан. От фирмы, от друзей, от цветочного магазина, от поклонников, от родных.

У меня в руках билет. В зале нет моего стола с микрофоном и лампой.

Я уже не режиссер. Я зритель. И у меня билет. Не существует никаких специальных режиссерских мест, или контрамарок, или пропусков. Только билеты. И потому никто не сядет на пустующее место. Многим официальным лицам были куплены и посланы билеты. Но пришли не все. И места пустуют. Раздражающие дыры в рядах.

Мы начинаем в 6.30. Нужно помнить: в десять — кино. Обнялись. Пожелали друг другу. И я пошел в зал.

Мидзухо-сан в своей уличной курточке с фуражкой в руках уже стоит в проходе. Зрители еще рассаживаются. Снимают пальто, укладывают их на коленях, возле себя,

Мидзухо-сан присел в свободное кресло. Зал успокаивается. Я волнуюсь все больше. Чувствую волнение Мидзухо, который снова поднялся и двух шагах от меня. Он пошел по проходу. Коснулся рукой сцены. Зрители поглядывают на него, собираются. И он собирается. Чувствую это, хотя он стоит спиной. Мы так формулировали его задачу: я еще выбираю — стать зрителем или выйти на сцену и рассказать, что лежит на душе. Начал гаснуть свет. Решился. Поднимается. Думает. Какое у него замечательное интеллигентное лицо. Свет погас. Он стоит в одиноком бледном луче. Повернул голову, посмотрел на занавес. Зазвучала старинная лютня — главная музыкальная тема спектакля.

Занавес медленно поднимается. И актер вступает в мир сцены. Там, в неразберихе предметов, готовят начало. Гримируется Икеда-сан. Комаки расставляет, раскладывает детские игрушки по комнате своей героини. Михару-чан и Саюри-чан разносят реквизит. На сцене все попеременно: на заднике угол Тверского бульвара, нарисованного Энаром Стенбергом... с другой стороны в дымке какая-то санаторская черноморская колоннада — знак Крыма. И тут же черные японские ширмы, гримировальные столики... костюмы разных эпох. Кэнго несет торшер. Совсем наш... московский. Гонг. Вес застыли. Яркий свет. Трос актеров идут вперед. Пролог окончен.

В первом акте плакал в зале ребенок. Я был в Ужасе. Алешин потом рассказывал, что он с трудом удержался, чтобы не вскочить и не крикнуть: «уберите, ^то вечерний спектакль» как можно приходить на премьеру чуть ли не с грудными детьми. Удержался автор. И слава богу. И я удержался. Стиснул зубы. Огляделся осторожно. Смотрят, слушают. Как будто не слышат плача и крика ребенка. «Тайкце!» — кричит ребенок. На мою беду, я знаю это слово. Это плохое слово. Оно значит — «скучно!». Господи, неужели устами младенца?.. Актерам-то каково?!

Но нет. Спектакль идет. И зал не теряет внимания. Тут другие законы смотрения, общения.

А вот и общий смех... Не как у нас, обвалом, а чуть, шелестом, но есть смех, и общий. А вот даже аплодисменты на конец сцены. Ну, дорогие мои, не сбейтесь, выдержите, дайте запеть душе, как вы это уже умели делать.

Был успех. Объятия. Поздравления. Краткая вечеринка в кабачке «Чарли Чаплин». И по домам. Все устали. А завтра спектакль, послезавтра — два. Актерам нет ни полдня отдыха теперь.

А нам? А нам предлагают поехать на день-другой в Киото или поближе, в Камакуру. Соблазнительно. Но не поехал. Сидел каждый день на спектакле. То огорчался, то радовался. А актеры работали. Играли.

Го иен

Го иен— японский театральный обычай. Здесь, аншлаг редкость. Наполненный до отказа зал — радость. Всем участникам в специальном конвертике вручается по памятной монете — пять иен (го иен). Так называется и эта традиция. Го иен — грош. Просто знак. Но монетка в пять иен особенная — она с дыркой. Хочешь — на нитку и повесь на шею. На пятом спектакле был го иен. Ставили дополнительные стулья. Мы праздновали. Поздравляли друг друга. И дело не только в количестве зрителей. Зал «дышал», Я слышал смех и видел слезы.

Я хвалил актеров—хорошо, хорошо, так... только самим не уйти в сантимент, в плаксивость. Финал играть сух о. Пусть плачут зрители. Герои пьесы думают, вспоминают. Чем суше, тем пронзительнее печаль.

Еще раз обойти тех, с кем подружился здесь, с японцами, с нашими. Сделать последние звонки. Как много людей, с которыми надо проститься. До Москвы! Теперь увидимся в Москве. Многие тоже туда собираются. Но главное — как хочется показать спектакль в Москве. Это возможно. У нас в театре, в наших декорациях. Всего трое актеров, переводчик и костюмы. Как бы хорошо снова встретиться у нас. С каким удовольствием я поставил бы еще спектакль с этими актерами. Горького, Островского, Ибсена... Но уже надвигаются другие дела. Закончив играть «О любви» и Токио, они поедут в другие юрода, а через два месяца— псе. Новые репетиции. Они разойдутся по своим трупам. Меня ждет Театр Моссовета. Пора, пора...

Появились первые рецензии — хорошие. Пришли вести об откликах советских центральных газет. Программа Национального телевидения дала сюжет, связанный с нашей премьерой. Впервые современная советская пьеса поставлена в Японии советским режиссером. Но это лишь начало.

Вспоминаю. Миядзава-сан собрал переводчиков-добровольцев— раздает для работы новые советские пьесы. Коковкин, Злотников, Арро, Гельман, Соколова. Это все мои друзья. Как радостно видеть, с каким интересом берут пьесы, садятся за нелегкий труд перевода. Хотят знать о нас, понять нас. Надеются через литературу, через театр понять, что в душе, что в глубине.

Прощаемся вечером после шестого спектакля. Говорим хорошие слова. А больше молчим. Обнимемся покрепче. Все.

Последний раз иду я этой дорогой.

Утро. Мы ехали в аэропорт Нарита, а актеры в это время ехали на наш спектакль. У них дневной сегодня.

Я знаю спектакль по минутам. Сколько раз я хронометрировал каждую сцену.

Объявили посадку. Сейчас Комаки в берете и с чемоданом в руке вбегает на центральную площадку: «Я была в Москве? Я снималась. Я вам звонила. Но вас не было! Почему вас не было?»

Проходим паспортный контроль. Сейчас начали Боккаччо. Икеда говорит: «Бедствия несчастной любви огорчали людей не только в далекие времена, но и в наши дни, в нашем просвещенном четырнадцатом веке.

Входим в самолет.

Мидзухо-сан: «Вы говорите —нет рыцарей. А они есть и всегда будут. Только в разное время разные рыцари».

Самолет взлетел. Начали второй акт.

Громадный Токио разворачивается под нами. Ориентиры путаются. Где токийская башня? Там, по прямой от нее, наш театр. Всего какая-то маленькая точка. Где, где?

Помните, дорогие мои друзья: финал играть как можно суше. Без слез. Пусть плачут зрители. Мы, актеры, должны удержаться от сантиментов.

Финальные слова спектакля из пушкинского письма: «...или воспоминание самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему».

Счастливо вам! Спасибо! Под крылом уже видно море.

История одного спектакля

Раневская

Фаина Георгиевна спросила меня по телефону:

— Вы помните пьесу Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»?

— Конечно.

— Хорошо помните?

— Ну, в общем... — Я замялся.

Я считал себя знатоком Островского. Много лет я хотел его поставить. Перечитывал многие пьесы прямо подряд по полному собранию. Приглядывался к самым необходимым, малоизвестным, а такие, как «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», знал почти наизусть. А вот «Правда — хорошо...» — что-то там про купчиху Барабашеву, что-то там про Платона и Поликсену, все хорошо кончается, и... и все. Что-то смутно.

— Ну, в общем, что-то не очень... хотя...

— Приезжайте ко мне и возьмите книжку, она у меня в руках. Вот это я и хочу сыграть. Мне посоветовал эту пьесу Владимир Яковлевич Лакшин. Он замечательный, он лучше всех чувствует Островского. Вы читали его книгу про Островского? Чудо! Он мне подарил ее, но у меня ее украли. У меня крадут все книги. Даже с дарственными надписями. Я спросила у Лакшина: что бы вы мне не посоветовали сыграть из Островского? И он сразу сказал: «Правда — хорошо, а счастье лучше. Я взяла пьесу в библиотеке, мне ее оттуда принесли, и я влюбилась в нее. Прочитайте, это прелесть.

Вечером я прочитал пьесу. Странно, но именно ее я всегда пропускал, листая тома Островского. И от названия, и от куцега списка действующих лиц, и от начальных слов первого диалога веяло чем-то очень старинным, пыльным. Так далеки от нас все эти семейные купеческие неурядицы и благостно-благополучное их разрешение...

Потом я убедился, что не только для меня, но для подавляющего большинства интересующейся публики именно эта пьеса осталась стерты м местом, пробелом. Никто не ошибается в авторстве. Всякий скажет, что это Островский. Никто не скажет, что не знает этой пьесы; что-то смутно помнится; то ли по телевидению, то ли в театре было, когда-то, кто-то ставил или кто-то собирался поставить... Но ни один не вспомнит потрясения, как от «Леса», от «Бесприданницы», от «Пучины», от «Доходного места». Какая-то срединность, умеренность печатью легла на отношение к этому произведению.

И вдруг такой восторг Раневской. А увлечь Раневскую не так просто. Скажу определеннее: крайне трудно. Скажу прямо: почти невозможно. Десять лет со времени постановки пьесы «Дальше — тишина» наша выдающаяся актриса не сыграла ни одной новой роли. Ей слали пьесы и предложения десятками, она их отвергала. В последние годы она окончательно заперлась в своей квартире, одна, среди множества фотографий ушедших друзей на стенах, среди неорганизованного быта, в не всегда прибранных комнатах, по которым, тяжело ступая и тяжело дыша, бродит пес Мальчик — подобранная ею когда-то непородистая большая собака. Впрочем, «заперлась» — слово неверное. Дверь квартиры всегда распахнута — входи кто хочет, потому что Мальчику нужен воздух, и если дверь закрыта, он нервничает и лает. Лает без конца. Дверь распахнута, и по квартире гуляют сквозняки. Ф. Г., сидит на кухне в своем старом халате и слушает по радио Рихтера. Первый фортепьянный концерт Чайковского. Она прочла в программе передач, что будет эта запись. Она ждала ее, готовилась к ней несколько дней. Сообщала знакомым — в два часа будет

играть Рихтер. Слушайте. Она бывала у него на концертах, а он — у нее на спектаклях. Она вызывала восторг у самых выдающихся художников нашего века — Пастернака, Ахматовой, Шостаковича, Качалова, Охлопкова, Ромма... и еще очень многих и не менее выдающихся. Теперь она не выходит. Только в театр на спектакль «Дальше — тишина», три-четыре раза в месяц.

Ф. Г. сидит у себя в гостиной и читает. Читает новую книгу Лакшина, присланную им. Читает Михаила Чехова, Овидия. Читает Экзюпери по-французски. Но чаще всего читает Пушкина. Один из, томиков всегда под руками.

Я бываю у нее довольно часто — два-три раза в неделю. Уже несколько месяцев мы вместе ищем пьесу. Обсуждался Горький, которого оба любим, но роль не нашлась. Я принес несколько замечательных (с моей точки зрения) современных пьес, написанных для нее и под несомненным влиянием ее творчества. Она отвергла их. Мне казалось — недопоняла. А может быть, дело в том, что авторы писали, основываясь на сделанном ею раньше. Не столько для нее, сколько «под нее». А Ф. Г. хочется нового. И потом — когда человек ежедневно читает Пушкина, критерии его высоки, а возможно, и недостижимы.

Мы обсуждали Т. Уильямса. Ф. Г. ценит его, но он ей чужд—слишком жестоко, слишком патологично. Есть множество великих ролей, которые нашли бы в ней великую исполнительницу. Но есть еще и жестокий счет времени. Раневской восемьдесят пять.

Шла речь и об Островском. Ф. Г. говорит: «Мне его жалко. Он несчастный. Вы видели его глаза на портрете? Он был безумно одинок. Какая ужасная жизнь. Он такой добрый и такой одинокий». Мы перечитывали пьесы, обсуждали и... ни к чему не приходили,

И вдруг... этот телефонный разговор. Дело было в конце июня 1979 года.

Я читал пьесу с нарастающим интересом. Если проскочить сквозь несколько затянутую экспозицию, начинается что-то живое и манящее. За домашними спорами и вздорами просвечивают, проблескивают и тайны, и страсти, и сила, и драма. Да, настоящая драма просвечивает сквозь ткань комедии. И смешно. Очень смешные реплики, куски диалогов, да и характеры такие смешные в своей верности человеческой природе. Смешно не оттого, что они веселые и остроумные, а оттого, что насквозь видны. Говорят одно, а внутри у них совсем - совсем другое. И оно видно. И в этом контрасте явного и скрытого — обнажение человеческой природы. Тут уже не частности, не быт, Тут судьбы и суть.

На следующий день я привез пьесу Ф. Г. (маленькая книжечка «Библиотеки школьника»).

— Мне понравилось. Хорошая пьеса, Я бы попробовал ее поставить,

— Нет, не надо,— сказала Раневская обиженно.— Не надо вам ставить.

— Почему?

— Да потому, что она вас не тронула. Вы видите—я испортила библиотечную книжку. Я не удержалась и во многих местах карандашом написала «Прелесть». Вот видите... и здесь—»Прелесть, прелесть», Я влюбилась в пьесу. А вы нет. Ну и не ставьте. Вы вообще не режиссер, а актер. Вот и играйте себе, а ставить вам не надо.

— Да как же, Фаина Георгиевна?! Наоборот, я хочу. Я же говорил, что мне нравится.

— Да разве так говорят. Вы должны были вбежать и крикнуть: «Прелесть?»

— Но я не умею так. Я еще должен подумать, вжиться, побыть с этой пьесой. Месяц, два просто знать, что буду ее ставить. Вот к осени, когда вернусь в Москву, может, и крикну.

Раневская смеется. Обида, кажется, прошла.

— А что касается роли.— продолжаю я,— то уверен, что выбор замечательный и Мавру Барабашеву вы сыграете великолепно.

— Голубчик, я не собираюсь ее играть... — ???

— Вы ничего не поняли, — опять обижается Раневская.— Я Филицату должна играть, добрую няньку Филицату.

— Как! Но Мавра — это же великая роль. Определяющая. Там столько заложено. Страшный и сильный характер.

— Вот и не надо мне страшного. Я хочу сыграть добрую. Я столько уродов сыграла. Я хочу хорошего человека играть.

— Но ведь Филицата — совсем не главная роль,

— А мне и не надо главной. Вы забываете, сколько мне лет.

— Фаина Георгиевна, дорогая, ко я же хочу поставить спектакль для вас, чтобы вы были в центре. А иначе...

— Вы знаете, вы очень тяжелый человек. Мы, наверное, с вами не сработаемся. Вы все время спорите. И в пьесу вы не влюбились. Оставим разговор. Пойдемте на кухню пить кофе. Извините за мой развал. Я совершенно неталантливая хозяйка. И приласкайте моего Мальчика, радость мою, мою птичку. Вы знаете, когда я болела, он от меня не отходил. Он жалеет меня. И у него есть чувство благодарности, что так редко в людях. Вы хотите творога? Я сама его делаю из кефира. Это очень просто. И вкусно. Я вегетарианка. Не хотите творога. Ну правильно. Если бы вы знали, как он мне надоел. Тогда пейте кофе.

Простота обманчива

«Правда — хорошо, а счастье лучше» — пословица. Мы произносим эти слова привычно, не вдумываясь в смысл. Просто название. Элементарная формула. Я убедился, что многие, если попросить их растолковать эту пословицу, путаются и имеют в виду обратное сказанному: «Счастье — хорошо, а правда лучше», то есть нормальную благородную мысль о том, что справедливость превыше всего. Девиз честного человека. Девиз Дон Кихота. Даже один известный критик, обсуждая наш спектакль по телевидению, не заметил, как допустил эту самую ошибку.

— Но ведь у Островского: «Правда — хорошо, а счастье лучше».

Это уже не девиз. Тут, скорее, приговор. Тут привкус горечи.

Сравним:

«Бедность не порок» — это «прямая» мысль, и пьеса иллюстрирует ее. Автор так считает, и жизненный материал, избранный им, подтверждает это мнение.

«Не все коту масленица».

«Не так живи, как хочется».

Все это мораль в басенном смысле, итог пьесы, вынесенный в заглавие. Все это слова автора, совпадающие с его нравственной оценкой.

«Правда — хорошо, а счастье лучше». Это чьи слова? Островского? Неужели автор так аморален, что хочет проповедовать эту циничную формулу? Она ведь недалеко ушла от иезуитского наставления «цель оправдывает средства». А может быть, первая еще хуже второй. Тут хоть цель есть, а там счастье, благополучие превыше всего, без всяких целей.

Конечно, это не Островский говорит. Это он с горечью цитирует слова Мавры Тарасовны Барабошевой, богатой купчихи, согнувшей в бараний рог всех подданных своего маленького царства, которое «за семью замками, за десятью сторожами». Но, к сожалению, эти слова мог бы повторить и любой другой из героев пьесы — один с убежденностью, другой с отчаянием, третий со злорадством, а четвертый (самый аморальный) даже с удивлением, как абсолютно естественную вещь: так оно и есть, и было всегда, и будет, и обсуждать тут нечего.

Итак, в названии лукавство, парадокс. В нем самом уже заложен драматический конфликт. В нем самом уже опровержение привычного, официально - благопристойного назидания.

Сравним с «Горем от ума». Здесь тоже и приговор, и горечь, и ирония. И перед тем и перед другим названием можно было бы поставить: «к сожалению» и многоточие.

«К сожалению... горе от ума».

«К сожалению... правда — хорошо, а счастье лучше».

Комедия «Горе от ума» кончается весьма печально для героя. Разрывом с обществом и

бегством.

Комедия «Правда — хорошо...» кончается объявлением о свадьбе и здравицами.

Аналогия двух пьес подмечалась не раз. Для меня же она была настолько очевидна, что финал «Правды» тревожил меня своей неестественностью. Это или полемика с Грибоедовым с охранительных фамусовских позиций, или... или совсем не так все благополучно, как на словах. И» проступают сквозь ткань почти лубочной развязки чьи-то слезы, сквозь шум поздравлений прослушиваются чьи-то стоны и обнаруживаются живые люди, за которых больно. Больно, потому что они вынуждены быть веселящимися статистам и на этом чужом для всех празднике.

Простота пьесы стала заволакиваться туманом. И стало интересно. Заманчиво углубиться в этот туман, предчувствовалось: там притаились неожиданности.

Про что?

«Ты про что ставишь «Утиную охоту»?» — спрашивает один молодой режиссер другого.

«Вот вы ставите булгаковского «Мольера». Про что?»—задавали мне вопросы.

«Ты, говорят, видел «Оптимистическую у Товстоногова? Ну расскажи, про что он поставил.»

«Был в Париже? Видел Брука? «Тимим Афинский»? Шекспира? Ну? Про что?»

«Ну расскажите нам, товарищ имярек, про что. ни собираетесь поставить «Ревизора»?»

Это жаргон. Двумя словечками вызывается на свет гладкая, желательна многозначительная фраза— якобы суть постановки. Якобы ключ. Маленький, блестящий. Этим можно отмахнуться, как веточкой от комара, можно и защититься, а можно и ударить, как кастетом. Еще ничего не начато, не зачато, а уже привычно штампуется формулировка. Для успокоения слишком нервного начальства, для псевдозадумчивых интервью, для удовлетворения пустого любопытства, да и для собственного спокойствия: «что» ставлю — знаю, «про что»—тоже знаю, узнать бы «как»—и дело в шляпе. Сформулируй, и ты сразу получишь некий официальный статус существования.

Он ставит «Ревизора» про страх.

Мы ставим «На дне» про человеческое достоинство.

Вы ставите «Гамлета» про человеческую неуспокоенность.

Они ставят «Волки и овцы» про человеческое попустительство.

Можно ставить «Чайку» про бездарность Нины и Треплева, можно—про талантливость их двоих и бездарность остальных, можно — про талантливость Треплева и бездарность Нины, а можно — для официальных интервью—про человеческую неуспокоенность, а для узкого круга — про сексуальную неудовлетворенность.

И, наконец, любую пьесу можно ставить как добрую притчу о конечной победе добра над злом.

Эта формулировка универсальна и наилучшим образом удовлетворяет на время и начальство, и критику, и празднующих.

Мало ли что Гамлет погиб и вес погибли вокруг— его борьба послужила будущим силам добра.

Мало ли что Тузенбаха убили и полк ушел и сестры никогда не переедут в Москву — важно, что они думают о будущем и говорят: «Если бы знать! Если бы знать!» А кто хочет знать, тот узнает.

Мало ли что дядя Ваня зря прожил жизнь и мучается от своей несостоятельности, невыявленности, зато он увидит «небо в алмазах». А не он, так потомки, дальние поколения... мы. Затем и ошибалось столько поколений столько великих умов затем и билось и мучилось, чтобы мы увидели все ясно и четко.

И вес искусство без исключений, от Гомера до Босха, от Мольера до Пастернака, от

Шекспира до Пушкина, от Гоголя и Достоевского до Ван Гога и Булгакова, оказывается, про одно: все это добрая притча о победе добра над злом. И тавтология «добрая — добро» никого не смущает.

(Правда — хорошо...)—тоже может быть названа «добрый притчей». Можно ее ставить и про «человеческое беспокойство» и про неудовлетворенность, как человеческую, так и сексуальную. И еще про «темное царство прошлого».

Так «про что» я хочу ставить спектакль?

Первое, что забрезжило в воображении, был лубок. Подчеркнем примитивность и ситуаций и характеров. У Островского три декорации: «сад», «бедная комната», «богатая комната» — классический набор. В каждом театре есть—ни копейки тратить не надо.

Сделаем на большой сцене театра три маленькие сцены — в каждой стоит своя декорация. Маленькие сцены подвижны — это площадки на роликах. В нужный момент выкатываем нужную площадку на центр, открывается маленький занавес и идет действие, потом другую площадку выкатываем.

На маленьких площадках люди должны казаться большими, особенно если предметы сделать чуть меньше обычных. Яркие гримы, большие парики. Немного пародия на старый театр, немного — на балаган. Сильная внешняя динамика — площадки могут забавно кататься, крутиться. Актеры играют не героев своих, а актеров прошлого века, играющих этих героев. Русская *commedia dell'arte*. Кстати, у Стрелера было нечто подобное в «Слуге двух господ». Но подвижных площадок не было, то есть было, и много раз; у Мейерхольда было и сам я трал на таких площадках у Товстоногова в «Трех сестрах». Было-то было, а к Островскому, кажется, не применяли. Это вообще может оказаться новинкой.

Я перечитал пьесу. И пьеса. засопротивлялась такому подходу. Вдруг оказалось, что события в ней совсем не так элементарны. Много душевных моментов. И люди не так глупы, чтобы столь топорно их карикатурить. Они не поддаются. Постелен, но я не только понял, но ощутил эту пьесу как последовательно психологическую, Фигуры яркие, но они не сверху покрашены, а светятся изнутри. Характеры сотканы из прочных нитей душевной правды. И я пришел к очень важному для себя выводу: Островский не потерпит пародии.

Мне до велось видеть, несколько спектаклей по Островскому с пародийным приемом. Вводились интермедии, актеры играли не ситуации, а несколько насмешливое отношение к устарелости проблем, с подтекстом: мы сами понимаем, волновать вас это всерьез не может, но поглядеть забавно, особенно если мы слегка стилизуем пьесу под «модерн» или «ретро». Островского вставляли в рамку и разглядывали на расстоянии. Делалось это порой с большим мастерством, прежде всего оформительским, довольно обильно изобретались комические ситуации помимо пьесы. Но странное дело — становилось холодно и не смешно. Опыт научил меня — нельзя читать Пушкина под музыку. Он сам — музыка. А когда две музыки одновременно, получается какофония. Точно так и здесь: Островский — великий комический писатель. Он сам смеется. А если смеяться над смехом — юмор взаимоуничтожается.

Еще одно—аллюзии. У Островского много фраз, бьющих невольно по нашим современным проблемам и недостаткам. Ну, скажем, в первой же сцене «Правда — хорошо...» Зыбкина (про сына):

«...и вышел он с повреждением в уме.

Филицата. Какого же роду повреждение у него?

Зыбкина. ...всем правду в глаза говорит.

Филицата. В совершенный-то смысл не входит?

Зыбкина. ...учатся бедные люди для того, чтоб звание иметь да место получить; а он чему учился-то» все это за правду принял, всему этому поверил».

Смешно? Конечно. Тут такой удар по расхождению того, что заявляется публично, и того, что на самом деле происходит, что каждый невольно примеряет к себе. И правильно! И в спектакле должно быть смешно. Но! Аллюзия должна остаться невольной. Ни в коем

случае на ней нельзя настаивать. Мы зацепимся за десяток-другой фраз и привяжем их нитками к сознанию и проблемам современного человека. И спектакль будет дергаться рывками от одной «доходчивой» фразы до другой.. Между ними образуются пустоты «неинтересного» текста, Они повиснут тяжелым грузом и оборвут все наши нитки. Потому что не для десятка же намеков и подмигиваний ставим мы Островского.

Аллюзии, обретающие новый, не предусмотренный автором смысл, должны остаться органической частью текста, не должны выпирать.

Все эти выводы касались того, *чего не должно быть*.

Так, отсекая недолжное, я начал приближаться к тому, что хотелось бы искать и найти в спектакле.

Московские зрители 1980 года увидят свой город сто лет назад. Мы покажем не купцов-лавочников, а купцов — чуть не капиталистов. Не просто богатый, а очень богатый дом, правда, окруженный «каменными заборами и железными воротами».

Это государство в миниатюре, где полновластная Царица—Мавра Барабошева. В государстве этом есть хозяева и рабы. И еще есть бунтари. Мы проследим судьбу главного героя — бунтаря Платона, не захотевшего быть рабом. С некоторым удивлением мы заметим, что его бунт окончился тем, что он попросту из рабой перешел в хозяева и сам не заметил, как перестал быть бунтарем. Не заметил, что за счастьем забыл свою правду.

Мы будем помнить, что это комедия, мы будем искать и выявлять смешное. Но смеяться будем над положениями, в которые попадают люди, а не над самими людьми. Посмотрим внимательно, отбросив готовую иронию по отношению к «делам давно минувших дней». Дни минули, людские типы изменяются, но живут и в новых поколениях. Потому Островский и есть истинно народный писатель, что каждая его пьеса, каждый характер — непредвзятое и страстное исследование человеческих типов русского народа. И как смешались в этом великом таланте и любовь, и горечь, и восторг, и насмешка.

На пороге

Никогда я не стремился стать режиссером. Я боялся этой профессии. Боялся, что она не даст развиваться во мне тому, что более всего люблю и ценю в театре,— актерской способности. В молодые годы я не был послушным актером. По решению сцены, по выбору выразительных средств у меня часто находились контрпредложения. Начинались споры. И я не раз слышал:

— Сережа, перестаньте заниматься саморежиссурой. Делайте свое дело. Пробуждайте в себе душу. Вы. слишком рациональны.

Каждый раз это было как ушат холодной воды на голову. Я пугался и замыкался. А через некоторое время все начиналось сызнова.

— Вы пытаетесь смотреть на себя со стороны. Актер не должен этого делать,— говорили мне.

Я старался. Но, несмотря на все усилия, продолжал видеть себя со стороны, и контролировать, и оценивать. И на репетиции и даже (величайший грех!) во время спектаклей.

В конце шестидесятых годов я впервые познакомился с работами Михаила Чехова. Сперва через книгу М. О. Кнебель, через отдельные журнальные публикации, а потом через труды самого Чехова.

Все это захватило меня. Но, пожалуй, более всего меня поразило, что Чехов в своей теории «разрешил» видеть себя со стороны во время актерского творческого процесса и даже настаивал на этом. Такое видение не противоречило погружению в роль. Я конспектировал Чехова, изучал, пробовал. Мне хотелось найти единомышленников. Я предлагал друзьям-коллегам попробовать его упражнения применить совместно.

А режиссуры все еще боялся, Я хотел играть. И не моя вина, что иногда виделось

целое — весь спектакль, а не только одна роль. И виделось не изнутри, а именно со стороны, как бы из зала.

На многих десятках сольных концертных работ я опробовал это. Импульс, «психологический жест» возникал изнутри, но отбор происходил под собственным взглядом как бы с обратной точки. Я испытал необыкновенную радость, когда найденное таким образом воспринималось зрителем с большой отдачей. Я убежден, что это свойство заложено если не во всех, то, во всяком случае, во многих актерах. Но они, подобно мне в первые годы, дают его в себе. Именно книги М. Чехова дают возможность открытия в себе этого нового источника энергии.

Осуществляя свои первые постановки, я надеялся, что все будет легко и согласно. Так не было. Я наткнулся на совершенно непредвиденные трудности. Порой вдруг чувствовал себя новичком, абсолютно незнакомым с законами сцены. Не раз я, как говорится, изобретал велосипед. С некоторыми актерами, моими товарищами, я так никогда и не смог найти общий язык.

Но ведь было и другое. Была радость обновления выразительных средств, была радость своего пути, периоды единения. И, наконец, долгие годы жизни каждого спектакля, зрительский успех. Весь успех я с поклоном адресую тому, кто дал мне смелость пойти на этот опыт. — Михаилу Чехову, его вдохновляющим мыслям о театре.

После каждой постановки я давал себе слово больше не братья за. это дело. Я никогда не мог профессионально, нормально ставить одну пьесу и уже обдумывать другую. Всегда образовывалась пауза, иногда просто большая временная «дыра». И в этой «дыре» (так получалось) как актера меня использовали все реже. И опять возникала картинка перед глазами, и опять открывал я Михаила Чехова, и снова влюблялся — в булгаковского «Мольера», в «Фардтьева» А. Сокодовой... Борюсь со страхами, с остережениями, ставил и играл в своих спектаклях.

Я никогда не забывал своего самочувствия по эту, актерскую, сторону рампы, У нас ведь есть свои претензии даже к самым любимым режиссерам. Свой взгляд — оттуда. Я хотел перенести его в зал, за режиссерский столик. Я хотел быть не режиссером — отцом или руководителем, а режиссером — братом актеру.

Для меня не только желательно, но и необходимо, чтобы между моментом официального утверждения пьесы к постановке (включая сюда и распределение ролей) и первым сбором на читку было время. Лучше, если это два-три месяца. Недопустимо, если более полугодом (а так в театре случается) или менее одной недели (к сожалению, так тоже случается).

В кино это время называется временем написания режиссерского сценария и подготовительным периодом. В театре это не предусмотрено. И напрасно. Подготовительный период все равно необходим. Он происходит, только уже во время основной работы. И тормозит, растягивает, обезволивает ее.

Говоря о двух-трех месяцах, я не имею в виду ежедневного сидения в библиотеках в поисках материалов, специальных часов раздумий или консультаций. Можно заниматься другим делом — допустим, заканчивать другой спектакль, или сниматься в кино, или просто отдыхать, играя лишь свои старые спектакли. Важно знать: я ставлю пьесу. Я лично в этот период даже не заглядываю в текст, хотя повсюду ношу экземпляр с собой. И актеры уже знают, кому какая роль отведена. Пусть кто-то успел только заглянуть в пьесу. Это ничего. Работа уже началась.

Актер (или режиссер — это едино) может даже не вспоминать о роли (о пьесе), но подсознание само выставляет какие-то неведомые фильтры или щупальца, набирающие необходимый для будущей работы материала окружающей жизни. Новые знакомства, сердечные переживания, беды, праздники, болезни, прочитанные книги, услышанные разговоры, уличные происшествия, случайно прочитанный обрывок старой газеты, музыка, донесшаяся из чужого окна, стояние в очереди, семейный скандал, хороший фильм, плохой фильм, сообщения о террористах, захвативших заложников, ремонт квартиры, обзаведение

собакой — все идет в дело. Все фильтруется и отбирается подсознанием. Невидимый индикатор отмечает: это нужно, это запомнить, не забыть это, это связано с тем, что я ищу... не знаю еще, чем связано, но связано. Начинается пора случайных «совпадений». Ты от скуки покупаешь в вокзальном киоске журнальчик, чтобы занять время в электричке. Журнальчик ерундовый, ты и внимания на него никогда не обращаешь. Открываешь — а там нечто, прямо касающееся событий твоей пьесы, или того времени, или автора, или, наконец, какого-то человека, который схож характером с интересующим тебя героем. Вдруг звонит забытый знакомый, исчезнувший десять лет назад. А он именно из тех мест, где происходит действие пьесы, и занимается именно тем временем. Приезжает старый университетский друг, юрист, теперь работающий в милиции. А он только что вел уголовное дело, точь-в-точь сходное по всем данным с упоминаемым в пьесе.

Что за чудеса? Кто это одаривает нас такими совпадениями? Да никто. Это мы сами невольно начинаем жить «прицельно». Мы в непрерывной разведке, в непрерывном напряжении, и «совпадение» — плата за напряжение. Идет отбор и накопление. Сперва невольно, только от знания о предстоящей работе. И когда подсознание переполняется, включается сознание.

Мы начинаем думать о пьесе. Заглядывать в нее. Теперь работа, все еще незаметная для окружающих, становится ежедневной. Это работа мысли. Но она не холодна, не вымученна — она питается накопленным эмоциональным запасом множества относящихся к делу впечатлений. Если фильтры работали правильно, если ты не слишком утомлен, если не слишком отвлечен делами общественными или делами интимными, то теперь работа пойдет легко. Тебе поможет интуиция. Возьми необходимую книгу. Тебе не понадобится прочитать ее всю. Интуиция быстро подскажет тебе нужное место — самое нужное. Это то состояние, которое на языке прозы называется — «человек в материале». А на языке поэзии — «предчувствием истины».

Результатом всего этого периода должна быть режиссерская концепция. Накопление должно идти и у режиссера и у актеров. Но первым прорваться должен режиссер. Он мужское начало в этом сближении. Он должен овладеть положением с самого начала. Жест режиссера может быть разным, но это должен быть волевой жест. Экспозиция, экспликация, беседа, речь, доклад, проповедь, соблазнение, обещание — любая форма. (Я обычно избираю речь.) Но должен быть актив.

Я не признаю ту форму начала работы, когда Режиссер легко вздохнул и, улыбнувшись иронично, говорит актерам: «Ну, давайте начнем. Попробуем разораться, что это такое пьеса и как ее играть». Мне случалось сталкиваться с такими режиссерами, и мое отношение к ним определилось: этот человек либо лукавит (все знает, куда и как поведет, но притворяется незнающим) — тогда это нечестная игра: зачем сажать взрослых людей за парту начальной школы? Либо этот человек действительно собирается разобраться в пьесе по ходу работы. Тогда он не готов, тогда некуда ему вести людей, тогда он не режиссер.

Задача режиссера — убедить, увлечь в дело. Задача актеров — воспринять, увлечься. И идея и философия будущего произведения должны касаться тех, кто вступает в работу. Затрагивать их. Вот первая проверка результата. Случилось объединение на первой стадии или нет? В этот момент складывается (или не складывается) коллектив, который будет в течение нескольких месяцев делать общее художественное произведение. Как это трудно, К каким начальным последствиям ведет ошибка в выборе даже одного человека. Один может испортить все.

Особенно трудно, когда ты не очень хорошо знаешь труппу, как это было со мной в Театре имени Моссовета. Много на глазок, или по совету, или по интуиции. Но один из моих принципов я соблюдал твердо. Я сам двадцать с лишним лет актер и хорошо знаю, как неприятно узнавать о своем назначении на роль из приказа. И насколько достойнее чувствуешь себя и больше доверяешь режиссеру, когда роль тебе предложена или обещана, а приказ только подтверждает это.

Я поставил десять спектаклей, и всегда, даже исполнителям самых маленьких ролей,

делал предложение сам, с каждым имел разговор. Если человек отказывался—убеждал, сколько мог (чаще эго удавалось). Но если не удалось убедить. — его не назначали. С моей стороны это не тактика для достижения контакта, а потребность. На этих предварительных разговорах мы знакомимся. Ситуация острая: для актера такое предложение всегда либо радость, либо досада (тогда сильная), либо неожиданность. Во всех случаях эмоциональные актерские натуры вспыхивают в этот момент, многое в них открывается.

Конструкция завязки

Действие развивается в течение суток. От полудня субботы до полудня воскресенья.

Для обитателей дома Барабосевых, для жителей этого маленького государства, обнесенного каменными стенами, это день и ночь шквальных событий. Все персонажи переживают высшие точки своего существования. Кипение страстей. На кону благополучие. Все тайное, припрятанное, приготовленное оружие обнажено, и силы сшиблись в лобовом столкновении. Но оказалось, что не все спрятанное было предъявлено. Еще запас остался, и еще новые, совсем неведомые силы вмешались — Сила Грозное, например. Тут и заколыхались весы успеха. Начались неожиданности, и победа пришла к тем, кто ее уже вовсе не ожидал.

Сцена первая — *заговор Филицаты*.

Старая нянька решается на бунт. Она не за себя воюет. Она решила спасти свою любимицу Поликсену. Хватит ей мучиться и сидеть, «как в тюрьме»,— она, Поликсена, на грани взрыва, и тогда, с ее-то характером, бог знает что произойти может.

Действие—опередить разрушительный бунт Поликсены более мягким средством — заговором. Направлен заговор против Мавры, Амоса и Никандра.

Филицате нужны союзники. В первом диалоге она «прощупывает» Зыбкину. Говорит ей вслух крамольные слова о хозяевах и вглядывается — что та? А та настолько погружена в предстоящее унижение — просьбу об отсрочке долга,— настолько пронизана мещанскими «приличиями», что пугается вольностей Филицаты. В результате нянька даже не сказала Зыбкиной, что предмет страсти Поликсены — ее сын, Платон Зыбкий, что заговор-то в его пользу. Не сказала, потому что поняла: это не союзник, больно робкая, больно зыбкая. А тут еще слоняется садовник Глеб, вечно подслушивающий и готовый донести. Он и сейчас бродит где-то возле беседки, в которой происходит разговор,, мелькает за деревьями. Правда, на Глеба тоже есть управа—он вор, и Филицата знает это. Она дает ему понять, что молчит о его делишках до поры до времени. Кто же союзник? Поликсена? Нет, слишком горяча, действовать нужно без нее, хотя и ради нее. Платон? Нет, слишком прямолинеен, для заговора не годится. Только один союзник и есть у Филицаты. Сильный, невероятный. Но он пока тайна. Она собирается за ним куда-то далеко, в Преображенское, прикрываясь смутными ссылками на какую-то будто бы «ворожбу». И все же действие началось.

Итак, *сцена первая — заговор Филицаты*.

Мавра Тарасовна потеряла покой. Поликсена — любимица, надежда, ежеминутно необходимая рядом,— рвется из дома, от нее. Проявляет непокорность, а то и открытое неповиновение. Рушится дом. Рушится домашнее государство.

За каждой шторой, за дверью, за стенкой кто-то подслушивает. Кто там? Это садовник Глеб. «Вор»,— почти впрямую говорит ему хозяйка. Но он так длинно и темпераментно доказывает обратное, плетет такую чепуху, что лучше просто кончить пока этот разговор. Разве главное — мелкие кражи? Тут другая забота. По дому ходят слухи про сына, Амоса, и его адъютанта — приказчика Никандра. Да что слухи, у Мавры и свои глаза зоркие.

Итак, *сцена вторая (в покоях Мавры) — тревожное утро хозяйки*.

А вот и сын — с заплывшими, полузакрытыми глазами, в незавязанном галстуке на шее. И за ним тенью Никандр Мухояров.

Второй заговор. Совсем иной, чем заговор Филицаты. Здесь двигатель — не любовь и

не возмущение несправедливостью. Здесь пахнет большими деньгами, большим обманом и уголовщиной.

Хозяйка дела—Мавра. Это у нее в сундуке «большие тысячи лежат» и шкафы от серебра ломаются. Амос Панфилович «торгует от нее по доверенности». Солидное имя Барабошевых дает право на большой кредит. Да и живые торговые деньги идут через руки Амоса. Впрочем, его руки тянутся не к деньгам, а к дорогим «удовольствиям», доставляемым этими деньгами. К деньгам же тянутся ловкие руки Никандра. Вот они и играю! в четыре руки. Что же это за деньги?

«Мавра. А сколько Амос Паи филы ч взял из кассы?

Филицата. Да, говорят, тысяч двадцать пять в короткое время».

«Амос. А уплаты?

Никандр. Уплаты и сегодня и завтрашнего дня.

Амос. Какая сумма? Никандр. Тысяч тридцать».

«Амос. Мне нужно две тысячи на мои удовольствия».

Вот о каких суммах говорится.

Что же это такое—пятьдесят с лишним тысяч? Сравним с *двумястами рублями*, которые не смог заработать старший конторщик Платон за *два года* службы, чтобы вернуть долг.

Филицата предлагает Грознову сводить кучера и садовника в трактир, угостить их. Дает ему на угощение *рубль*. И Грозной приходит и угостив и сам угостившись до сильного опьянения, *Это на рубль!* Амосу в этот вечер нужно на развлечение—две тысячи рублей. По размеру денег и размер заговора. Цель — утаить растраты. Выманить право на новые кредиты. Ликвидировать Платона, который со своей дурацкой честностью может составить истинный баланс и все обнаружить. Заговор направлен против Мавры и Платона. Платона надо дискредитировать — выставить темным путаником, почти сумасшедшим, а еще лучше — упрятать в долговую тюрьму. Методы самые неразборчивые. От вранья (про якобы найденного жениха для Поликсены — генерала, которому нужно много денег) до выкрадывания личных бумаг (Никандр крадет письмо Платона к Поликсене), прямых угроз и подкупа.

Глава заговора не Амос. У него в последнее время с головой плохо и «что к чему — этого ему не дано».

Глава — Никандр Мухояров, человек, егозящий в тени и направляющий из своей тени интригу.

Сперва они морочат Мавру Тарасовну. Морочат не очень успешно, потому что Амос сильно не в форме и сбивается. И еще потому, что Мавру вообще трудно морочить. Но в результате своего добиваются. Очередная сумма добыта.

Затем издевательски и грубо подавляют мать своего врага — Зыбкину и наконец берутся за Платона. Тут они расходятся вовсю. И результаты прекрасные: удалось сделать Мавру и Платона врагами, внушить ей подозрения. Платон пойдет в тюрьму! Победа! Правда, ценой, скажем современным языком, предынсультного состояния у Амоса Панфиловича.

Итак, сцена третья (сперва в покоях Мавры, а затем в конторе)—заговор Амоса и Никандра.

А сцена четвертая (в саду) очень маленькая, назовем ее — *Поликсена решилась!*

И Поликсена и Филицата слышали громогласный скандал. Поликсена поняла, что Платон пожертвовал свободой и карьерой, чтобы только не открыть дорогим ее родственникам ее имени. Она оценила поступок. И не хочет быть в долгу.

Она посылает Филициату к Платону — чтобы нынче ночью он был здесь, в саду. В запертом, охраняемом, опасном саду. Нынче. Иначе: «купи мне мышьяку, или я сама за ним пойду». А у Поликсены слова с делом не расходятся. И второй раз уже звучит тема смерти, могилы.

«Вот когда моей головушке мат пришел», — восклицает Филицата, и закрывается

занавес.

Итак, в субботу под ярким сентябрьским солнцем, в доме Барабошевых в Замоскворечье примерно к часу по полудни закрутится такой узел событий и страстей, который мудроно будет развязать. Затронуты жизненно важные интересы каждого.

Оба заговора против Мавры. Один – за Платона, другой – против него. Но поддерживающая сила еще не начала действовать, а враждебная разошлась вовсю. А он сам, Платон, кто он и что с ним?

Герой

Платон Зыбкин — бухгалтер, личный почетный гражданин, скромное, но все-таки достижение — звание, и успешное учение. С самого рождения жил в нужде, близкой к нищете. Был еще в младенчестве, когда отец разорился и попал в долговую яму, а потом умер. Любящая, нежная мать, готовая все отдать сыну. Но отдать-то нечего — ни средств, ни силы духа нет в ней. Только страх — как бы не было еще хуже. И остатки достоинства, сильно смахивающие на мещанскую благопристойность. Будем как все, — ни хуже ни лучше, — вот ее философия.

А Платон хочет быть лучше. Он читал книги. Немного, но читал. Он пишет стихи. Несильные стихи, судя по слогу его письма, но пишет. А главное — он моральный человек. Он честный человек. А должность его (конторщик) требует подсчитывать обманы и придавать им вид чистой бухгалтерии, где кредит и дебет сходятся, где торговля – не грабеж, где все бумаги законны, отражают законные сделки.

Я уже цитировал фразу, замечательно характеризующую его: «Чему учился, во все поверил». Он хочет сохранить скрупулезную честность среди мошенников. И становится посмешищем в этой среде. «Он у нас заместо шута», — говорит о нем Барабошев, И, наверное, это правда.

Пушкин заметил, что Чацкий не может быть признан умным человеком, поскольку он мечет бисер перед свиньями.

Что же сказать о Платоне, который проповедует прямолинейные доктрины честности в среде профессиональных обманщиков?

Конечно же, «Горе от ума» стояло перед внутренним взором Островского при написании «Правда — хорошо...», и параллель Чацкий—Платон закономерна.

Та же Москва, но уже через пятьдесят лет. Среда не дворянская, а купеческая. Герой, говорящий, что пришли новые времена, что люди равны, что честное исполнение долга и есть патриотизм («кто служит делу, а не лицам»). Герой, выкрикивающий обвинение обществу, из которого сам вышел, и влюбленный в дочь главного своего врага.

Единственного мыслящего человека объявили сумасшедшим («Горе от ума»).

Единственного честного человека объявили вором («Правда—хорошо...»).

Но есть и опровержения этой параллели. Чацкий— человек со стороны. Хоть и сын своего общества, но теперь—приезжий, чужак. Свежий человек.

Платон — служащий в доме хозяев. Скорее, как Молчалин. И соперника у него нет. Именно ему отданы тайные ночные свидания. Как Молчалину. И даже вдруг совсем молчалинскал фраза. Филицата зовет его на встречу с Поликсеной по ее приказу, а Платон вдруг говорит: «Скоро что-то; давно ль виделись! Прежде, бывало, дней через пять, через шесть... Приказывает, так надо идти» («Пойдем любовь делить плачевной нашей крали», Грибоедов.)

Мелькает, мелькает в нашем герое что-то молчалинское. Чего-то не хватает этому новому Чацкому из купеческой среды. Стойкий в честности, не поддавшийся ни на угрозы, ни на подкуп, он оказался душевно мелковатым. Протестовал против всех устоев, углядел недопустимость барабошевой жизни, а удовлетворился женитьбой и местом старшего приказчика. И так бестактно воскликнул: «Вот она правда-то, бабушка! Она свое возьмет»,

когда унижали и осмеивали его тестя — все-таки отца Поликсены и все-таки пожилого человека. Так бестактно воскликнул, что даже жестокая Мавра обрезала его: помолчал бы. А вот не помолчал, не удержался.

Чацкий — герой горькой комедии. Платон — герой комедии, скорее, сатирической. В результате не ему горько, а нам, зрителям, за него должно быть горько. Как же этот правдолюбец не заметил, что оказался подручным Мавры Барабошевой?

Все его мысли и ид и разбились о помолвку с Поликсеной. Ему и сказать-то нечего. Ему, правда, не дают почти ни слова сказать в четвертом акте ни Мавра, ни автор. Правильно делают — нечего ему сказать.

Платон — человек головной. Особенно это проявляется в любовной сцене и придает ей оттенок комический. Страсти в нем нет.

Темперамент мысли есть. Итак, он головной человек. Да голова-то не особо сильная — вот беда. Вот мука — человек может только думать, а думает плохо. Мыслитель в первом поколении. Мысль у него тяжелая, грузная. Сильная... справедливая, но медленная... и плоская.

Вот тут и жанр. Тут надо искать юмор. Не мельчить героя актерской иронией. Помнить, что он именно герой, обстоятельства его жизни действительно драматичны, он пытается преодолеть их, но, овладев этой палитрой красок героя, усилить цвет до такой интенсивности, чтобы без всякого подмигивания с нашей стороны зритель воспринял бы этого «мыслителя» в общем жанре комедии.

И только в результате вспомнить фамилию героя — Зыбкий. Истинно страдающий, истинно борющийся, истинно честный, но,, Платон Зыбким — сын Зыбкиной.

Раневская

«На репетициях бывать не могу — мне не с кем оставить собаку. Так что прошу ко мне», — сказала Фаина Георгиевна.

Я выпучил глаза, но промолчал. Приближалось начало работы. «Плохо ваше дело, — сказали мне опытные артисты театра. — Раз так началось, Ф. Г. уже и не придет к вам». Я составил возможный план репетирования без Раневской. Роль Филицаты большая и разбросана по всем актам, но все-таки это отдельная линия, и к тому же сольная, Я полагал, что, когда Раневская на сцене, нужно только определить место, где она находится, и всячески помогать, чтобы она чувствовала себя удобно. Остальное она сделает сама. А у нас много других линий и много другой работы.

Я заехал к Ф. Г. и попросил ее присутствовать хотя бы на первой репетиции — на моем вступительном слове, обговоре и читке по ролям.

— Фаина Георгиевна, вы антрепренер, вы инициатор этого дела, я начинать без вас не могу, — сказал я.

— Нет-нет, пожалуйста, не называйте меня антрепренером. Я просто актриса. Очень дисциплинированная. Я считаю своей обязанностью присутствие на первой репетиции. Но я в вас очень разочарована. Мне говорили, что целыми вечерами вы читаете с эстрады и все по-по-помните наизусть. Не представляю, как вы это делаете, потому что в наших отношениях вы выглядите, скорее, рассеянным. Вы забыли одну очень важную вещь.

— ???

— Мой возраст. П-п-п-рошу всех ко мне.

— Фаина Георгиевна, дорогая, нас же много, как мы тут разместимся? И как можно сравнивать читку в комнате с репетицией в зале? Пусть за столом, но в зале. В театре. Согласитесь, это же совсем другое ощущение. Все почувствуют — работа началась. А если вы будете на репетиции, то вообще это станет для актеров торжественным, особым событием.

— Понимаю. Вам это необходимо для укрепления вашего режиссерского авторитета.

— Да, мне это необходимо для укрепления моего режиссерского авторитета.

— Хорошо, Пусть присылают машину. Только пораньше, Я поеду с моим Мальчиком, моей несчастной собачкой. Иначе он будет выть от одиночества. Он будет со мной в театре, успокоится. Потом его увезут обратно, а мы будем репетировать.

Вся эта процедура показалась мне очень сложной, однако я опять промолчал.

«Не придет»,— говорили мне знатоки характера Раневской.

Накануне первой репетиции Ф, Г, позвонила мне.

— Извините, я нездорова. Был врач и категорически запретил мне выходить. Я очень сожалею, что так подвела вас, но репетицию придется перенести.

— Фаина Георгиевна, я в отчаянии. Разумеется, раз вы больны, то думать нечего выходить. Но мне уже даже не оповестить актеров об отмене. Так что мы соберемся. Начнем, А когда вы сможете, мы встретимся все вместе,

— А вам меня будет очень не хватать?

— Очень.

— Я п-п-п-понимаю вас. Но врач...

Мы простились. Я позвонил в театр и отменил машину. Но что-то в ее тоне заставляло меня надеяться на неожиданности.

«Ну вот вы и получили, что хотели. Не пришла. И не придет», — снова говорили знатоки характера Раневской.

Ф. Г. приехала раньше всех. Театр ходил ходуном. Актеры нервничали и перешептывались. Администрация передвигалась ускоренным шагом. Буфетчице! выставляла на прилавок лучшие запасы. Раневская была в светлом костюме, парижской шляпке и кружевных перчатках. Она была по-светски изящна и подчеркнуто вежлива.

— Что это?

— Кофе, Фаина Георгиевна.

— Почему оно здесь? Или надо сказать: он, кофе, здесь? Почему он здесь?

— Это для вас.

— Нет-нет. Я не примадонна. Здесь репетиция, и не должно быть ничего отвлекающего. Спасибо большое, но... впрочем, ужасно хочется пить... спасибо, очень благородный поступок...

— Товарищ режиссер, позвольте мне сказать несколько слов моим товарищам.

— Прошу вас.

— Я хочу объяснить, что я не снимаю шляпу не для того, чтобы выделиться, просто я нездорова и боюсь, что мне надует из окна. Товарищи, вас не шокирует, что я в шляпе? А вас — нет?

Все хохочут. Раневская тоже.

— Здравствуйте, Фаина Георгиевна.

— Добрый день. Я поражена, молодой человек, что все встали, здороваясь с дамой. Теперь это большая редкость. Очень благородный поступок. Простите, а кто вы? Я хочу вас запомнить.

— Это я, Анатолий Иванович Баранцев,

— Толя! Боже мой. Я вас не узнала? Почему я вас не узнала?

— Наверное, потому, что я стою против света.

— Ну конечно, иначе бы я вас узнала. Я рада вас видеть. Никогда не стойте против света. Стоять против света — все равно что писать против ветра.

— Здравствуйте, Фаина Георгиевна.

— Здравствуйте. Представьтесь, пожалуйста.

— Это я, Галя Костырева.

— Галочка, дорогая, я счастлива, что мы будем работать вместе. Я не узнала вас, видимо» потому, что вы стоите против света. Почему сегодня все стоят против света? Товарищ режиссер, это наш замысел?

Все хохочут. Раневская тоже.

Я с изумлением вижу: Раневская волнуется. Все эти шутки, игра в неузнавание (а мне кажется, это процентов на семьдесят игра) — прикрытие волнения.

И мы волнуемся. Я говорю вступительную речь. Потом мы читаем пьесу. Раневская читает звучно, сочно. Текст звучит, льется. Слова крупны.

Она выступает в поддержку моего замысла. Говорит, что увлечена. Призывает всех к серьезности и самоотдаче.

— Я хотела поддержать вас,— говорит она мне на другой день один на один у себя дома,— на самом деле я просто страшно устала. Вы, наверное, опять забыли, что я нездорова. У вас плохая память, бедный. Вы знаете, как я вас про себя называю? Усталый юноша. А я усталая бабушка. Я ведь не репетировала десять лет. Я старая провинциальная актриса. Я столько переиграла. Почему же я так волнуюсь? Нет, я не самоуверенна. А если будет провал? Вдруг будет скучно?

— Нет, Фаина Георгиевна, не будет. Даже думать об этом не смейте.

— Ну хорошо, мы будем работать. Но я устала. Десять лет я не была на репетиции. Как же быть? Вы знаете, мы будем репетировать у меня дома. Нет сил.

Символика у Островского

Можно ли по пьесам Островского реставрировать быт купеческой Москвы? Да, конечно. Кропотливое копание в деталях дает множество сведений о костюмах, внешнем виде людей, архитектуре, планировке, традициях, укладе жизни. Можно получить представление о русских законах того времени, особенно в области имущественных отношений. Можно ясно понять обстановку домов, гостиниц, стили мебели, расстановку предметов. Исследователь много получает здесь и удаляется обогащенным. Но беда театру, который увидит в Островском прежде всего хранителя и регистратора бытовых деталей. Не буду прибегать к Цитатам. Но многие деятели театра нашего века видели в Островском прежде всего драматического поэта. Дух времени, ритм общения, язык, психология отношений, наконец, поэтический строй произведения — вот гораздо более ценный клад, оставленный нам автором.

Прошу прощения, если я говорю об очевидных вещах. Но при работе над Островским нам чрезвычайно важно было очевидное открыть самим, а не брать из чужого арсенала. Цель ясна—должна быть живая, круто замешанная жизнь с подлинными страстями и и убедительной обстановке, которая была бы способна захватить внимание современного зрителя. Как достичь этого? Откуда начать движение? От бытовых деталей, от прозаической логики к драме страстей и комизму характеров. Или другое: попробовать уловить поэтическую многозначность» обнаружить высоту обобщенности образов, предметов, слов и отсюда двигаться к нахождению деталей—жестов, интонаций, достоверность которых была бы результатом художественной работы воображения.

Да, Островский великий знаток быта. Но он еще и *творец* быта. Обстановка, окружающая его персонажей, не просто фон. Это и художественно смонтированный мир, где каждая деталь имеет не только общеупотребительный смысл, но некое символическое значение, порожденное контекстом данного произведения.

Неоднозначность грозы как атмосферного явления в пьесе «Гроза» — общепонятна.

Волга в «Бесприданнице». Волга — черта, за которой другая жизнь, спасение: «как там хорошо, на той стороне».

Волга унесла любимого — уплыл Паратов. По ней же он и вернулся на пароходе, с громом, с пальбой из пушек. Волга манит Ларису как избавление. Голова кружится, когда смотрит на реку с высокого обрыва.

Здесь, на самом берегу, и ее гибель.

По быту—город стоит на реке Волге. По пьесе — Волга разделяет судьбы, отрывает друг от друга, отделяет вчерашнее веселье от сегодняшнего похмелья.

В кабинете у Карандышеова висит оружие на турецком ковре. По быту—деталь обстановки, декоративное украшение. Но мне кажется, есть в этом еще и символ скрытой агрессивности Карандышева, проявление комплекса человека слабого и незащищенного, и в результате — пистолет в руках и выстрел.

Или взять шампанское. Вожеватов простудился от шампанского и им же лечится. Примирение после серьезной ссоры — подать шампанского. Карандышев при составлении меню настаивает на шампанском, хотя оно дорого. Всевозможные шутки с шампанским. По поэтике пьесы — это новая единица измерения благополучия: дорогой заморский хмель.

В пьесе «Не было ни грошг», Да вдруг алтын» — тема забора, загородки.

Полицейское предписание: ЗаР^оР^{бг} должны быть без дыр, выпрямлены и покрашены»). С разговора об окраске и начинается пьеса. И с такой глобальной серьезностью Тигрий Львович Лютий требует приведения в порядок заборов, будто тут корень жизни. И развивается эта тема и в комическую и в трагическую символику. Елеся уж начал красить, так его не остановишь — все окрасил, в том числе и собственную будущую тещу. Невероятная и великолепная гипербола.

Суд будет строг, если Елеся целовал купеческую дочь, переступив загородку. Если ^е не переступив — смягчение. Опять загородка решает

Кабы не дыра в заборе, может, Крутицкий и не зашел бы в сад в своем умопомрачений^и не повесился бы на дереве.

Говорил же Тигрий Львович: заделай дыру, не ровен час, вырастет небывалый Фрукт на дереве.

Заборы — символ расчерченной полицейской распорядительности. Оградить! Ану не выходит. Никаким забором не загородишься Ни от беды, ни от оговора, ни от смерти.

А шинель Крутицкого — нища рваная, бывшая, а он не расстается с ней ни в холод, ни в жару. Говорит про нее, любит ее. А в ней тайна, секрет: тыщи несметные вшиты, спрятаны. На себе богатство носит.

Символы у Островского не словесные, вещные, манки для актера, для вскрытия (Фужин характера. Для действия. Это ключи к мизансценам, ключи к психологическому рисунку.

Какие же символы искали мы в нашем спектакле?

Ключи.

«Яблоки! Яблоки! Яблоки!»— .-этим криком торговца-разносчика начинается спектакль. И тут же вступает другой голос: «Яблоки мочены?»

Третий, женский: «Хорошие ,(блоки».

Голоса сливаются в аккорд: ,<Я-бло-ки!»

На сцене яблоневый сад в сентябре. Упоминание Островским яблок в этой пьесе настолько многократно, что это никак не может быть случайностью.

В первой же сцене речь идет о том, что садовник Глеб ворует яблоки мешками.

Во второй сцене целый диалог посвящен тому, что яблок сильно поубавилось, «точно Мамай со своей свитой прошел». И тема сторожа-ундера возникает именно в связи с необходимостью ,торожить яблоки.

По втором акте Филицата приходит в гости к Зыбкиной, неся в подарок яблоки.

Грознопа угощают яблоками, и опять целый небольшой диалог о сорте, о ценах на этот продукт.

В третьем акте на сцене два мешка яблок, приготовленных для выноса, и сцена кражи.

Филицата, соединив молодых для тайного свидания, дает им «по яблочку, чтоб не скучно было».

Наконец, катастрофа Платона наступает, когда он застигнут как якобы «яблочный вор».

Если учесть, что у Островского был вариант названия этой пьесы — «Райские яблочки», то мы утвердимся в мысли о символическом значении яблок в пьесе.

Послушаем, в каких странных сравнениях и словосочетаниях возникает этот фрукт:
«Филицата. Меркулыч, ты мешок-то с яблоками убрал бы куда подальше; а то в кустах-то его видно...

Глеб. А ты почему знаешь, что он с яблоками? Может, там у меня жемчуг насыпан?
Филицата. Не жемчуг, видела я».

«Мавра Тарасовна. Вижу я, Меркулыч, что тебе у нас жить надоело... Оглядишься хорошенько, что у нас в саду-то! Где ж яблоки-то?...

Поликсена (*смеясь*), Яблоков уберечь не можете, а хотите...

Мавра Тарасовна. Это ты что же, миленькая, с кем так разговариваешь?»

«Зыбкина. Яблочка не у годно ли?

Грознов (*берет яблоко с тарелки*). Налив?

Зыбкина. Белый налив, мягкие яблоки.

Грознов. В Курске яблоки-то хороши... Бывало, набьешь целый ранец.

Зыбкина. А дешево там яблоки?

Грознов. Дешевы, очень дешевы.

Зыбкина. Почему десяток?

Грознов. Ежели в саду так солдату задаром...».

«Глеб. Я вот. Мавра Тарасовна, рассуждаю стою, что пора бы нам яблоки-то обирать. Что они мотаются! Только одно сумление с ними да грех...».

«Барaboшев. На словах ты, братец, патриот, а на деле фрукты воруеть»,

«Парень этот ни в чем не виноват; яблочков он не воровал, взял, бедный, одно яблочко, да и то отняли, попробовать не дали».

Я процитировал часть разговоров о яблоках в пьесе. Упоминаемый в таком количестве предмет приобретает метафорический смысл. Ворочающая тысячами Мавра пропускает мимо ушей хищение крупной суммы, но терпеливо допытывается, почему яблок стало меньше. В этом ее мелочность. Но есть и другое: под яблоками мы разумели кражи вообще, которые завелись в доме, и Глеб понимает это. И, конечно, не только яблоки он крадет в переполненной яблоками Москве. Мы с Д. Покровским, автором *музыкального* оформления спектакля, открыли сборник нотных записей— крики торговцев того времени. Яблочные торговцы составляют специальный раздел —так много их было.

Так неужто Глеб нервничает из-за выноса пары мешков яблок? Нет) Он вор разнообразный и с размахом. Не знаю, крадет ли он жемчуг, но серебряные подносы и все, что плохо лежит, он не пропустит. Это и нашло выражение в мизансценах, образующих роль садовника Глеба.

Глеб ухватил Платона на свидании с Поликсеной. Речь идет о судьбе молодого человека.

«Платон. Ну, не губи ты меня и Поликсену Амосовну [

Глеб. Ее дело сторона... А ты как сюда попал, какой дорогой?... Мне за вас напраслину терпеть.

Платон. Да об чем ты?

Глеб. Об чем? Об яблоках. (*Громко.*) Караул!»

На всех острых поворотах пьесы возникает у нас яблоко как символ сокровенного, желанного и окруженного опасной тайной. Райские яблочки с древа познания.

«Взял, бедный, одно яблочко, да и то отняли, попробовать не дали».

В спектакле яблоки дали ключ к оформлению и ко многим мизансценическим ходам.

Сад Барaboшевых. Центр композиции — огромная яблоня. Яблоки на ветках. Яблоки на земле — валяются под ногами. Говорят, что беречь, стеречь надо, а они—вот валяются, через них переступают, по ходят.

Громадная ветка с яблоками и над крышей дома. Художник спектакля В. Левекталь предлагал такой трюк. В нужное время, во время напряженной паузы, яблоко (тяжелое, налитое) срывается с ветки, падает на железную крышу, с грохотом катится по ней. С еще большим грохотом летит, стуча внутри водосточной трубы по всем ее коленам, и,,,

плюхается в кадку с водой. И тишина. И так несколько раз за первый акт, Потом отказались от этого — уж слишком внешний, механический трюк. Но соблазнительно было очень, признаюсь.

Во втором акте. Комната Зыбкиных. Нищета. Все продали, чтобы долг отдать. Голые стены. Стол, два стула, диван — все, что осталось. И два крупных яблока на пустом столе. Они должны подчеркнуть пустоту стола, бедность.

В третьем акте мы мизансценически продлили игру с яблоками.

Филицата предложила молодым «по яблочку», они их не взяли — не до того. Яблоки лежали на перильцах беседки. А потом бесшумно появился Глеб. Началась провокация. Он взял яблочки и шуточно, дружески спугнул страстный поцелуй, одно Поликсене подарил и отправил ее в дом, второе вложил в руку Платона. Да руку-то не зажал. И... закричал: «Караул!» А свои люди тут же наготове. С поличным.

Высочили все обитатели. Вор! И яблоко в руке!

— На что мне ваши яблоки! — сказал. Платон и кинул его на землю. Покатилось к центру, к авансцене.

И когда Мавра вынесла свое страшноватое решение — запомните все: что видели, того не была. Свидания не было, поцелуя не было, признания не было. А был мелкий вор — за одним яблочком пришел, покушать хотел. Когда сказала это хозяйка, крепкие руки, что держали Платона, разжались, и стали все расходиться.

Платон ощутил тоску и великую муку от этой моральной пытки, издевательства.

— Было, все видели: целовал публично дочь купеческую.

Не слышат, не отвечают, молчат. Спать ложатся, Гаснут окна в доме.

Платон кричит, надрывается: «Мучители! Молчат. Тогда увидел *это* проклятое яблоко. Схватил. Медленно закружился в бессильной злобе и... кинул, как бомбу. Звякнули стекла. Разбил окно вдребезги.

Слышали? Теперь слышали? Молчит дом. Дворни к метет двор. Другой „, руки скрестив, смотрите с балкона. Третий в колотушку бьет. Трогать не велено. Рухнул Платон и заплакал. А дворники метут. Паданец яблочный сметают.

Другой символический предмет, который образовал у нас целую цепочку взаимоотношений, — *связка ключей*. Ключи всегда у Мавры — на поясе или в руке. Позванивает, поигрывает. И все заперто. Рояль — на замке. Горка с бутылочками и графинчиками — на замке. Двери, окна. Все на замке.

Поликсена мечется — вон из дома хочет, на солю. Заперто. К роялю кинулась. Заперто.

«Ты-то вся в моей власти», — говорит Мавра. И Поликсена вынуждена присесть, руку протянуть — дайте ключик от рояля. На — кинула. Открыла рояль, поиграла» как умела, одним пальцем. Но бабушка здесь, следит. И говорит: «Никакой любви нет, выдумки одни». Внучка заперла рояль и опять несет ключи, отдаст с поклоном.

А ночью в полутьме, при одной свечке, Мавра подошла сама к роялю, отперла, тоже поиграла одним пальцем — о внучке думает. К горке, отперла и пропустила рюмочку, пока никого нет. Говорит же она: «Славное это вино, если его с умом пить». Но спугнули ее одиночество. Явилась Филицата. А потом такие новости пошли > что забыла Мавра ключ и замке — так и болтается вся связка. И ушла. А тут на них наткнулись заговорщики — сынок Амос и адъютант Никандр. Что такое? Рояль, вечно запертый, — настезь. Ба! — и водка открыта. Ох, и вся связка тут.

Здесь мы делаем длинную пантомиму: вот оно, все! в руках. Но слаб Амос. Никандр бы покруче распорядился. А Амос к рюмочке, да к водочке, да к рояльчику — удовольствия, и только. Заиграл, запел. А у Никандра ноги ходуном заходили, руки зачесались — нот ухватит все, сейчас заплясал.

Но тут чуть не бегом спохватившаяся хозяйка — где ключи? Вот они. Отлегло. Нет, надо себя в руки взять. И ключи в руки — не выпускать. Забыть такое — нехороший знак. Упустил Амос свой шанс, а больше шанса уже не будет.

В финале Мавра снова царица. Одних казнит, Других милует. И вот отдает Поликсену

за Платона.

«Поликсена. Пойдем в гостиную, к роялю, я тебе спою «Вот на пути село большое». — Потянула. А рояль-то заперт. Как всегда.

Тогда Мавра отделила от связки самый маленький ключик и дала Платону — вот тебе твоя власть. 'Остальное — моя. Вот что получил Платон.

Я не знаю, читается ли зрителями история с ключами, идущая через весь спектакль, но для нас это важно. Это часть внутренней структуры. Это конкретизирует и обостряет отношения. Пластика В. Сошальской во многом строилась от игры с ключами. Важно было только, чтобы это не превратилось в отдельную пантомимическую пьесу, а слилось с текстом, стало органической частью стремительного действия.

И третий символ — *деньги*. Для героев Островского деньги имеют колоссальное значение. О них говорят, о них думают постоянно, от них зависят. По пьесе, Платон приносит матери пачку денег — сто девяносто три рубля — все, вырученное от продажи имущества.

Мы построили всю сцену вокруг этой пачки. Как много! Как страшно держать такое богатство. Как жалко отдавать. Деньги переходят из рук в руки, точно тяжело или горячо держать их. Ведь все достояние — в небольшой упругой плиточке из тонких бумажек.

Дальше пошла фантазия. Явился Грознов. Фили-цата привела. И засек острым глазом, что хозяйка, Зыбкина, крутит в руках какой-то предмет — расстаться не может.

Филицата дала Грознову рубль «на угощение» и ушла. Остались вдвоем. И Грознов вдруг вытащил из кармана точь-в-точь такую же пачку. И тоже в платочке. Распеленал— деньги. Приложил к ним рубль, а потом стал деньги считать и сортировать.

Как замороженная пошла Зыбкина к столу, где разложена уже пара сотен мелкими бумажками. И открыла свой платок и тоже стала раскладывать.

На минуту текст остановился — дыхание перехватило. Сидят два человека за столом и молча раскладывают какой-то жуткий пасьянс из денег.

Из этой мизансцены вытекает все дальнейшее построение акта. Грознов фокусничает: то чужую бумажку к своим присоединит, потом отдаст, вроде пошутил, а потом совсем голову заморочит Зыбкиной — сажай, мол, сына в тюрьму, посидит и выйдет, а денег не отдавай — спрячь. Тут и вовсе деньги исчезнут. Зыбкина замечет, закудахчет. А они у Грознова в руке — опять вроде пошутил. Отдал. А потом место нашел—отдушничек печи—вон, спрячь сама. И полезла и спрятала. Совсем обезумела от этих проклятых денег. Свободу сына продала. Мне кажется, что сцена выигрывает оттого, что деньги не в словах, а в предмете. Играть легче и интереснее. И зритель сосредоточен на центре композиции. А центр в этом акте — все время пачка денег. Летает из рук в руки. Исчезает и вновь появляется.

И Мухояров не только скажет, что предлагает полторы сотни за подлог, но достанет эти деньги. И опять в нищей комнате пахнет доступным и опасным богатством.

А в конце акта Грознов, уже пьяный и потерявший контроль над собой, достанет еще два медных пятака. И ляжет трупом, положив пятаки на глаза, и руки скрестит на груди. И простонет нарочно могильным голосом: «Помирать приехал. Деньги есть. Покой мне нужен».

Зыбкина дрогнет и не будет знать — что делать? Смешно это или страшно?

Подвожу итог. Мы видели свою задачу и том, чтобы сделать символику пьесы конкретной, действенной. Символ должен стать на сцене реальностью, помогающей актеру. От идеи — к конкретному предмету, к подробной и разработанной игре с ним. А отсюда — снова к обобщению, которое должно возникнуть в голове и сердце зрителя, придя к нему не через прямое поучение, а через подсознание.

Три струны

«Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством», — сказал Пушкин. Эта маленькая формула порождает массу раздумий и сопоставлений. Она напоминает о том, что дрожание каждой из этих струн вызвало еще в былые Бремена рождение определенных жанров театра — комедии, драмы, трагедии. В применении к драматургии более поздней она говорит еще и о Другом: произведение любого жанра, для того чтобы стать объемным, зазвучать, захватить внимание зрителя, должно быть инструментом, на котором натянуты все эти три струны.

Так оно и есть в лучших пьесах и лучших созданиях театра.

У разных драматургов одна из струн или две могут превалировать в звучании. Скажем, у Сухово-Кобылина — смех и ужас, у Леонида Андреева — ужас и жалость...

Во всяком крупном произведении возможно отыскать звучание третьей струны. В этом и есть одна из задач театра. Когда А. Эфрос открыл «жалость» в гоголевской «Женитьбе», вызвал помимо смеха еще и сочувствие к героям, то и спектакль стал большим театральным событием. Еще раньше Товстоногов достиг необыкновенной силы, открыв «ужас» в «Горе от ума». Я не хочу углубляться в историю, поэтому не упоминаю великих — искания в этой области Станиславского и Мейерхольда. Есть и абсолютные в этом смысле произведения, где вся триада звучит аккордом невероятной силы уже в самом тексте и в любом варианте сценического воплощения.

Это трагедия «Борис Годунов». Это комедия «Ревизор», пьесы Чехова, лучшие пьесы Горького, Булгакова,

К этим же произведениям нужно отнести и лучшие пьесы Островского — «Бесприданницу», например.

А что же с нашей пьесой? Здесь правит стихия смеха. Остроумны персонажи в своих репликах, остроумен автор в самой интонации пьесы. Сам словесный строй вызывает улыбку, а то и смех, а какие невероятные гиперболы, от которых покатывается зал со смеху. Пример:

«Барабошев. Денег в кассе наличных нет.

Мавра. Куда ж они делись?

Барабошев. Я тут на них спекуляцию сделал в компании ^{одн} {ИМ! негоциантом. Открыли натуральный сахарный ^{лесор}, так мы купили партию.

Мавра. Как так натуральный?

Барабошев. По берегам рек,

Мавра. Как же он не растает?

Барабошев. В нашей воде точно растаять должен, а это 0 чужих землях. Где, Никандра, нашли его?

Мухояров. В Бухаре-с. Там такие реки, что в них никого воды не бывает-с».

Замечательный диалог. Особо не ко если у ч есть, что это вовсе не дурацкое невежество, Здесь с обеих сторон, издевка, переброска нелепостями перед большим скандалом, прямым столкновением.

Пьеса пронизана юмором, как барабошевский яблоневый сад солнцем. Именно поэтому, несмотря на невеселость событий, пьеса вызывает ощущение радостное. От самих слов, от строя языка, от полнокровности. Этого же следует искать и в спектакле — яркости, полноты, веселых театральностей неожиданностей.

Но это звучание одной струны. Главной, но одной. Поищем аккорд.

Есть ли в пьесе ноты, вызывающие сочувствие, нежность? Да, они есть, и их нужно искать и подчеркивать.

Прежде всего Платон. Гонимый, унижаемый правдолюбец, осмеянный сильными врагами, проданный матерью, да еще влюбленный. Необходимо, чтобы в этом образе призыв к сочувствию, к пониманию был на первом плане.

Но и в других персонажах мы найдем черты сердечные, даже в самых черствых. Не пропустим их.

Нежная любовь Филицаты к Поликсене, сочувствие Платону, Активное чувство справедливости в этой старухе и способность бороться за эту справедливость. Ее одиночество в старости, ее обида («Сорок лет я в доме живу... а теперь вдруг и не гожусь»).

Амос Барабошев — дикарь под маской не лишённого некоторой «полировки» купца, способный унижить беззащитного, обидеть слабого. Но в конце пьесы, когда он сам попадает в опалу, и в нем мелькнет нечто, вызывающее сочувствие. Наше моральное чувство будет удовлетворено тем, что он наказан. Но наши беспристрастные глаза увидят вдруг, что он уже стар, что ему тяжело кланяться. А поклонов требуют, да еще «в пояс». Мы же помним его слова: «Хрящи-то у меня срослись, гибкости, братец, прежней в себе не нахожу». Это правда. А вот теперь кланяется, низко кланяется. Сломлен. И уже не просто сатирическая фигура, но человеческая. Не ограничимся этим и поищем вместе с актером другие черты, которые сделают Амоса живым, разнообразным.

И Поликсена, его дочь, не раз вызовет у нас сочувствие. Да, через несколько лет она будет властной и, может быть, вздорной богачкой, подурнее бабушки. Но это за пределами пьесы. Л сейчас она молода. И мы не должны пропустить ее порыв к самостоятельности, ее способность защищать свою любовь не только на словах, но и поступками—публично выйти и сказать: 'Юн ко мне приходил». И сказать при всех — *при* бабушке, при отце, при слугах: «Прощай, мой милый!.. Мое слово крепко,— вот так крепко, как я тебя целую теперь».

Это сила! Сила нежности. И мы оценим ее.

Даже в хозяйке, Мавре Тарасовне, мы увидим, как под тяжелой корою властности зашевелится бывшая Женственность и бывшая страсть и тоска по былому — в сцене с Грозновым. Даже в Мавре Островский дает основания для полнокровного слияния красок сатирических и красок лирических.

Итак, есть в пьесе и вторая струна пушкинской триады.

А третья? Ужас? От третьей в драматическом действии появляется масштаб и рождаются неожиданности. Она нужна. Она не очевидна в избранном и уже полюбившемся нам произведении. Но она заложена. Где же тут хотя бы отголоски темы судьбы, рока, а не просто «случая»?

Неужели об удачливости речь? Хотел герой жениться на более знатной и богатой. Правдой не взял, а случай вывез. Так, что ли? И весь сказ?

Нет, нет, нет!

Воздух времени не позволял отнестись к унижению человеческого достоинства как к водевильной перипетии. Поругание души, безбрежное своеволие тех, кто правит жизнью, мучительное бесправие тех, кто под их властью. Неужели все это можно вставить в золоченую раму общего единения по принципу: в конце концов, все мы хорошие люди, все конфликты — лишь мелкие неурядицы, простим друг друга от широты нашей русской души. Поэт Михайлов, несомненно, известный Островскому, писал:

«Спали, господь, своим огнем
Того, кто в этот год печальный
На общей тризне погребальной,
Как жрец, упившийся вином,
В толпе, рыдающей кругом,
Поет с улыбкою нахальной
Патриотический псалом».

Неужели Островский похож на такого жреца?

Нет, это Амос Барабошев похож на него, Амос, выявленный и высмеянный автором.

«Платон. ...за свое образование я личный почетный гражданин.

Мухояров. Нет, не личный — а ты лишний почетный гражданин.

Барабошев. Вот это верно, что ты лишний.

Платон. Нет, вы лишние-то, а я нужный, я ученый человек, могу быть полезен обществу. Я патриот в душе и на деле могу доказать.

Барабосев. Какой ты можешь быть патриот? Ты не смеешь и произносить... потому это высоко и не тебе понимать».

Амос налил краской от злобы и всколыхнувшегося вчерашнего хмеля. Он, как разъяренный бык, с нарастающей скоростью, тяжело бежит по сцене, готовый все смести на своем пути. Задели его святыню — это он патриот и ему подобные, и не смей касаться никому этого понятия. Это высоко-о-о!

Здесь одна из самых яростных и открытых схваток в спектакле.

Я прочел в одной из последних книг об Островском о том, что он любит своих купцов, и положительных и отрицательных, уже за то, что они «свои». Говорится, что Островский — певец русского быта и прославитель его, что протестующие ноты его творчества в большой степени навязаны ему критикой Добролюбова. Да? Разве?

Знарок и исследователь творчества Островского Е. Г. Холодов прекрасно и убедительно возражает носителям этих тенденций, оскорбляющих память об Островском-человеке и извращающих смысл его творчества.

Присоединяюсь полностью к мнению Холодова и приглашаю послушать слова Платона в финале третьего акта:

«Все вы у меня отняли и убили меня совсем, но только из-под политики, учтиво... и за то спасибо, что хоть не дубиной... Ах благодетели, благодетели мои! Замучить-то вы и ее и меня замучите, высушите, в гроб вгоните, да все-таки учтиво, а не по-прежнему. Значит, наше взяло! Ура!! Вот оно — правду-то вам говорить почаще, вот! Как вы много против прежнего образованнее стали! А коли учить вас хорошенько, так вы, пожалуй, скоро и совсем на людей похожи будете».

Это вопль горечи и отчаяния.

Так вернемся к вопросу о масштабе пьесы. Есть ли здесь нота ужаса — рока, судьбы? Когда вопрос поставлен так, вдруг из тени выплывает фигура, о которой мы еще не говорили. Тот, кто появляется позже всех, тайно и неожиданно, тот, кто переворачивает течение действия, тот, кто оказывает такое влияние на судьбу всех персонажей,— старик, отставкой солдат, старичок с грозным именем и фамилией—Сила Ерофеич Грознов. Пора его разглядеть.

Сила

Среди вопросов, которые задали мне в связи с тем, что я начал работу над Островским, часто повторялся такой: «А кто будет играть этого трогательного старого солдата?»

— Какого трогательного солдата?

— Ну который все уладил в конце.

В журнальной статье о постановке этой пьесы где-то на периферии я тоже прочел относящиеся к Грознову странные для меня эпитеты: «мудрый», «честный воин» и т. д. Что такое с моим зрением? Читаю пьесу и вижу нечто совсем другое. Я честно пытался понять логику характера, которую подсказывали мне со стороны. Вот как она у них выстраивалась.

Много лет назад была у Грознова с Маврой большая тайная любовь. Потом он ушел воевать «с тур кой». Сражался храбро, потому и награжден. Вернулся. А она не дождалась — вышла за другого, богатого и строгого. Он снова ушел. Опять воевал, скитался. И вот воротился. Старая нянька — сторож их тайных свиданий — нашла Грознова и просит помочь в добром деле: поженить внучку Мавры и славного парня Платона. Ладно. Пришел старый солдат, водочки выпил, пошутил со всеми и вес уладил — всколыхнул в Мавре воспоминания об их прежней любви, и смягчилось ее сердце. Тут и сказке конец. И пьесе конец. Конец и моему пониманию—зачем эту миленькую историю о легком недоразумении показывать зрителям в 1981 году? «Темное царство», стало быть, где-то совсем позади

осталось ? Или во все его Добролюбов выдумал ? А Островский, стало быть, для того и открыл миру новую страну—»Замоскворечье»,— чтобы показать, как там, вообще-то, симпатично за высокими каменными заборами? Так, что ли?

Нет, нет и нет) Вчитаемся в текст, и мы увидим, что описанная схема выдумана. Не сказочка, а жизнь в этой пьесе. И боль настоящая, и страсти не картонные, и столкновения нешуточные.

Судите сами.

Мавр и давит на чувства поликсеевы: «Никакой любви нет, пустое слово выдумали»,— говорит она, эта бывшая первая красавица Москвы.

Что же за любовь была у нее с Силой Грозновым в Гавриковом переулке?

Пьяный Грознов рассказывает: «Вот и полюбила она Грознова,.. и имел Грозное от нее всякие продукты и деньги....»

А потом;, когда он к ней у же к замужней на свидания ходил, а Филицата сторожила, «трясаясь всеми суставами, чтобы муж его тут не захватил», тогда: «И деньги-то мне тычет..., и перстни-то снимает с рук, отдает» я все это беру...» Для шутки, что ли, брал? В назидание? Непохоже. Грознов вспоминает: «Дрожит, вся трясется, так по стенам и кидается; а мне весело... Мудрить-то мне над ней все хотелось...»

Л когда встретились уже на глазах у зрителей, в пьесе, и Грозное потребовал, чтобы она к нему в комнату сундук с серебром поставила, сказала Мавра;

— Варвар ты был для меня, варвар и остался.

— Нет, не бранись, я шучу с тобой,— сказал Грозной.

— Так денег, что ль, тебе нужно?

Опять шутки. И опять страшные Пугающие шутки.

А с Зыбкипой, к которой привели его на ночлег, с Зыбкиной как странно он пошутил! Вошел человек, которого отрекомендовали «тихим», «ветхим», еле дышащим, а также человеком заслуженным и бедным.

Но через пять минут сценического времени все перевернулось. Честная женщина, «по закону» живущая, любящая мать, под влиянием короткого разговора с незнакомым человеком переменила все взгляды. Честь и унижение сына стали ей ничто. Темное дело, предлагаемое Мухояровым, врагом ее и обидчиком, стало вдруг приемлемым. Долг, мучивший ее в течение всего первого акта (а до этого еще два года), перестал мучить — оказывается, можно просто обмануть, не отдать... припрятать. А что за это сыну тюрьма и страдание — пусть, ничего.

«Деньги-то жалче» — эта философия, подкинутаая ей Грозновым, на наших глазах растлила ее душу. И вот она уже восторженно восклицает: «Как это все верно, что вы говорите».

Какая же СИЛА в Грознове!

«Я еще хоть куда, еще молодец; ну, а уж кумовство все ушло,— прежнего нет, тю-тю!» — говорит он. Под кумовством откровенно имеется в виду мужская сила и воздействие на женщин.

Но он хитрит — он еще очень даже способен подчинить человека, а особенно женщину, своей воле. Все его сцены строятся по одной схеме, лучше сказать, все его встречи строятся по одному плану: короткая разведка, когда он приbedняется и выглядит даже туповатым, а сам зорко высматривает слабое место в противнике, потом неожиданный удар, сбивающий партнера с привычного мода мыслей, и дальше мощное неослабевающее давление до победы. Давление создается контрастами: Сила не позволяет угадать ход своих мыслей, все время ставит партнера в тупик.

Репетировать эту роль начал М. Б. Погоржель.

Его данные: высокий рост, большое, сильное тело, низкий голос, тяжелый взгляд — вели нас по пути прямого выражения физической мощи этого человека. А слова Филицаты «старенький», «тихий», «дряхлый» — это она» чтобы смягчить впечатление, чтоб Зыбкина не и с пугал ас ь. Я полагал, что может быть комический эффект, когда вместо ожидаемого

еле дышащего старика явится грозная громада. Но Погоржельский тяжело заболел. В работу вступил я сам. Мои данные требовали иного решения. Я полагал, что вошедший в комнату Зыбкиной человек должен даже несколько с перебором оправдать эпитет «ветхий». Грозное, ожидая под окном, когда его позовут, слышит разговор, слышит, как его представили, и моментально превращается в такого человека. А через несколько реплик снял маску и превратился в другого. Оставшись наедине с хозяйкой, стал третьим. В столкновении с Мухояровым надел первую маску, а разглядев, что Никандр трус, вдруг рыкнул, да так, что Мухоярова вскинуло вверх — на спинку дивана залетел. Опьянев, Грознов оказывается совсем новым для Зыбкиной и для зрителя. Нои пьяный он многолик. И даже многоголосен. Мы в ходе репетиций нашли эффект, который хорошо понимался и принимался зрителями. В зависимости от обстоятельств Грозное может говорить разными голосами. То теноровым, слабым, то старческим баритоном с хрипотцой, то рычащим басом. Кто же он на самом деле? Какой? Он артист? Нет, не подходит к нему это слово. И силы нет в слове. Он оборотень.

Вот мая кое для исполнителя слово. И. очень интересны становятся все повороты в этом характере. И вполне может полниться некая таинственность. Грознов говорит, что дает деньги под проценты—шутит или вправду? Тайна. Но в момент, когда говорит, Зыбкина должна поверить в это и поразиться устрашающей прямолинейности, с которой он это произносит. Почему, запросив, поначалу у Мавры сундук с серебром и полного подчинения ему всех домашних., потом попросил лишь «угол» — место ундера и жалованье «четырнадцать рублей двадцать восемь копеек с денежкой»? Что за цифра? Почему так настаивал на ней — тайна. Таких тайн много. А чего же хочет? «Угла» тихого?

Мне уже в ходе репетиций в практически -действенном исследовании роли показалось, что кочет он многого. Хочет и на старости лет остаться *победителем*. Чтоб никто не с мел «обидеть» без наказ а н но. *Хочет верх, взять*. Все время проверяет свою силу — есть ли она? Иногда юродствует, прикидывается немощным, но только для того, чтобы ярче сила проявилась, чтобы держать в напряжении. А сила есть! По моему мнению, Островский в этой роли открыл один из весьма примечательных русских характеров. Боюсь испугать читателей слишком вольными сопоставлениями, но именно они помогали мне в работе; корни этого характера просматриваются еще в царе Иване Грозном. И фамилия не без мысли о нем — это отмечал в своих работах Е. Г. Холодов. А продолжение этого характера вижу я в «Старике» Горького — это в литературе, а в жизни — в Григории Распутине. Во всех случаях это люди с умом, склонные к превращениям — оборотни, с почти гипнотической силой воздействия.

Если так, если Грознов занимает свое место в этом ряду, то вот и возникает здесь отблеск ужаса, судьбы.

Только не забывать нам при этом о жанре. Надо помнить, что все это внутри *комедии*. Грознов при всем том должен быть обаятелен. Чем же достичь этого? Во-первых, привлекать должно его жизнелюбие. Он в семьдесят лет буен, а не равнодушен. Ум его не назидателен, а парадоксален.

Во-вторых (и тут высокое мастерство Островского), Грознов, может быть, и не добрая сила, но обращена-то она против зла и потому воспринимается положительно (сравним с положительным восприятием Воланда в компании в «Мастере и Маргарите»).

Именно поэтому можно не бояться резких красок. Приятие этого человека заложено в самой конструкции пьесы, и разнообразие проявлений придаст и жизненность и интерес.

Еще до начала репетиций при первой встрече с художником В. Левенталем я просил его иметь в виду в планировке декорации «Кабинет Мавры» некое укромное место. Там, где человек сам с собой. Именно в таком месте особенно чутко ощутить чужой глаз. Именно здесь, я полагал, должен появиться Грознов, за упокой которого Мавра уже двадцать лет ставит свечи.

В реальности это «укромное место» не вмонтировалось. Но на одной из репетиций, когда мы примерялись к подвижным стенкам павильона, возникла мысль разрезать эти

стенки, чтобы в них могли образоваться Щели любой величины. Стена раздвигается, и за ней в колеблющемся свете — человек. И еще при этом дадим странный трубный звук. Это театрально-условная мета-Фора, выражающая именно нарушение укромности, безопасности, выражающая тревог у. Мы увлеклись приемом, и он прошел через весь спектакль.

Сперва так является подслушивающий вор-садовник Глеб. Когда он возникает сквозь стену во второй и третий раз, зрители начинают смеяться — прием принят. Мавра каждый раз пугается этих явлений.

Таким же образом возникнут молодчики-дворники, преграждая пути бегства из сада Платону и готовя ему капкан.

Так же не раз появится и сама хозяйка, нарушив секретное уединение Барабошева и Мухоярова.

Но все это только подготовит явление Грознова. Именно так, сквозь стену, шагнет он из далекого ушедшего прошлого Мавры прямо к ней в комнату. И она охнет, обомлеет и прокричит нелепейшую фразу: «Кто тебя пустил?» И через то, как всевластная Мавра испугалась, мы в полную меру пойдем, какая это — Сила Грознов.

Раневская

Режим работы был сложный. Зачастую, закончив репетицию в театре, я с кем-нибудь из партнеров ехал репетировать к Раневской. Уже сделали прогон

всех сцен без нее, а она все еще не решалась начать

работать в репетиционном зале. И снова мне говорили: не прилет. Действительно, Фаина Георгиевна болела, чувствовала себя скверно. На наших: домашних встречах жаловалась на память: «Сама повторяю — все помню, а вы приходите—не помню. Почему это? Я знаю. Это от отсутствия суфлера. Я ведь старой школы. Имейте в виду, я без суфлера играть не буду. Должна •быть будка на сцене и в ней суфлер».

— Будки не будет, а суфлер будет. Фай ни Георгиевна.

— Где же вы возьмете суфлера? Это исчезнувшая профессия, так же, как домработницы... Все домработницы пошли в актрисы. Интересно, куда пошли суфлеры?

Сколько раз мы читали текст. Фаина Георгиевна особенное внимание обращала на абсолютную точность текста — до звука, как у автора. В Островском это дается трудно. И Фаина Георгиевна критиковала и себя и партнеров. Я пытался перевести центр внимания от точности слов к точности отношений. Но Раневская говорила, что сама любит импровизацию в тексте, но в Островском это недопустимо. И мы день за днем зубрили: «тебе уж» или «уж тебе». Порой удавалось прочесть сцену целиком. И тут случались минуты настоящего вдохновения у Раневской. Сцену Филицаты и Мавры из четвертого акта они с Сошальской сразу прочли великолепно. Фаина Георгиевна сыграла потрясение, гнев, обиду так мощно, что маленькая сценка ошеломила глубиной и содержательностью. Но все это — сидя в кресле. В комнате. С ролью в руках. Моментами это бывало великое искусство (я не преувеличиваю), но не театр. Нет театра без жеста и мизансцены.

Раневская приехала в театр 12 марта. Это была сорок шестая репетиция пьесы.

Я записал в репетиционном дневнике:

«С 11-ти готовлю актеров к встрече. 12-го — Раневская. Проходим ее выходы в первом и втором актах и сцену с Маврой в третьем.

У Фаины Георгиевны тенденция говорить, держа партнера за руку и притягивая к себе. Хорошо, но все время так нельзя.

Удалось не упустить вожжи репетиции, но художественных достижений мало. Рядом с ней актеры теряются. Мне самому неловко. И она пока теряется. Приглядка».

В тот же день по телефону у нас вышел спор. Я возражал против монолога Филицаты в четвертом акте «Эка тишина, точно в гробу. С ума сойдешь от такой жизни! Только что проснутся, да все как и умрут опять» и т. д. Тут ошибка: после громогласного ночного скандала, потрясшего дом, после запрета Поликсене месяц выходить из комнаты, после того,

как в дом тайно приведен Грознов, не может Филицата жаловаться на сонную тишину. Если в доме и тихо, то это грозовая тишина, чреватая взрывом. Второе и третье явления четвертого акта кажутся мне сценами, абсолютно чуждыми пьесе. Поликсена запросто ходит по дому. Как о известном выслушивает сообщение, что Грознов уже здесь, потом спокойно спрашивает: «И Платоша здесь?» Филицата отвечает: «Здесь, у меня в каморке». И тогда Поликсена с нетерпением: «Что ж это бабушка-то так долго?»

Что происходит? Это не четвертый акт «Правды...»? а начало какой-то другой пьесы. Приснились нам, что ли, ночные страсти и вечные запреты? Вчера илагона за то, что в сад проник, чуть не прибили. А сегодня его, между прочим, в дом ввели. Вчера Поликсена клялась ему в любви, целовала публично, а сегодня и глянуть на него не спешит. И он не спешит.

Филицата говорит: «Снарядила я бабушку к обедне...»

Как так? Да бабушка ее не допустит до себя — это ведь нянька «не доглядела, а то и сама подвела», она сама обвиняемая. Эти два явления должны быть купированы.

— Как вы смеете! — возмущенно басит Раневская. — Это Островский. Он гений! Здесь нельзя менять ни одного слова.

— А логика Островского вам разве не дорога? Ведь начиная со следующего явления все отношения восстанавливаются. Мавра и говорить не хочет с Филицатой, а когда заговорила, сразу же пригвоздила: «Ну собирайся!.. Со двора долой. В хорошем доме таких нельзя держать».

И Поликсена уже не ждет нетерпеливо бабушку, а, напротив, замкнулась и говорить не хочет и с обреченным упрямством твердит: «Я пойду за того, кого люблю». А Мавра Тарасовна твердо держит свое слово и режет страшным текстом: «Только выходов-то тебе немного: либо замуж по нашей воле, либо в монастырь... Хоть и умрешь, боже сохрани, [приданое] за тобой же пойдет, — отдадим в церковь на помин души».

Вот это все из нашей пьесы. Это согласуется с предыдущим. Тут кульминация и развязка близка.

— Все равно менять нельзя.

— Да вы же сами меняли свою роль в первом акте. Знаете сколько.

— Я не м-м-меняла. — Раневская начинает сильно заикаться от гнева и волнения. — Я марала. Я де-де-делала купюры. Это даже Станиславский себе позволял. А он свято относился к гениальным авторам. Ах, какой он был. Чудный! Чудный! Он был святой. Как он играл Крутицкого — какие бездонно-глупые глаза! Невероятно смешно.

Он уважал автора. Но даже он делал купюры, А я писала на пьесе, прямо на библиотечной книжке: «Прелесть) Прелесть!» А вы теперь все хотите переменить.

— Да ничего я не меняю. Ни слова. Я тоже делаю купюру второго и третьего явлений четвертого акта. Разве это преступление?

— Ах, купюру?

— Именно купюру. Это ведь...

— Извините, что я перебиваю вас. Это не от невоспитанности, а от темперамента. Я обдумываю ваше предложение.

Раневская шутит—это хороший знак.

Однажды, еще во время домашних репетиций, Раневская говорила: «Вы взвалили на себя тяжелый груз. Со мной надо очень много работать. Я неспособная. Что вы смеетесь. Я талантливая, но неспособная.— Тут и сама Раневская смеется, не выдержав серьезного тона.— А знаете, почему у меня в моем возрасте есть еще силы играть? Потому что я не растратила себя в личной жизни. Берегите себя. И жене вашей я скажу, чтобы она берегла вас. Тем, кто живет слишком бурной личной жизнью, не хватает энергии для сцены. Это мне сказал один профессор. Мне, правда, показалось, что у него вообще никогда не было личной жизни... Нет... это не так... если я могу играть и зрителям интересно смотреть на меня, то только потому, что у меня были замечательные учителя. Павла Леонтьевна Вульф, ученица Комиссаржевской, какой тонкий, какой чистый человеческий талант! А петь меня учил

Владимир Николаевич Давыдов. Он обедал по воскресеньям у Павлы Леонтьевны. Он был страшно одинокий и уже больной. Но добрый, веселый. И он научил меня петь эту песенку.

«Корсетка моя, Голубая строчка. Мне мамаша говорила: «Гуляй, моя дочка!» Я гуляла до зари, Ломала цветочки, Меня милый целовал В розовые щечки».

Раневская замолкает. Как это было спето! Удивительно. Никогда не слышал, чтобы задушевное было так звучно, а звучное так задушевно.

— Фаина Георгиевна,— сказал я,— эту песню вы будете петь в спектакле, обязательно.

— Вам понравилось?

— Очень.

— Нет, нельзя. Этого нет у Островского.

— Я думаю, Островский бы не возразил.

— Ну что вы, что вы! Это нельзя.

Запись в дневнике:

«21/111 — пятница. Репетиция № 48.

Раневская забыла дома роль, очки и деньги. Я суфлирую.

Сцены третьего акта, Полностью разболталось все, что было намечено.

Спор о ремонте четвертого акта. Я встал железно и убедил ее в ненужности монолога «Эка тишина, точно в гробу» — в этом месте психологически невозможно (перенести в первый акт).

Сцена с Поликсенон пока оставлена, но должна быть ликвидирована — убежден.

Попытка финала. Все разваливалось, но удержал вожжи. Проба мизансцены — полукруг стульев. Довел до конца. И когда Львов хорошо сне.]:

«Запрягу я тройку борзых. Темно-карих лошадей...» —

я жестом попросил и Раневская спела; «Корсетка моя...» Все заплодировали.

Появилась надежда.

Пение Фаины Георгиевны — шедевр готовый. Им кончать спектакль.

Артисты поздравляют меня с состоявшимся

экзаменом. Считают, что контакт есть.

Скандала я все же жду, как грозы. Атмосфера

должна разрядиться в более художественную. Но пусть это будет перед прогоном в конце апреля».

Скандал разразился 14 мая. Раневская посмотрела прогон второй половины первого акта, и ей неожиданно понравилось. Она сказала: «Темпераментно, современно».

Начали с начала, с ее сцены. Фаина Георгиевна репетировала с каким-то испугом. Говорила неожиданно тихо, прятала глаза от смотрящих. Я не останавливал; на прошлой репетиции она резко сказала: «Не сбивайте меня!»

Реакций не было. Кончилась сцена, и наступила тягостная пауза. Я попросил еще раз сначала. Начали так же. Через три фразы Фаина Георгиевна остановилась. Опять пауза. И тогда она сказала, что отказывается от роли.

Объявили перерыв, и мы с Фаиной Георгиевной остались в зале вдвоем.

— Я не современна,— сказала она горько.— Я не из этого спектакля.

— Фаина Георгиевна, этот спектакль, ее и он будет, не только результат вашей инициативы, но он весь вокруг вас. Вы и есть истинно современная актриса. Ваше мышление, ваши парадоксы, ваша острота, невероятность поведения ваших героинь при полной органике. Вот это и нужно, это и есть, а вы себя гасите, мучаете, критикуете непрерывно...

— Я поеду домой.

— Умоляю, не делайте этого. Я в цирке воспитан — нельзя уйти с неполучившимся трюком, надо добиться, чтобы вышло. Надо найти потерянное в роли. Ведь было же все.

И тут скандал разразился. Фаина Георгиевна заявила, что я хочу сделать из Островского цирк, а из нее клоунессу, что она не позволит мне учить ее, что над ней

издеваются, заставляя ее репетировать без суфлера, что она не привыкла так работать и играть не будет.

— Вот ключ,— в отчаянии сказал я.— Гнев — вот ключ к сцене, который вы сами нашли, а теперь выбросили. Филицата вспоминает и гневается на всех, ее не остановишь. Она не Зыбкиной рассказывает, а всему миру.

— Неправда. Филицата добрая!

— Но нельзя добро играть через непрерывно добрую улыбку. Добро в данном случае — активный гнев на зло. Вы злитесь на меня сейчас. Но вы же не злая!

— Я не злая. Но животных я люблю больше, чем некоторых людей.

Фаина Георгиевна вошла в азарт. Я много услышал про себя и справедливого и несправедливого.

Потом мы все-таки начали снова репетицию. Первая попытка, вторая, третья... и... пошло. Мы, зрители, хохотали в голос — такой наив был в гневе няньки, столько неожиданностей было у Раневской.

Репетиция кончена. Все возбуждены. Идет дело! Если бы так на спектакле! Актеры не расходятся. Вспоминают смешные истории. Рассказывают. Показывают, вес в ударе. Весело.

Раневская явно довольна, но продолжает говорить в сердитом тоне — все равно вы циркач, а я мхатовка.

— Это когда же вы во МХАТе работали?

— Я не работала. Но меня пригласил туда Владимир Иванович Немирович-Данченко,

— А почему же не взял?

— Потому что я пришла к нему и назвала гго чему-то Василием Степановичем. И ушла. Он, наверное, решил, что я сумасшедшая. Я рассказала об этом Качалову. А он стал хохотать. Я, говорит, понимаю, почему ты назвала его Василием,— ты обо мне думала. Но Степанович-то откуда взялся?

Раневская выходит на середину зала. И начался небывалый концерт. Она вспоминала великих актрис, которых видела. Не просто вспоминала, но показывала.

Вот Сара Бернар. И звучно полились французские стихи в чарующей интонации.

Вот Ермолова, мучительно переживающая свое несовершенство после гигантского успеха.

Раневская показывает Комиссаржевскую в «Иванове», пересказывая и оживляя впечатление П. Л. Вульф. Показывает Савину.

— Фаина Георгиевна, сядьте, вот кресло.

— Нет, нет, Я помню Таирова в лучшие его годы.

Она рассказывает о своей первой роли у Таирова. Она играла драматическую судьбу проститутки. В главной сцене она позволила себе в монологе вольную и рискованную импровизацию. Зал замер. Потом овация. А она замерла: как отнесется к этому режиссер — ведь это дебют. Быть или не быть ей в театре.

Фаина Георгиевна замечательно показывает, как прибежал в антракте взволнованный Таиров, и принял все, и просил повторять и работать у него. А потом они расставались. Судьба вела ее дальше — по многим театрам, в кино...

Дружба с Эйзенштейном... Ахматова — самый близкий человек на многие годы... и звучит ее интонация... Сосед по дому Твардовский..., вот их встреча ранним утром, разговор. Все показано великой актрисой, которая сейчас при мне вспоминает...

Оживают люди — в подробностях, деталях, недоступных живописцу, доступных только актеру; в динамике, в движении.

Вот Шостакович—наивный мудрец, великан музыки с маленькой высыхающей рукой. Это он в больнице.

Вот Пастернак... Качалов... Встреча с Бабелем, единственная, но незабываемая...

Скрипнула дверь... Шофер мается: когда же поедет Раневская? Уже четыре часа. Мы начали в одиннадцать. И около полутора часов длился монолог Фаины Георгиевны.

Она уезжает.

Мы еще сидим. Утомленные, возбужденные и удивленные. И еще... счастливые. Гордые за нашу профессию, в которой человек может все. В пустом пространстве, только из воспоминаний и воображения человек творит жизнь — трогательную, реальную. Как в поэзии, нет... как в музыке, нет... как во сне, нет, нет... как в театре! Как в Театре!

Даже ради только одного *такого* всплеска таланта Раневской стоило затевать наш спектакль.

«Я вам скажу один секрет...»

В кино легче.

День. Натура. Рельсы пересекают кадр по диагонали. В правом верхнем углу кадра — приближающийся поезд. Он стремительно надвигается. Сиплый гудок паровоза. И вот он навалился на нас, занял весь экран. И сразу — грохот, ритм перестука колес и... вступила музыка. *Через окно* — летящий назад пейзаж. Снизу, с *неподвижной точки*, — сумасшедшее мелькание вагонов... окна, гармошки тамбуров, белый колпак повара и над всем этим медленно плывущее небо. *Через затылок машиниста* — плавный поворот рельсов, гипнотизирующая параллельность. *Два человека у окна в коридоре*. Слышим, как с хрустом трепещет занавеска на ветру. И стук колес. И музыка все идет. И разговор двоих. Если музыка симфоническая, скорее всего, будет эпический фильм. Если звучит рояль — интеллигентно-интимный (и, значит, поезд придет в большой город). Если гармонь — поезд остановится на маленькой станции, и натуральная старушка с узелками будет одиноко сидеть на чемодане посреди пустой платформы, и белоголовый босоногий мальчишка будет стоять, опершись на велосипед и шуриться на поезд. Если зазвучит гитара — будет чувствительная картина, если ритм диско — молодежная, если песня с текстом — морально-этическая, если музыка с вкраплениями странных звуков — детектив.

А поезд идет. И все слышим сразу: музыку, стук колес, трепет занавески, звяки стаканов в подстаканниках, разговор. И не скучно! Вот что важно. Музыка цементирует. По ровному полотну ее ритма и мелодии легко вышиваются разнообразные и приятные зрительные образы. Солнце садится сквозь дым паровозной трубы. Изящный изгиб всего состава на повороте. Проводница, присев на корточки > ворошит угли в печке. Чуть подтанцовывают рельсы под чудовищной, но мгновенной тяжестью колес. Удаляются три огня последнего вагона. В каком порядке ни поставь кадры, какую музыку ни подложи — хуже, лучше, — но не скучно! Тут богатство звучаний. Тут и запланированный и случайно образовавшийся контрапункт. И ничто ничему не мешает. Потому что есть перезапись — великая особенность кино. Сведение всех звуков на единую пленку. Всех, в том числе и человеческой речи, как равноправного со всеми остальными компонентами.

Вечереет, удаляется поезд, музыка идет на код. Эпизод получился. Во всяком случае — не скучно!

В кино легче. В театре труднее.

Попробуйте в театре пустить красивую приятную музыку, открыть занавес и показать роскошную декорацию. Аплодисменты. А дальше? Надо начать говорить. На музыке не слышно. Затишить музыку? Допустим. Но она теряет все очарование, когда волевая рука звукооператора то вздергивает, то душит звучание. И потом — картина перед глазами неподвижна. Зрительное полотно наложено на звуковое (или наоборот). И одно перекрывает другое. Убрать музыку! Заговорили актеры. Почему так странно, так слабо звучат голоса? Другой режим. Нет единства. Постепенно мы привыкнем и, если хорошо будут говорить хороший текст, оценим. Но постепенно, с некоторым усилием, преодолением. А что же мы преодолевали? Первое приятное звуковое впечатление. Значит, музыка мешала, заманивала не туда, вела по ложной дороге. театру не свойственной.

«Гул затих, я вышел на подмостки», — сказал поэт и сформулировал основную звуковую сферу драматического театра: тишина и слово. Музыка монолога, диалога,

массовой сцены (самое трудное) — одно из самых основных средств воздействия драматического искусства. Средство, ныне сильно ослабленное, разрушенное. А причина — богатство возможностей. Театральные оркестрики, которые еще лет тридцать назад были повсеместно, обеспечивали увертюру, заполняли паузы между картинами, легонько аккомпанировали пению, если оно было нужно по ходу действия, и... все. Это было дополнение к спектаклю, а не его органический компонент. Вот начинается большая сцена, и музыканты, пригибаясь, потихоньку исчезают из подвала. Музыка кончилась, началось действие.

Теперь звукооператор или звукорежиссер редко может отлучиться во время спектакля. Десятки включений. Работают два, а то и три магнитофона. Стерефония — динамики по всей сцене и в зале. И все бесконечное богатство музыки всего мира к услугам театра. И еще пишется оригинальная музыка. И всякие шумы. Драматический театр ем у зыкал и лея, зашуми лея. Обогатился. Владение еще одним могучим средством воздействия стало новой составной частью работы режиссера. И тут есть настоящие достижения.

Г. А. Товстоногов вместе с заведующим музыкальной частью БДТ композитором С. Е. Розенцвейгом находил изумительные музыкальные решения. Пример тому — «Мещане» с единственной, но великолепной шарманочной темой; «Генрих IV» с группой ударников на сцене; яркие эмоционально-публицистические всплески музыки и спектакле «Правду! Ничего, кроме правды!». Я не говорю здесь о специфически музыкальных спектаклях с большим количеством пения и танцами — «Божественная комедия» (музыка М. Е. Табачникова), «История лошади» (музыка М. Г. Розовского и С. Н. Розенцвейга) и другие.

Вспомним необычайный лаконизм выразительных музыкальных решений польского режиссера Э. Аксера и композитора З. Турского в их постановках БДТ («Карьера Артуро Уи», «Два театра»). Неожиданно примененная, казалось бы, совершенно не связанная с сюжетом музыка ошеломляла своей эмоциональностью в спектаклях А. В. Эфроса. Небывало современные музыкальные находки становились главным нервом в спектаклях Ю. П. Любимова, работавшего с композиторами А. Шнитке, Ю. Буцко, Э. Денисовым. Из последних достижений в этой области можно без колебаний назвать спектакли А. Васильева в Театре имени Станиславского («Васса Же лез нова», «Взрослая дочь молодого человека») и в Театре на Таганке («Серсо»).

Список удач длинен. Но еще длиннее километры пленки, звучащей просто потому, что стало привычкой, чтобы что-то звучало. Как часто любой эмоциональный момент немедленно подхватывается музыкой, усиливает эмоции и... подменяет собой драматический акцент. Эрзац, заменитель! Воздействие музыки безотказно — запись качественная, исполнители высшего класса, громкость — по желанию. Вот и есть хорошо оркестрованная мелодия спектакля. А актеры? А актеры доносят содержание, сюжет. И только. Голоса наши звучат все глуше, интонации все беднее. Либо нейтральная, серая речь, либо крик. Так не всегда. Есть исключения. Но так часто.

Мы слушаем старые радиозаписи (да не очень старые — сороковые, пятидесятые годы). МХАТ играет «Вишневый сад», БДТ — «Бесприданницу», Ленинградский театр имени Пушкина — «Таланты и поклонники» (еще с Юрьевым). Странно звучат голоса. Так теперь не говорят. Прямо поют, выдвывают интонацию... но голоса красивые, это правда... но в жизни так не говорят... — игра, игра, актерство... хотя приятно слушать, .. текст как-то очень выпукло звучит, хоть и явно театрально, но убедительно, старомодная, конечно, манера, жаль, что уходить надо, не дослушаю... ну еще одну сценку, даже занятно, как все это кончится. И сидишь и не можешь стронуться с места, замороженный музыкой диалога, богатством, особенностью интонаций, когда слова, фразы — как подарки, как цветы.

Сперва мелькнет в голове — «красивость?», а потом понимаешь — красота! Да это же те самые котурны театра, с которых мы сами сшибали наше искусство, та самая ненавистная нам «оперность», с которой боролись. Сознательно рушил и ритм стиха, подавал и как прозу. Самые возвышенные, самые знаменитые монологи сминали в бормотание — сознательно, — потому что в то время это за землей не толковало до слез исполнителей и зрителей. Тогда, в

конце пяти десятых — начале шестидесятых, хотелось слышать жесткий смысл слова., реальное дыхание с сипом и хрипом в груди. «Дальше—тишина»,— говорит Гамлет. Это он умирает, это последняя минута жизни. Два слова вырвались последними из пересохшего отравленного рта. Вот так и нужно их полусказать..

«Пойду искать по свету, Где оскорбленному есть чувству уголок. Карету мне, карету!»

Чацкий оскорблен, раздавлен, опустошен. Зачем кричать, зачем красиво говорить и эффектно удаляться? Наоборот—вдруг постаревший, почти больной человек скажет это самому себе, почти пробормочет. И пойдет медленно и неуверенно. Вот именно это и давало взрыв оваций в шестидесятые годы. Разрушение привычной выразительности, отсутствие эффекта, было главным эффектом того времени.

Одни говорили, что это слом традиции., другие — что это поругание традиции. Традиции и новаторство—тема, для острых и длинных дискуссий. Теперь, через много лет, я полагаю., что тогдашняя тяга к заземлению была так же необходима, как нынешняя неприязнь к нему. Человеку нужны и небо и земля. Чтобы остаться человеческим., искусство должно коснуться и неба и земли. Это не означает движения по раз навсегда заданной линии с точно ограниченными перигеем и апогеем. Традиция русского искусства именно в чередовании неудержимых взлетов и принижения к земле. И одно не хуже другого. Худо только, когда одно направление движения абсолютизируется, когда делается попытка превратить бесконечность поиска в управляемый корабль., когда уже все найдено и траектория навсегда определена.

Мы разрушали «оперность», напевность театральной речи. А вот теперь я слушаю Юрьева в «Талантах и поклонниках», Бабанову в «Тане», Ольхину в «Бесприданнице» и удивляюсь — как же я изголодался по богатой интонации, по цельно произнесенной фразе.

«Надо, как в жизни»,— говорят режиссеры актерам и актеры друг другу. Конечно, конечно, надо, как в жизни, кто спорит? Но как в жизни-то?

Включим телевизор. «Очевидное — невероятное». Сергей Петрович Капица — ведущий. Он говорит странно, необычно, индивидуально (так странно, что почти смешно,— потому так легко и успешно его пародируют). Спародировать не так уж трудно, а вот говорить так — попробуй! Какая интонационно богатая речь! А у его собеседников — у каждого своя сложная музыкальная интонация. Или Николай Николаевич Дроздов, ведущий цикла «В мире животных». Опять отмечаем широкий звуковой диапазон, дивный теплый тембр. Как выразителен он в рассказе о личинках комара, питающихся микробами [Как восторжен и уважителен по отношению к новорожденному жеребенку! Вот речь наших современников. Вот—»как в жизни»!

А потом идет телеспектакль. И почему-то все иначе. Если сцена из «деловой» пьесы, артисты говорят, как дикторы,— привычная смесь торжественности, оптимизма и сухости вокзально-справочных объявлений. Если сцена «с чувствами», того • хуже—часто недовыпеченную авторскую фразу мелко толкут, дырявят паузами и в крошеном виде мелкими порциями cedят, cedят... Я обратил внимание, что особенно мучительны для произнесения местоимения. Предложил актерам понаблюдать за собой и друг за другом. Ввести штраф за бессмысленные дырки во фразе. Выяснилось., что даже штраф не помогает. Привычка, уже многолетняя. Вот фраза: «Мне не нужны ваши подачки. Я обойдусь без них. Возьмите себе сами все, что считаете нужным». Актер убежден, что сказать по смыслу — это любой сумеет, а его искусство — набить реплику бесчисленным множеством ударений. И лучше всего это получается возле местоимений (обозначим паузу, вернее, дырку с придыханием, через О): «Мне О не нужны О ваши ОО подачки. Я ОО обойдусь О без них. Возьми те О себе сам и все, что ООО считаете нужным». Видимость натуральности, подделка под процесс сиюминутного мышления, а на самом деле штамп, и давно уже с бородой. И, главное,— все одинаково!

Основной подтекст положительных телегероев — это: А я говорить не мастер...» Кто-то когда-то создал тип — человек с большим сердцем, а говорит плохо, И с тех пор загвоздилось. Отрицательный герой положенным ему слегка металлическим голосом все же

дотягивает фразу до конца, ну в два, ну в три приема, а дотягивает. А положительный — золотое сердце, золотые руки — как увязнет в местоимениях, так и вес. Почему полное неумение говорить, произносить, формовать мысль и фразу — признак прямодушия? Почему все подряд такие «не мастера говорить»?

Как в жизни. Да ничего подобного! Мы же все это знаем. Я говорю с сибирским балагуром на шахте, с камчатским рыбаком, с иркутским милицейским офицером, с магнитогорской учительницей, с бакинским бендюжником, с ангарским директором, с ярославским реставратором. Это прекрасная, живая, ИНТОНАЦИОННО БОГАТАЯ речь. А то, что на теле-радио называется «как в жизни» — это стиль, и дурной стиль. Он же и в театре. И в результате — интонирует музыка, звучит-заливаете я мелодией, а мы, актеры, в смысле звучания — как на барабане. Ударники, да еще сбившиеся с ритма.

Я говорю об этом с молодыми актерами. Слышу возражение; «Вы же сами в свое время стихи на прозу кроши ли [«Тогда я не нашелся что ответить, кроме того, что времена меняются, А теперь скажу еще: продырявить фрак и так выйти на люди — по крайней мере поступок, это заметно и что-то значит.. А продырявить джинсы — никто и не заметит, а по ногам дует. Одно дело — заземлять Грибоедова. А то, что и так на земле лежит, а то и в земле, — принижать уж некуда. Тут вверх его тянуть надо.

Немало лет театр сидит на интонационной диете. И наступает голодание. Это не жажда пошлых сдобных голосов, не тоска по чувствительным фиоритурам. Да нет! Салю содержание беднеет оттого, что нет ему выразительной звуковой формы. И начнешь понимать, что «Дальше — тишина* не только последние слова умирающего героя!. Но еще и поэтическая; музыкальная кода.. И очень важно, что повторяется буква «ш». И важно количество слогов,. и обязательна цезура — тире,—Которая образует синкопу. Важно, что ударения разнесены по краям фразы,: «дальше (цезура,, пропуск сильной доли) — тишина».

Я вполне понимаю Анатолия Васильева, когда он много месяцев, пишет радиоспектакль «Портрет Дориана Грея», ища. и находя музыку звучания текста. Это не формальное упражнение. Это единственная возможность прорваться к содержанию, к смыслу.. И к эпохе, к стилю — через саму речь. А ведь как часто делается попросту: какой там у нас век? Семнадцатый, допустим,— да ради бога] — говорим нормально, современно. а фоном—музыка семнадцатого века, это же не проблема: зайти в фонотеку, десять минут — и дело сделано. Но, может быть, весь разговор впустую? Может быть, современный театр именно таков и навсегда ушло умение самим звуком увлекать в глубину смысла? Может, и не нужно это в наш век, а нужна точная и обильная информация? Телеграфно! Телетайпно? А?

Раневская

Фаина Георгиевна более всего ценит содержание текста, фразы, слова. Речь ее — и на сцене и в жизни — медленна. Раневская заикается. Медленность — отчасти привычное преодоление заикания. На сцене не заикается почти никогда. В жизни — когда волнуется и еще... когда хочет заикаться. Это признак, что, собеседник или тема разговора ее раздражает. Заикание — ее месьть раздражителю. Иногда она на репетиции вдруг начинала заикаться на тексте Островского. Дойдет до середины фразы — и ни с места. Начинает сначала — и опять стоп, чудовищное буксование на одном слоге. Губы обиженные. Громадные глаза смотрят обиженно. Включен тормоз. Что-то мучает ее. Но раздражитель в ней самой. Ей не нравится, как она говорит, не та интонация. Когда найдется интонация, никакого заикания не будет. Уйдет обида из глаз, они станут веселье ми.

— Я пришла к Павле Леонтьевне Вульф — она была изумительная) — и сказала, что хочу быть актрисой. Павла Леонтьевна удивилась: «Но вы не можете быть актрисой, вы заикаетесь». А я сказала: «Когда я говорю текст роли, я не заикаюсь». И она стала заниматься со мной.

— Что же -это было? Упражнения?

— Да! И упражнения. Я и сейчас ими занимаюсь!

дрла — дрло — дрле — дрлу

мне — мня — мне — мню.

Блистательно быстро, четко, без запинки. Но быстрота у Ф. Г. только в упражнениях.

Раневская говорит медленно и не терпит быстрой речи у партнеров, у собеседников.

Начинает переспрашивать, притворяется глухой.

Не выносят сокращений:

— Як вам приду полвторого...

— Бу-бу-бу (раздражилась). Бу-будем говорить: в половине второго.

Раневская повторяется. Истории из ее жизни я слышал по многу раз.

— Я неудачница. А знаете, когда я это поняла? Очень давно. Я две ночи стояла в очереди, чтобы купить билет на Шаляпина в Опере Зимина. И купила билеты в первый ряд. Я ждала вечера. Я ждала начала. Я ждала его выхода. И ног ОН. Очень близко от меня. И я вижу — у него странное прекрасное лицо и странные замученные глаза. Оркестр дает вступление, а он молчит. И потом посмотрел на все вокруг и сказал тихо и с трудом: «Не могу...» И ушел со сцены. Все сбилось. Шум, потом тишина. Вышел директор: «По причине внезапной болезни артиста спектакль не может быть продолжен. Деньги за билеты публика может получить в кассе завтра». И мы ушли. Мне всегда не везло.

— Но ведь можно сказать и наоборот: вы видели то, чего никто не видел. Впечатление сохранилось у вас на всю жизнь.

— Пожалуй. Но все-таки я хотела бы его слышать. И хотела, чтобы он не был таким усталым и одиноким.

Другая история.

— Таирова лишили театра. Это было так несправедливо, и я так любила его, что плакала, целые дни. Я так плакала, что друзья сказали мне наконец: «Фаина, ты заболела. Пойди к врачу». Я пришла к невропатологу. Невропатолог — старая армянка.

— На што жалюэтеc?

— Я пла-а-чу!

— Так. Давно?

— Уже неделю.

— Все уремя?

— Да. Все время.

— Почему плачите?

— Есть один прекрасный человек, и у него неприятности. Его так несправедливо обидели...

— Так. Как врач, я должна вас спросит... Сношения были?

— Что-о-о?

— Сношения были?

— Что вы! Нет, конечно! Это прекрасный чело-нек. Я молюсь на него.

— Так. Значит, обидели ему?

— Да. Его.

— А плачитэ вы?

— Да. Я.

— И сношения не были?

— Что вы! Нет.

— Так.

И тут она начинает писать. Я заглядываю и вижу: крупными буквами — «ПСИХОПАТКА». Я засмеялась и не могла остановиться несколько дней. Друзья сказали: «Фаина, ты просто сошла с ума».

Я слышал эту и другие истории по многу раз. Начала бывали разные. На этом я и ловился.

— Вы знаете, что такое актерская усталость? Когда душа изнасилована? Я вам

рассказывала?

— Нет, нет, Фаина Георгиевна.

— Я две ночи стояла в очереди за билетами на Шаляпина... Я ведь боюсь сцены. Вы замечали?

— Нет.

— Боюсь. Я каждый раз *заставляю* себя выйти и страшно волнуюсь. Однажды я видела, как испугался... знаете, кто? Я рассказывала вам?

— Нет, не рассказывали. Кто?

— Шаляпин) Я две ночи стояла в очереди за билетами в Оперу Зимина, чтобы его послушать...

Я снова слушал знакомую историю. Думал, что это возрастная забывчивость. Иногда так оно и бывало. Но иногда Раневская в конце говорила: «Я помню, я уже рассказывала вам это». И тут же повторяла последнюю, главную часть — выход Шаляпина и... «Не могу!» Она делает громадную паузу перед словами — вспоминает, вживается, показывает и перевоплощается одновременно.

Это не просто рассказ факта. Это исполнение. И именно поэтому так захватывает *каждый раз*.

Я начал с того, что Раневская более всего ценит содержание. Но вот содержание известно мне дословно. Смысл короткой истории вполне понятен. И однако в пятый, в десятый раз в рассказе один на один, без новых зрителей, возникает колоссальное напряжение. Заново. Как будто ни она, ни я. ее слушатель, не знаем, чем кончится. Медленно падают слова. Тяжелые, звучные. Пауза. Глаза наливаются тоской до краев, большие, выпуклые, все разглядевшие и обратившиеся вовнутрь. Вздох... и тихое: «Не могу...» Глаза закрываются.

Или армянка-доктор' Ну сколько же раз можно смеяться, если все известно?] Оказывается, сколько

угодно. Интонация так найдена и при этом так подвижна в нюансах, что всегда есть чудо сочетания — монументальной сделанности и непосредственной новизны.

Раневская ценит содержание. Но не фабулу.

Фабула всего, что она рассказывает (да и большинство ее ролей), проста до элементарности. *Содержание*—и мелодии, в интонации, в ритме, в паузах, в подборе слов. Е тембре голоса.

Фаина Георгиевна читает мне с листа сцену из «Заката» Бабеля. Диалог Менделя Крика и конюха Никифора. Медленно надкусывая слова, она рождает интонацию грозного, смертельно опасного приказа. Я не знаю, кто из актеров-мужчин мог бы выразить эту невероятную, нечеловеческую силу, мощь. Раневская читает по-французски свое любимое стихотворение Верлена — «Молчание». Читает подряд четыре раза. После чтения спрашивает встревоженно; «Сейчас было хуже? Хуже. Я знаю. Я не умею читать одинаково. Надо так...» И опять читает. Иначе в окраске, чуть иначе в темпе. Чуть светлее. Чуть печальнее. Чуть отстраненнее. Но главная мелодия — ее открытие в атом стихотворении— звучит всегда. Эта мелодия, эта интонация—ключ к содержанию. Отпирается дверь, и там, где другому покажется лишь неглубокая ниша (подумаешь, стихотворение в двенадцать строк)), открывается лабиринт пещер, комнат, залов и тайников. И каждое новое исполнение — пусть всего лишь для одного слушателя, пусть наедине с собой — движение в глубЕ» смысла.

Вот оно, актерское искусство!

«Кого люблю, того здесь нет»

Когда-то очень давно в Ленинградском театре имени Пушкина шла пьеса о русском ученом Яблочкове. Я навсегда запомнил начало спектакля. Погас свет, и мощно зазвучал Первый концерт для фортепьяно с оркестром Чайковского. Свет медленно зажегся, и мы увидели грязный петербургский двор, изображенный очень натурально с подчеркнутой перспективой. Осень, дождь, потеки на стенах, серые стены двора-колодца и... торжественно летящая музыка. Это было великолепно. А потом провал в памяти. Ни великого Симонова в роли Яблочкова, ни пьесу не помню. Помню только, что дальше все было хуже. Заставка закрыла собой суть дела.

В Театре имени Моссовета я ставил «Похороны в Калифорнии» Р. Ибрагимбекова. Спектакль начинался с массовой пантомимы. Возложение цветов на площади к памятнику погибшему герою. Звучал необыкновенно эмоциональный спиричуэлс Луи Армстронга «Let us my reople go». Мы не хотели цитаты и сперва считали эту музыкальную тему рабочим материалом. Но потом оказалось, что заменить ее невозможно. Мы сделали несколько проб, заказали оригинальную музыку очень талантливому Н. Каретникову — не совпало. Каретников, знаток театра и тонкий, умный художник, сам сказал (к моему удивлению и восхищению): сюда ничего не подойдет, кроме Армстронга, И артистам нравилось. И зрителям в результате понравилось. Вот только... Когда музыка кончалась и начиналось действие — клоунские трюки Арлазорова, текст Шурупова, темпераментные антрес Дребнёвой, — что-то мешало смотреть. Жутко обидно было слышать слово «скучноватое». В другом спектакле и десятой доли нет от нашей фантазии, а вот не говорят «скучноватое». Что за дьявольщина? «Придираются!» — обнадеживал я себя. Но в глубине души и сам, глядя из зала, видел: какая-то пропасть образуется между сценой и залом. И потом, когда спектакль уже не шел, понял: пропасть эта — великолепная тема Армстронга.

«Здесь положим музыкачку. Музыкачка выручит», — говорят опытные, мастеровитые режиссеры. И действительно иногда выручает. Но я убежден: музыка — опасная штука для актера и для всего спектакля. Там, где слаба пьеса, где актер бездействует, — спасает. Там, где актеру есть что сказать, — может помешать и часто мешает.

Музыка слова, речи — тонка, душевна и... хрупка. Разрушить ее ничего не стоит. Музыка песни куда выразительнее, определеннее и грубее. Но жив-то и вечен драматический театр именно музыкой слова.

Не только драматический. Пробел в моем эстетическом образовании — далекость от оперы. Никогда к ней не тянуло. Мог оценить красивую музыку, чистоту и силу (более всего силу) голоса. Но не тянуло. А вот в последние годы что-то стало переворачиваться в отношении к этому удивительному искусству. Виновник этого — Б. А. Покровский. Самые сильные *драматические* впечатления я получил от его оперных спектаклей.

Сперва был «Игрок» в Большом театре. Достоевского. Особенная, какая-то корявая, нарочито спотыкающаяся фраза. Какое там, к дьяволу, «кружевное сплетение»! И не сварная конструкция, как у Маяковского. Тут, скорее, что-то саморастущее и диковинное. По невиданным образцам неведомых глубин души. Прокофьев услышал эту музыку. Дал определенную нотную интонацию. Покровский научил оперных (!) актеров сделать *эту* интонацию своей, «родить» ее не только вокально, но телесно — из изумительных высокодраматических мизансцен, жестов. И вот в опере зазвучала не мелодия настроения, не песня сердца, а музыка слова — сплав эмоции, интеллекта, подсознания и философии.

Потом были «Мертвые души» Р. Щедрина. И я в опере хохотал на Гоголе, Композитор нашел интонацию. Из молчания страницы вывел в музыку бездонный комизм и горечь автора. Покровский вместе с композиторами вторгся в нашу драматическую сферу... И ны играл» Потому что мы лишились, или почти лишились, интонации, музыки слова. Поющий Алексей Иванович (А. Масленников) был куда глубже, драматичнее любого говорящего актера. Оперные Ноздрев и Собакевич смело конкурировали в юморе (это в опере-то!) и в яркости с их драматическими коллегами. А Чичиков и Петрушка, несомненно» превзошли

их.

Да и неудивительно. Натиск музыкантов на слово шел издавна. Мощно и глубинно. Мусоргский, Прокофьев, Шостакович, Стравинский... и еще многие. Они открывали интонацию как музыку, жертвуя привычной простой напевность во. Шли вперед и вглубь.

А мы? Мы все больше пользовали музыку настроения или простого заводного ритма, пели песни, пренебрегая главным своим сокровищем. Опера вторгалась в сложнейшую психологическую драму, в истинно смешную комедию, в сатиру. А драматический театр начал съезжать к мюзиклу — яркому, бойкому, но предельно упрощенному.

У Покровского (уже в Камерном театре под его руководством) я видел и слышал еще Шостаковича, Стравинского, Бритте на каждом раз ощущал то сценическое полнокровие, которое так редко дается даже выдающимся мастерам драматического театра.

В поисках музыкального решения «Правды...» я подумал о Д. Покровском. Наверное, имела значение и его фамилия. Мое доверие к Дмитрию Покровскому было авансировано любовью и у важен нем к Борису Александровичу Покровскому. Конечно, просто однофамильцы... и все-таки... Но главное, разумеется, оригинальность, эмоциональная мощь, которую источает его ансамбль. Поют пронзительно—вот первое ощущение от него. Поют с невероятной отдачей и при этом без всякого надрыва. Словно погружаешься в глубокий чистый колодец, в котором нет дна. Блаженно и, вместе, жутковато. А потом приходят новые и новые ощущения, которые делают этот ансамбль незабываемым.

Мы договорились сразу и сразу сформулировали основную задачу музыкального оформления спектакля. Это будет песня. Хоровая. Не фоновая, а существующая самостоятельно как конструктивный элемент. Думаю, что право на это у нас есть. Пусть в этой пьесе Островским пение не указано, но оно пронизывает многие другие его пьесы, оно заложено в структуре речи. И еще — оно заложено в сюжете, как мы его почувствовали. Богачи Барабошевы — уже несколько окультуренное купечество. Среди костюмов мелькнет и фрак и цилиндр. В разговорах будет упомянут Лондон и международная спекуляция. Приобретенная внешняя полировка — главный объект гордости. Обвинение в невежестве — худшее из оскорблений. Но под этой коркой — сермяжный русский дух с его буйством, беспредельностью и тоской.

Песня в спектакле не будет увертюрой. Она возникнет позже. В результате нашли где — только в начале *третьего* акта пьесы. Накипев, она должна вылиться изнутри. И сразу хором — все! Вопреки конфликтам и непримиримым противоречиям. Песня грянет поздно вечером, когда Мавра Тарасовна будет тревожно бродить по саду, не находя себе места. Сынок Амос шало мечется в поисках денег. Поликсена ждет запретного свидания. Глеб готовится к большой краже. Дворники сидят в засадах по кустам — сторожат. Эти готовы на все по приказу явных хозяев — Мавры, Амоса, и по приказу тайных хозяев тоже — Глеба, Никадра. Одно слово — наемники. У всех свои интересы. Назревает кульминация — спектакля и этого бурного дня. И вот тут при серебристом свете луны в яблоневом саду грянет хор. Раз возникнув, песня будет возвращаться. Появятся и другие песни. Музыка будет пронизывать все действие пьесы до конца.

Что будем петь? Случайно в гостях я услышал запись. В кабацком ритме двадцатых годов, с эмигрантской тоской — это все не годится. Но текст! Текст понравился. И запев и особенно припев:

«Кого-то нет, кого-то жаль,
Куда-то сердце рвется вдаль.
Я вам скажу один секрет:
Кого люблю, того здесь нет.
Его здесь нет! А я страдаю все по нем,
Ему привет, ему поклон.»

Вот эти слова мог бы выдохнуть каждый из героев пьесы, и смутность тоски объединила бы их всех в мощный хор. Дворники упоминаются автором не раз. А мы их из

упоминаемых сделаем действующими. И дадим эти роли музыкантам нашего театра. Эти лихие ребята и будут потом ловить Платона и руки ему крутить. Они же станут новой «опричиной», когда произойдет «дворцовый переворот» в доме.

Да, текст годится. Только песня-то, видимо, гораздо более поздняя. Нельзя! Моя добровольная помощница по литературной части Елена Калло, филолог, университетский преподаватель, зарылась в музыкальные сборники девятнадцатого века в поисках другой песни. И вдруг в песеннике семидесятых годов находит этот самый текст:

«Кого-то нет, кого-то жаль...»

Счастливая находка. Награда за нацеленный поиск. После этого произошла встреча с Д. Покровским. Я рассказал ему про песню. И через несколько дней он принес мне пленку, записанную им год назад в Куйбышевской области. Деревенский хор протяжно, в самое сердце попадая, потому что поется от сердца, пел:

«Кого-то нет, кого-то жаль...»

Нашлось! Соединились эпохи. Доказана подлинная народность песни. Д. Покровский и солистка его ансамбля — великолепная Тамара Смылова — начали ежедневные занятия с актерами. И по театру загремело сразу всем любимейшее:

«Я вам скажу один секрет:
люблю, того здесь нет».

Позже Д. Покровским и А. Чевским была сделана инструментальная аранжировка темы, и в четвертом, финальном акте зазвучал воскресный духовой оркестр старой Москвы то в ритме тяжелого вальса, то как прощальный марш:

«А я страдаю все по нем, Ему привет, ему поклон»,.

Пространство — друг, пространство — враг

М. Чехов вспоминает: «Когда фигура Варламова или Давыдова появлялась на сцене, я, как и всякий зритель, вдруг каким-то непостижимым образом угадывал вперед *всю жизнь, всю судьбу* героя... Силой своего дарования они делали зрителя прозорливцем». Замечательно сказано. Сходное впечатление в моей жизни в разное время вызывали М. Яншин, В. Поли-цсммако, Н. Черкасов, Ф. Раневская, Р. Плятт, И. Смоктуновский, П. Луспекаев, О. Ефремов. Выходил артист, и *всё* было в нем. Казалось, ничего не нужно — ни декораций, ни музыки, ни режиссера. Даже сюжета не нужно — все создается из него самого. Тут полное покорение пространства. Из своего двадцатого ряда или с галерки я вижу глаза, мелкие подробности мимики, слышу дыхание. Но это же невозможно на таком расстоянии! Попробуйте на улице за пятьдесят метров разглядеть выражение лица человека. Да еще угадать его судьбу. Абсурд! А если это человек вам родной, близкий или, наоборот, ваш мучитель, враг, зло вашей жизни? О, тогда другое дело. Вдруг завидев его вдалеке, вы ясно представляете, какие у него глаза. Вы *близко* увидите их, догадаетесь, станете «прозорливцем», как говорит Чехов.

Вот это умение сразу стать знакомым, дать узнать себя мгновенно, а не с помощью длинных рассказов о себе и есть талант, актерская гениальность. У единиц это получается само собой. А как быть нам, остальным? Кто нам поможет встать на путь, ведущий к этому совершенству театра? Двое — режиссер и художник. При условии, конечно, что сам актер способен к овладению мастерством и наделен интуицией.

И. Бергман в своих диалогах о театре говорит, что в некоторых постановках у него, как у режиссера, была простая задача — чтобы было видно и слышно. Всего-навсего найти на сцене самую выгодную для этого точку и там расположить действие. Просто и почти элементарно. Но простота эта с секретом. Как с секретом сама волшебная точка на сцене.

Во-первых, на точку надо прийти. Значит, искать надо не точку, а линию. Во-вторых, актеров на сцене несколько и, следовательно, каждому нужна точка и линия. И в-третьих, каждая новая пьеса и особенность данного театрального помещения слегка смещают эту

магическую точку. С того места, где хорошо говорится прощальный трагический монолог, не польются комические приветствия наивного чудака.

Итак, таинственные точки и линии заложены в пустом пространстве, но в каждом конкретном спектакле они ОБРАЗУЮТСЯ с помощью декорации и мизансцены. Это уже волевое усилие, результат опыта, знания законов сцены.

Магические» таинственные, волшебные,.., уж не мистика ли? Вовсе нет. Свойства человеческого глаза, коллективный многовековой опыт взаимодействия людей. В чистом виде эти линии можно и сейчас наблюдать в мизансценах японского театра НО. Чтобы сохранить изначальность воздействия на зрителя, в этом театре никогда не изменяется декорация, размеры сцены и, наконец, сами пьесы. Об этом уже говорилось. В нашем же современном театре каждый спектакль — новое пространство. Здесь необходим непрерывный поиск, В этом поиске в конечном счете и состоит работа режиссера с актерами и с художником.

Что за странности бывают в театре! Нагримирруется артист, всего себя обклеит — и нос, и парик, и борода. Выходит на сцену—не видно грима Г Пространство и театральный свет «съели» эффект. Или наоборот— виден одни грим, как маска» ничего живого не осталось. В другом случае—одна черта, шрам, даже легкая подводка глаз в усталую синеву — все видно издалека и убедительно.

Другой пример. Артисты играют в концерте сцену из спектакля. В гриме и в костюмах, но без декорации, То, что было абсолютно достоверно и убедительно в театре, на концертной эстраде выглядит неловким балаганом. Вот что такое сместить или не найти свои «точки стояния». Поэтому так называемая «свободная мизансцена»—иди, как душа поведет,—для меня возможна только на репетиции, только в процессе поиска.

В современном театре художник — соавтор постановщика. На первую же репетицию в выгородке актеры должны прийти в некую данность. Эта данность может не всегда устраивать. Разумеется, могут быть внесены коррективы. Это и есть поиск.. Но волевой посыл, пергаое предложение обязательно должны следовать от режиссера, и художника. Их взаимопонимание имеет решающее значение для будущей постановки. Подчас не декорация—производное от мизансцены, а мизансцена — производное от декорации. Не забудем, однако: главное на сцене — жизнь людей, а не помещение, в котором она протекает. Не так ли? Да, это так.

Значит, режиссер обязан сидеть вперед. Предугадать, безошибочно нафантазировать будущие главные точки и линии движений. Именно это должно стать исходным материалом для последующей самостоятельной фантазии художника. Бывает и наоборот: художник решает пространство, дает первый импульс, впоследствии вдохновляющий режиссера. Надо откровенно сказать, что нынешние театральные художники часто оказываются впереди постановщиков. Сценография стала изысканной, изобретательной, яркой. Иногда возникает даже тревога — не слишком ли? Я не раз видел макеты, где в красивой неподвижности с картонными фигурками уже рассказан весь спектакль. И идея, и жанр, и конфликт. Это бывает в тех случаях, когда найденные «линии движения и точки стояния» подчеркнуты в декорации, будущее движение актеров слишком запрограммировано. Такую декорацию можно назвать «нединамичной». Она сама разговаривает со зрителем. Актер в ней обречен на роль манекен.

Задача в том, чтобы магические точки заиграли *вдруг*, когда в такой точке окажется актер. Тогда будет неожиданность, динамика, развитие. Особенно это важно при единой установке на весь спектакль. От акта к акту декорация должна обнаруживать новые свойства, которые нельзя заметить при первом знакомстве.

Примерно такие разговоры вели мы с художником Валерием Левенталем, начиная работу над «Правдой...». Это была не первая наша встреча. Десять лет назад мы с ним делали «Фиесту» в Большом драматическом театре. Левенталь — блестящий театральный художник, блестящий живописец и блестящий человек. Признаться, я немного побаивался

его улыбочивой легкости. Ну как это — спектакль в Большом, балет в Берлине, опера в Вене и еще наша «Правда...» — и все одновременно. И однако все это ему удавалось. Если приходилось что-то перерешать и переделывать (а приходилось), то все получалось как-то мгновенно и всегда весело. С грузом своих знаний о пьесе я казался себе рядом с ним тяжелым. Да так оно и было. Меня мучили десятки неразрешимых, казалось^ проблем. Но сплавленные в нем легкость и точность видения пьесы в конце концов заразили меня. И вернулось забытое ощущение — это ведь полнокровная комедия.

Главным в стенографии Левенталья стала плавная полуовальная линия забора в самой задней части сцены и два великолепно написанных задника с панорамой Замоскворечья. Яблоня в самом центре сцены давала точку отсчет;; для движений актеров — от нее, к ней, на ее фоне, вокруг. А «секретом» декорации оказались стенки-створки, наглухо, а иногда с дырами, с проходами, отрезающие плавкую закругленную линию по резкой хорде. Для смены картин мы использовали самый элементарный прием—круг, свободно менял или совмещая интерьер и экстерьер.

Теперь о самом мизансценировании. При работе в комнате главное — создание органики поведения и взаимоотношений персонажей, проработка психологии, тех «поточков энергии», которые делают простую человеческую речь и простые человеческие движения искусством. При переходе на сцену и готовую декорацию возникает еще одна задача — выразительность. Эти «поточки энергии» должны стать видимы и слышимы на довольно большом расстоянии. Нужно ли актеру думать об этом? Или просто—»погромче!»?

Я слышал неоднократно такую точку зрения: «Мое дело — играть так же точно, как на репетиции в комнате, Я знаю, что мой герой в этот момент идет к столу, — это по пьесе. А куда вы стол поставите — это мне все равно. Мое состояние одинаково: репетирую ли я в комнате, или на сцене, или снимаюсь в этом куске на телевидении. Мне важно мое нутро. А откуда на меня смотрят — безразлично.

На мой взгляд, это слишком узкое, я бы даже сказал, нехудожественное понимание мысли К. С. Станиславского о том, что играть надо для партнера, а не для зрителя. Не учитывать совершенно особые свойства сценического пространства» сводить его к бытовому— это либо самообман, либо невероятное принижение, даже обе семы сливание театра.

Допустим, я иду к столу, чтобы вынуть из ящика обличающий кого-то документ, В жизни мой молевой акт — проход—осложнен множеством психологических мотивов и их оттенков: я хочу мстить этим документом» или я вынужден его предъявить, или, я мшу, но это навсегда сломает и мою жизнь и т. д. Далее идут оттенки: хочет мстить, но по природе мой персонаж человек нерешительный, робкий» или разоблачает» но жалеет разоблачаемого, или устал скрывать, правду и т. д.. Как выразить эти оттенки? Да, конечно» попытаться их представить, и попробовать пережить. Но почему же не пользоваться ори этом самым мощным театральны м импульсом и средством воздействия — мизансценой?

В данном случае мизансцена не только в том» что человек идет к столу, а еще и в том—как движется относительно зрителя. Если: идет к столу, при этом приближаясь к авансцене по прямой,— одно (решительность, все нарастающая); если вперед по диагонали — другой оттенок (раздумье); если *от зрителя* — третий вариант; а если идет не по прямой, а по дуге, при этом удаляясь от зрителя,— четвертый. Вариантов бесчисленное множество. Здесь *двойная система координат*. Одна ось — партнер. Другая — зритель. И только учитывая это, мы выявляем точки, откуда «особенно видно» и «особенно слышно». Только в этом случае мы осмысливаем в полную меру декорацию и заставляем сценическое пространство стать мощным резонатором.

Если актер умеет пользоваться этим, ему новее не безразлично, в профиль или в фас говори! он данный текст. Все его передвижения имеют сформованную структуру. Мизансцена становится жесткой.

А как же быть с импровизацией — душой театра?

Именно туг, только в этих условиях она может родиться. Импровизация — *не*

своеволие, и тонкая подстройка волны на твердо найденном диапазоне.

Я рассказываю об этом спектакле потому, что его счастливая, несмотря на все естественные сложности, судьба дает возможность поразмышлять о многих сторонах нашего театрального дела. Потому что именно в нем я ощутил тот дух творческого коллективизма, без которого нет драматического театра.

Если когда-нибудь мы перестанем быть едиными, если нас будет соединять только авторский текст и обязанность выходить на сцену в определенное время, это будет означать, что спектакль умер, осталась одна оболочка. Но пока мы вместе. Будем ценить это.

Только одной не будет с нами уже никогда. Той, которая предложила эту пьесу, той, которая старше нас всех и, признаемся с поклоном, выше нас всех. Друзья—Варвара Сошальская,

Людмила Шапошникова,
Галина Костырева,
Наталья Ткачева,
Наталья Тенякова,
Ольга Анохина.
Галина Ванюшкина,
Мария Вишнякова,
Михаил Львов,
Владимир Сулимов,
Евгений Стеблов,
Владимир Горюшин,
АЕШТОЛПЙ Баранцев.

Народные артисты, заслуженные, просто артисты,
АКТЕРЫ!

Еще раз вспомним Раневскую, С нами она играла свою последнюю роль.
Рассказом о ней, снова о ней, закончим наше повествование.

Последняя роль Раневской

Раневская приезжает на спектакль рано — часа за два. И сразу начинает раздражаться. Она здороваается. Громогласно и безадресно. Ей отвечают — тихо и робко— дежурные, уборщицы, актеры, застрявшие после дневной репетиции, они не могут поверить, что великолепно, звучное «здравствуйте!!!» относится к ним. Раневской кажется, что ей не ответили на приветствие. Лампочка у входа горит тускло. А на скрещении коридоров — другая — излишне ярко. Ненужная ступенька, да еще, как нарочно, полуспрятанная ковровой дорожкой. Раневская раздражается. Придирается. Гримеры и костюмеры трепещут. Нередки слезы. «Пусть эта девочка больше не приходит ко мне, она ничего не умеет!» — гремит голос Раневской. Я сижу в соседней гримерной и через стенку слышу все. Надо пойти. Как режиссер, я обязан уладить конфликт — успокоить Фаину Георгиевну и спасти от ее гнева, порой несправедливого, несчастную жертву. Но я тяну. Не встаю с места, гримируюсь, мне самому страши о. Наконец, натянув на лицо беззаботную улыбку, я захожу к ней.

— Я должна сообщить вам, что играть сегодня не смогу. Я измучена. Вы напрасно меня втянули в ваш спектакль. Ищите другую актрису.

Я целую ей руки, отвешиваю поклоны, говорю комплименты, шучу, сколько могу. Но сегодня Раневская непреклонна в своем раздражении.

— Зачем вы поцеловали мне руку? Она грязная. Почему в вашем спектакле поют? У Островского этого нет.

— Но ведь вы тоже поете... и лучше всех нас.

— Вы еще мальчик» вы не слышали, как поют по-настоящему. Меня учила петь одна цыганка. А вы знаете, кто научил меня петь «Корсетку»?

— Давыдов.

— Откуда вы знаете?

— Вы рассказывали. Грозно:

— Кто?

— Вы.

— Очень мило с вашей стороны, что вы помните рассказы никому не нужной старой актрисы.— Пауза. Смотрит на себя в зеркало.— Как у меня болит нос от этой подклейки.

— Да забудьте вы об этой подклейке! Зачем вы себя мучаете?

— Я всегда подтягиваю нос... У меня ужасный нос...— Пауза. Смотрит в зеркало.— Не лицо, а ж... Ищите другую актрису. Я не могу играть без суфлера. Что это за театр, где нет суфлера? Я не буду играть без суфлера.

— Фаина Георгиевна, и я, и Галя — мы оба будем следить по тексту.

— Вы — мой партнер, а Галя — помреж. Суфлер — это профессия!.. Не спорьте со мной!!! И мне подали не тот платок, эта девочка очень невнимательна.

— Это ваш платок, Фаина Георгиевна.

— Нет, не мой! Я ненавижу такой цвет. Как называется такой цвет? Я совершенно не различаю цвета. Что это за театр, где директор никогда не зайдет, чтобы узнать, как состояние артистов! Им это, наверное, неинтересно. А что им интересно?

В дверях появляется внушительная фигура директора театра.

— Здравствуйте, Фаина Георгиевна! Раневская подсакивает на стуле от неожиданности.

— Кто здесь? Кто это?

— Это я, Фаина Георгиевна, Лев Федорович Лосев. Как вы себя чувствуете?

— Благодарю вас, отвратительно. Вы знаете, что в нашем спектакле режиссер уничтожил суфлерскую будку? И я вынуждена играть без суфлера.

— Фаина Георгиевна, у нас в театре вообще нет суфлерской будки.

— А где же сидит суфлер?

— У нас нет суфлера. Но Сергей Юрьевич мне говорил, что Галя...

— Сергей Юрьевич — мой партнер, а Галя — помреж... Суфлер — это профессия (и т. д.). Но я благодарю вас за то, что вы зашли. Теперь это редкость... Вот он, мой платок.— Она начинает надевать тот самый платок, что подали вначале.— Странное время, Суфлерской будки нет, пьес нет, времени ни у кого нет, а зрительный зал полон каждый вечер.

За десять минут до начала Раневская выходит из гримерной. Заглядывает ко мне.

— Почему горит свет, а никого нету?! Какая небрежность!

— Я здесь, Фаина Георгиевна, Я гримируюсь.

— Извините, я вас не увидела. Ой, тысячу раз извините, я помешала творческому процессу.

На сцену ее сопровождает специально прикрепленный к ней помреж — опытнейшая Мария Дмитриевна. Она действует успокаивающе. Ф. Г. сидит в декорации на выходе и читает свою роль. Мария Дмитриевна машет веером. Я хожу по сцене — проверяю, все ли на месте. Шумит зал за занавесом.

— Дайте руку. Видите, какая у меня холодная рука. А у вас теплая, Я вам завидую. Бы совсем не волнуйтесь перед вы ходом ? Я всегда волнуюсь, как дура. А знаете, отчего это? Оттого, что я скромная. Я не верю в себя. Я себе не нравлюсь.

— Зато другим нравиться.

— Кому?

— Вы всем нравиться.

— Это неправда... Я плода играю эту роль.

— Вот это — неправда. Вы замечательно играете.

— Может быть» я просто нравлюсь вам как женщина?

— Это само собой.

— Очень галантно... М-м-м...

Мы с Марией Дмитриевной помогаем Раневской встать со стула.

Слышны команды к началу. Подошла и робко стала рядом Г. Костырева — партнерша Ф. Г. по первому диалогу. Зал за занавесом стихает. Раневская проборматывает начальные слова роли. Пробует жест.

— Яблоки, яблоки, яблоки — кричат торговки. — .Моченые яблоки! Яблоки хорошие! Хорошие яблоки!» Колокольный звон. Сцена заливается светом.

Смотрю на Раневскую, и страшно за нее. Кажется, она упадет при первом самостоятельном шаге. Ее надо вести под руки, как вели: мы ее только что. Но она уже не народная артистка, а нянька Филицата, И некому помочь ей. Она сама всем вечная помощница и защитница. Колокольный звон усиливается, растет. Черная щель разрежала занавес. Щель увеличивается, открывается громадное пространство зрительного зала. И вместо черноты ослепительный свет прожекторов. Костырева пошла по диагонали к авансцене: «Что ты мне сказала! Что ты мне сказала! Раневская — уже не Раневская, а кто-то другой, с другим лицом, с утиной походочкой враскачку, с глазами, уставленными в пол, с указующим перстом вытянутой руки тронулась вслед — на сцену. И — сразу — овация зала!

— Зачем? Зачем они хлопают? Они любят меня? За что? Сколько лет мне кричали на улице мальчишки: «Муля, не нервируй меня!» Хорошо одетые надушенные дамы протягивали ручку лодочкой и аккуратно сложенными губками, вместо того чтобы представиться, шептали: «Муля, не нервируй меня!» Государственные деятели шли навстречу и, проявляя любовь и уважение к искусству, говорили доброжелательно: «Муля, не нервируй меня!» Я не Муля. Я старая актриса и никого не хочу нервировать. Мне трудно видеть людей. Потому что все, кого я любила, кого боготворила, умерли. Столько людей аплодируют мне, а мне так одиноко. И еще... я боюсь забыть текст. Пока длится овация, я повторяю без конца вслух первую фразу: «*И всегда так бывает, когда девушек запирают*» — на разные лады. Боже, как долго они аплодируют. Спасибо вам, дорогие мои. Но у меня уже кончаются силы, а роль все еще не началась... «*И всегда так бывает, когда девушек запирают*». Нет, не так. Я не умею говорить одинаково. Я помню, как выходили под овацию великие актеры. Одни раскланивались, а потом начинали роль. Это было величественно. Но я не любила таких актеров. А когда овацию на выход устроили Станиславскому, он стоял растерянный и все пытался начать сквозь аплодисменты. Ему мешал успех. Я готова была молиться на него. «*И всегда так бывает, когда девушек запирают*». Нянька добрая... Она любит свою воспитанницу, свою девочку. А на бабушку нянька злится — зачем запирает внучку... Поликсену... дорогую мою... «*И всегда так бывает, когда девушек запирают*». Нянька раздражена. Или это я раздражена? «Мулл, не нервируй меня!» Я сама выдумала эту фразу. Я выдумала большинство фраз, которые потом повторяли, которыми дразнили меня. В сущности, я сыграла, очень мало настоящих ролей. Какие-то кусочки, которые потом сама досочиняла. В Островском нельзя менять ни одного слова, ни одного! Я потому и забываю текст, что стараюсь сказать абсолютно точно, до запятой. А суфлера нет. А все кругом говорят бойко, но приблизительно. Не ценят слова. Не ценят *слово*. Не ценят Островского.

— *И всегда так бывает, когда меня нераиру-нот,.. Муля! Не запирай меня!—Всегда так бывает.* А если бы Раневская вышла на сцену, как все обычные актеры, в нормальной заинтересованной тишине? Что было бы? Наверное, не было бы спектакля. Это могло значить только, что зал пуст, никого нет в зале. Последние двадцать лет, если не больше, она начинала свою роль (любую!) только после овации. Дружные аплодисменты благодарности. Просто за то, что видим ее. За все, что уже видели. И вот она с нами. И ничего больше не надо!—»Как — не надо? А играть? А спектакль? А моя роль?» — Не надо, не важно, браво, браво! Почти абсурдная двойственность! Как будто перед началом романа стоит жирная точка и слово конец». И все-таки... все-таки, когда *так* встречают актрису, когда такой единый порыв,— праздник. Почти уже совсем забытый, но по-прежнему будоражащий праздник театра.

Первая сцена очень трудная. Как ни разрабатывай действенную структуру, а Островский писал чистую -экспозицию, давал «вводные данные». Современные актеры разучились играть спокойные разъяснительные прологи, а современные зрители разучились их смотреть. Раневская всегда мучилась с этой сценой. Кроме того, после *такого* приема ей сразу хотелось ответить чем-то необыкновенным. А ничего необыкновенного в сцене нет. Ф. Г. дробила сцену на маленькие кусочки и играла, пробуя разные контрастные краски — и голосовые и мимические. Кусочки бывали изумительные. Зыбкнна рассказывает о своих бесконечных несчастьях и потом про сына — вот от всего этого и вышел он «с повреждением в уме». Необыкновенно заинтересованно и как-то величаво замерев, Раневская спрашивала, говоря врасстяжку: *«Какого же роду повреждение у него?»* —»...*Всем правду в глаза говорит*. И, понимая серьезность такого «вывиха сознания», Фили-цата, мудро покачивая головой, произносила как диагноз, печально утверждая: *«В совершенный-то смысл не входит»*.

В финале десятиминутной сцены Раневская, устав и предвидя близкий отдых за кулисами, играла легко, лукаво, без напряжения, скинув наконец-то груз ответственности. На уход она пела: *«Корсетка моя...»*. Я был против этого пения — чисто гастролерская добавка. К тому же мне казалось, что «Корсетка», спетая единственный раз в конце спектакля, должна потрясать неожиданностью. Убедить в этом Раневскую я не смог. Почти всегда на уход Раневская пела. Пение заглушали аплодисменты. Почти всегда. Когда их не было (один-два раза за два года), Раневская впадала в молчаливое отчаяние. Это жуткий контраст—овация на выход и уход в тишине, «под стук собственных шагов», как говорят в театре.

К себе в гримерную Ф. Г. не поднимается. Весь спектакль сидит на сцене в кулисах. Учит роль по тетрадке — собственноручно переписала еще п самом начале работы. Изливает на Марию Дмитриевну свои обиды. Все вслух. Кашляет, жалуется на сквозняк, на духоту. Бывает, что голос ее слышен на сцене. Когда он звучит совсем уж]ромко, я бегу к ней, умоляюще складываю руки на груди, а потом показываю на уши — слышно, слышно вас! Ф. Г. сперва не понимает, потом пугается, закрывает рот руками. Через несколько минут ее снова слышно.

Раневская не могла выйти на сцену сама. Ее нужно было «выпускать». Суфлера она уступила, но эту традицию старинного русского театра сохранила. Помреж должен тронуть за плечо и сказать: «Ваш выход» или просто и грубо: «Пошла». И тогда... пошла. И так на каждый выход. А их в «Правде...» у Филицаты десять. Мария Дмитриевна блестяще исполняла роль помрежа девятнадцатого века. Вот она растирает мерзнущие руки актрисы, вот машет на нее веером. Утешает, шепотом ободряет. Потом властно говорит: *«Приготовились!»* Помогает встать со стула. И на равных, по-деловому, приказательно: *«Пошла!»*

Бежит! Бежит через всю сцену Раневская.

«Ай, что он тут наделал-то, что натворил! На-ка, хозяевам в глаза так прямо...».

«...Что ты, что ты, опомнись! Тебя хотят за енарала отдавать...».— О, как она произносит этого «енарала»— это куда больше и невероятнее, чем «генерал».

«... На что он тебе ? Он тебе совсем не под кадрель...».

Мощно звучит у Фаины Георгиевны каждое необычное словечко Островского. Поликсена сует няньке в руки деньги: «Поди, купи мне мышьяку!» Отшатнулась няня, вздрогнула всем телом... раз, другой. Застонала. Как-то странно взревела басом. Повернулась к зрителям. Она одна на сцене. И в ней всё. Не забыть. Этот полуоткрытый рот. Беспомощная рука, и в ней страшный рубль, данный для покупки отравы. И не идут; долго не идут слова. Только звуки. И «наконец:

«Ах, погибаю, погибаю»

Лучшее, вел и колепнейшее, что было в этой комической роли, — мгновения трагедии — жанра, для которого была создана Раневская (для него тоже!) и в котором почти не выступала. И вот здесь — первое мгновение (буквально мгновение). Какой-то стон и два

слова. И потом фраза: *«Вот когда моей головушке мат пришел»*. Это уже снова забавно, жанрово, комично. Занавес, конец акта.

Всегда ли так? Всегда не так! Иногда — нарочито скрипучим голосом: «Погиба-а-ю!» — давая понять, что такое страшное слово на пустом месте — не от чего тут погибать, то есть как положено в комедии. Иногда по-другому. Иногда еще как-нибудь. Но однажды (или все-таки много раз?) — это вдруг возникшее трагическое полнозвучие. Его-то и не забыть. В нем-то и суть.

— Я не могу без партнера. Партнер для меня — это все. Я не могу без общения. Я должна видеть глаза. Но случается, что в этих глазах я вижу вульгарность или даже хамство. Я теряюсь, не могу играть. Я завишу, целиком завишу от партнера. Дорогая моя, куда вы смотрите? Смотрите на меня. Товарищ режиссер, можно я буду держать ее за руку и притягивать к себе? Я плохо вижу... Еще ближе...

— Фаина Георгиевна, но ведь и зрители хотят нас видеть. Сейчас видим просто два чепчика, два затылка. Откройтесь, пожалуйста. Как хорошо, когда вы смотрите на нас.

— Я не умею играть на публику. Я должна говорить в глаза партнеру.

— «:На публику» не надо, но все-таки для публики.

— Я потому перестала сниматься в кино, что там тебе вместо партнера подсовывают киноаппарат. И наминается: взгляд выше, взгляд ниже, левее, подворуйте. Особенно мне нравится слово «подворуйте». Сперва л просто ушам не поверила, когда услышала. Потом мне объяснили — значит, делай вид, что смотришь на партнера, а на самом деле смотри в другое место. Изумительно. Представляю себе, если бы Станиславскому сказали: «Подворуйте, Константин Сергеевич!» Или Качалову., Хотя нет,.. Качалов был прост и послушен. Он был чудо. Я обожала его. Он, наверное, сделал бы, как его попросили... Но я не могу «подворовывать». Даже в голод я не могла ничего украсть. Не у другого — помилуй бог! — а просто оставленного, брошенного — не могла взять чужого. Ни книги, ни хлеба... и взгляд тоже не могу украсть... Мне нянька в детстве говорила: чужое брать нельзя, ручки отсохнут. Я всегда боялась, что у меня отсохнут ручки. Я не буду «подворовывать»...

— И не надо. Не об этом речь. Но ведь и в жизни мы довольно редко говорим, уставясь в глаза друг другу. Это исключение. Обычно наш взгляд перемещается. Мы оглядываем пейзаж, интерьер, или, как говорится, «блуждаем взглядом», или смотрим в одну точку, или заглядываем внутрь себя.

— Это понимаю... говорит сама с собой... Рядом сидит другой человек, а она говорит сама с собой. Это возможно... Сумасшедшая старуха сидит в беседке и говорит сама с собой... это нормально.

Раневская проигрывает кусок сцены, показывая раздвоение личности. Очень смешно. Потом играет (именно играет, а не рассказывает) случаи, старые анекдоты на тему «склероз» и «маразм». Это так точно, так обаятельно при всей гиперболичности, что ничего не хочется делать — только сидеть и смотреть на это без конца.

— Давайте попробуем еще раз,— говорю я.— Как хорошо видеть ваше лицо — глядеть прямо на вас, в фас. Тогда все доходит—и глаза, и мимика, и вся игра...

— Я не играю, я живу на сцене! — грозно кричит Раневская.

— Пожалуйста, с самого начала!

Раневская хватается партнершу за руку, близко притягивает ее к себе. Говорит почти вплотную. Лицом к лицу. И лица не увидать.

Фаина Георгиевна никогда не концертировала соло. Играла парные комические сценки, стихи не читала никогда, хотя массу их знала наизусть и дома читала великолепно. Действительно, какая-то абсолютная необходимость была в партнере. Все, что в фас, все, что прямо в зал, ей казалось нескромным, недопустимым. Все, что в профиль, освобождало от груза ответственности и давало импульс к игре. Но Раневская остро и очень профессионально чувствовала реакцию зала, великолепно ощущала приливы и отливы внимания. Зал нужно «взять» — значит, «отпустить» партнера и направить энергию прямо на зрителей. Зал взят. Но это «нескромно» и не по системе — смотреть в зал. И снова

хватается партнер, и Раневская вертит им, ища точку, где сольются наконец две противоположности и партнер станет залом — близким, послушным, а зал станет партнером — понимающим, реагирующим. Как живописец преодолевает плоскость полотна и создает перспективу картины, так Раневская зримо преодолевала условность театра в поиске секунды подлинного или, вернее, сверхподлинного момента жизни.

У Грознова с Филицатой две небольшие сценки ею втором и в четвертом актах. Они старые приятели, эти старые люди. Они заодно. Только Грознии — «игрун», может что-нибудь учудить и испортить все дело. С другой стороны, именно потому, что «игрун», — на него вся надежда. Ведь только чем-нибудь невероятным можно прошибить хозяйку. Ее ни логика ни мольбы не убедят. Ее и «пушкой не прошибешь»... Сценки проходные, не нагружены острым конфликтом, попоротом сюжета. Это прелюдии к будущим событиям. Мы сидим с Раневской, разделенные столом. В комнате еще Зыбкина — владелица квартиры. Грознов чудит, интригует. То смиренньким старичком-маразматиком себя явит, то вдруг ляпнет такое, что Зыбкина вздрогнет и напряжется. У Филицаты одна задача — не дать ему «разойтись», не дать до времени ни кому обнаружить, кто он таков на самом деле. Филицата смягчает его «ляпы», советует, как дальше действовать, деликатно внушает, наставляет, даже деньгами снабжает старика. Значит, действие — утихомиривать «взбрыки» Грознова и давать Зыбкиной приемлемое объяснение: дескать, много пережил человек, многое совершил, чуть со странностями, конечно, но... бывает. Состояние Филицаты — тревога, как бы не лопнула вся затея.

Это все Раневская играла. Это — «по задаче». А вот было еще нечто добавочное, идущее от нее. Тут-то и «изюминка». Она сама веселилась душой от этих «взбрыков». Ей самой очень хотелось что-нибудь учудить. Эх, текста для этого нет. Замечательную роль написал А. Н. Островский. Но не для Раневской. Ей бы Грознова играть! Вот тут бы она выдала, да жаль — роль мужская. Ну ладно, текста нет, но есть же интонация! Есть жест, есть блеск глаз! Чудить не чудила, а желание это светилось. И так объемно все звучало, и с хитрецей „, н с под кол ом., и по-доброму: «*...Вы, отдохнувши, сегодня же понаведаетесь к воротам. У нас завсегда либо дворник, либо кучер, либо садовник у ворот сидят; поговорите с ними, позовите их в трактир, попотчуйте хорошенько. Своих-то денег вам тратить не к чему, да вы и не любите, я знаю, так вот вам на угощение!*» И рублик шмяк на стол. Тот самый, что на мышьяк был дан. Вот он куда пойдет.

«*...Расскажите, в каких вы стражеиных стражались...*». А Грознов глухим прикинулся, руку трубочкой к уху тянет (кстати,, это .мне Раневская предложила). Она наклонилась и уже с открытым смехом гаркнула: «*В коких стражениях сыражались!!!*» — что ж ты, старый черт, собственное геройство позабыл?

Б четвертом акте при открытии занавеса сцена пуста — никакой мебели. И стоят двое на пустой сцене — Грознов, в полной военной форме, при орденах, и Филицата. Стоят и смотрят друг на друга. И тут случились аплодисменты. Но другого рода, нежели первая овация. Здесь реакция «ни на что» бывала лишь в том случае, когда накат спектакля вел к этому, когда к четвертому акту зрители оказывались по-настоящему втянутыми и в события и в игру... Зал радовался — опять эта парочка, чего-нибудь они да устроят! Вот это ощущение — «парочка» — самое радостное, которое подарила мне Раневская как партнеру. Мы прогуливались, взявшись за руки. Она толковала — где и что в доме расположено. Где что спрятано. И опять в маленькой сценке, в десятке небольших реплик эта дивная богатая смесь — и гордость за богатство и презрение к богатству. И обстоятельность и озорство. И какое-то неизвестно по каким причинам возникшее... кокетство, что ли?

«*Вот, Сила Ерофеич, я вам все наши покои показала; а теперь подождите в моей каморке!.. Когда нужно будет, я вас кликну*». И подмигнула, и плечиком сделала... и ручкой!

Руки Раневской. Морщинистые, сильные, мягкие, но не пухлые, обтянутые тонкой, как бы стеклянной пленкой кожи. Часто мерзнут эти руки. Даже когда жарко.

Сидим в проходной комнате возле сцены. Идет спектакль.

— Я простужена. Всем мешаю своим кашлем. Я кашляла на сцене. Зрители это слышали. Это ужасно. Я плохо играла.

— Вы замечательно играли.— Я знаю, что никогда нельзя соглашаться с самокритикой Раневской, даже если она настаивает. Этого она не прощает.

— Плохо, плохо. Найдите другую актрису. Вы знаете, мне тяжело. Такая долгая зима. Я не выношу .колола. Я ведь южанка. У нас в Таганроге зима была короткая. А здесь север. Я не могу привыкнуть за пятьдесят лет. И на сцене дует.

Входит наш актер В. И. Демент, участник спектакля, цыган, замечательный гитарист. Он присаживаете я рядом и перебирает струны. Это получается частенько во время спектакля. Раневская любит гитару и цыганское пение. Денент тихо напевает. Раневская слушает. Молчит, глядя печально в пространство.

— Спасибо, дорогой, спасибо!—Демент уходит на сцену.— Возьмите меня за руки. Чувствуете, какие холодные?.. Если бы вы знали, кик мне страшно умереть.— Смотрит прямо в глаза. У меня захолонуло сердце.

Дверь открылась:

— Приготовились, Фаина Георгиевна]

Идет третий акт. Сумерки в доме. Близится тайное свидание молодых, устроенное Филицатой. И она топочет потихоньку по комнатам — где хозяйка, где сынок, что делают? Не накрыли бы! Вошла, и замерла в полутьме. В другом углу почти невидимая хозяйка... к графинчику прикладывается. Хотела Филицата проскользнуть незаметно, но та окликнула. Я очень любил эту сцену В. В. Сошальской и Раневской. Барабошева выспрашивает слухи. А слухов много, и слухи нее неприятные. Нянька выбалтывает помаленьку; сын пьет, деньги утекают... И присела нянька. Чего не присесть — сорок лет она в доме живет, когда-то с хозяйкой почти подругами были. Присела... Хозяйка заметила и так посмотрела, что поднялась старая нянька. И вдруг обидно ей стало. И тогда... мощно, грозно... пошла прямо на хозяйку. Та спросила: «Еще чего не знаешь ли? Так уж говори кстати, благо начали». Филицата молча идет, идет. И потом сильно, откровенно, уже ничего и е боя с ь, не расчитыв а я: *«Платюна даром обидела, вот что! Он хозяйскую пользу соблюдал и такие книги писал, что в них. все одно что в зеркале, сейчас видно, кто и как сплутовал. За то а возненавидели»*.

А тема-то запретная—и Платон и книги расчетные, И отрезала хозяйка. Рывкнула! Ушла. Филицата одна. Переминается с ноги на. ногу. Дышит шумно. И вдруг... с кроила гримасу — персдразнила хозяйку: «У-те-те-те»... И плюнула.

Плевков на сцене — трюк опасный. И грубо и избито. Но ведь вся штука — как сделать! Раневской можно. У нее получалось.

В сцене ночного свидания Раневская тоже пользовала трюки яркие, почти клоунские: вздрог, испуги, хватание за сердце, передразнивания. Я всегда наслаждался, глядя на стиль исполнения. Сами трюки виданы сотни раз — в цирке, и в оперетте, и в театре, и в хорошем и в плохом. А Раневская все это видела (и делала, наверное 3) тысячи, раз в разных ролях. Прелесть была в том, что она и не скрывала цитатности. Это были веселые воспоминания о том, как следует играть такой жанр... Делалось это в лучших спектаклях совсем легко. Проходно, не задерживаясь, диигаясь к главному. А главное — нежная сцена с Поликсеной, последние наставления молодым. Тут любимая фраза Раневской, «зерно в роли», по ее мнению: *«Я рада для тебя в ни-и-и-точку вытянуться»*.

А потом пошло, покатилося. Молодых влюбленных накрыли. Шумно и страшно стало в саду и на всей барабошевской территории. Большим скандалом попахивает дело. Кинулась Поликсена на защиту любимого. Рискуя, сильно рискуя — ведь и ее не пощадят.

У Филицаты в этой длинной сцене реплик нет. Думали — пусть отдыхает Фаина Георгиевна, не надо ей участвовать в этой сцене.

— Это невозможно! Ее девочку дорогую так обижают, а она в это время за кулисами? Нет, я буду на сцене. Она ее защитить хочет от этих зверей. Неправильно! Зверь так не

поступит. Вы знаете, я люблю зверей больше, чем людей. Они несчастны и беззащитны. У них нет хитрости. Я не сплю уже много ночей и думаю о птицах. Как же им холодно и голодно. Соседи злятся на меня за то, что я приманиваю птиц. А они гадят. Птицы, конечно, а не соседи. Ну конечно, гадят! А как же им быть? Я высыпаю по килограмму зерна в день на подоконник. И они едят без конца. А потом гадят. Но их невыносимо жалко. У них такие тонкие ноги. Ночью я не сплю и все время думаю, как холодно этим тонким ногам. Нет, нет! Нянька, конечно, прибежит за своей девочкой. Я буду участвовать в этой сцене.

И выходила. И молча охала, и глаза наливались слезами — в толпе + на неосвещенном краю сада. Нет, это вовсе не буквоедство — дескать, у Островского написано, значит, я обязана. Это и не дисциплина — дескать, покажу пример. Это исполнение морального долга. Она выходила в этой сцене и, почти невидимая, играла, переживала, тратила свои силы не для зрителей, не для примера коллегам, а для реальной Поликсены, как реальная любящая старуха Филицата.

Сложен человек. Всякий сложен. Много намешано в человеке. Потому и интересен. Сплетаются нити, ведущие из своего прошлого с генетическими нитями, тянущимися от предков. Сплетаются дурные и добрые побуждения. Спутываются ясные намерения ума с простыми требованиями жизни. Сердечный импульс дает толчок в одну сторону, а императив физиологии — в другую. Нити общественного долга и личного интереса стремятся быть связанными в красивом узоре, но порой запутываются уродливыми узлами. Каждый сложен. Но если у большинства из нас внутри сложный клубок нитей, то Раневская была соткана из морских канатов. Великолепно крупна и красива ее сложность. И от крупности нес противоречия ее личности воспринимались как гармоническая цельность. Редки такие люди.

Так случилось, что многие годы провела она почти безвыходно в четырех стенах. Но сохранила острое любопытство к жизни во всех проявлениях: к политике, к психологии современного человека, к смешному¹, к людским слабостям, к новым книгам, к новым талантам. Едкая насмешливость при постоянно возвышенном складе ума и сердца. Не терпела «тонкость» в общении, и при этом было органическое неприятие малейшей фамильярности. Тяга к общению и тяга к одиночеству. Взрывы *гнева* и сентиментальность. Самоутверждение, обидчивость, подозрительность и при этом—широта души, искренняя беспощадная самокритика, непостижимое умаление» даже уничтожение своих достоинств, талантов (например, писательского таланта). Безмерная печаль и могучий нутряной оптимизм. Жалостливая любовь ко всем людям, и громогласный искренний патриотизм, безоговорочное предпочтение *своих* во всем[—наше лучше! — русский язык, русский образ мыслей, русский стиль жизни, русские традиции. И еще: непроходящая гордость оттого, что она совет-скал гражданка и советская актриса—по *собственному выбору!* Поступок совсем ранней юности. Вся семья после революции эмигрировала. Она — единственная из семьи—осталась. С народом, со страной, с революцией, с русским театром. Так говорила Раневская — не с трибуны, не в интервью, а в своей комнате, один на один, среди разных других разговоров. Канаты, канаты сплелись в ней) Огромный масштаб. Карта в размер самой местности. Глубина памяти в размер века.

— Я помню этот ужасный день. Мама вскрикнула в соседней комнате. Я вбежала. Мама, страшно бледная, лежала без со знания. На полу валялась газета, н в траурной рамке—дорогое, любимое лицо. Лицо Чехова. В тот день я стала читать его «Скучную историю». Мне *было* девять лет.

Боже ты мой! — что тут еще скажешь? В жаркий июльский день 1984 года мы сидим в кухне у Раневской, завтракаем, говорим о нынешних делах театра, и вдруг она вспоминает впечатление от смерти Чехова — 1904 год[Боже ты мой)

— У вас сегодня концерт? Бедный... Что же вы будете читать?

— Сегодня поэзию.

— ПО-О-ЭЗИЮ. Пожалуйста, не меняйте звук «о», не говорите его между «о» и «а». В этом слове «о» должно звучать совершенно определенно — пОэзия! Какую пОэзию?

— Есенин, Мандельштам, Пастернак, переводы Цветаевой — в общем, классика двадцатого века...

— Ося, Боря, Марина...

Всех знала. И они знали ее. Сколько было пережито вместе. И врозь. И беда друга больше, чем своя беда. А какие праздники были! Какие встречи после долгой разлуки! И размолвки были. И смешное было. Много смешного. В рассказах Раневской даже самые горькие, трагические эпизоды не только окрашены, но пронизаны юмором. Все подлинно, достоверно, душевно, но еще и обыграно.

Как бы слушали Раневскую, как зачитывались бы ее воспоминаниями, хотя бы только из жгучего интереса ко всем этим именам. Даже сейчас, особенно сейчас, когда—наконец-то — их широко издают, когда, извлеченные из полузабвения, они становятся, признаемся, почти модой. А несколько лет назад каждое слово Раневской о них было бы воспринято как откровение.

Ведь она их знала. И помнила. Почему же не рассказала людям? Опасалась? Может быть, отчасти и это, но главное в другом. Лень? О нет! Написано было много. Говорят, несколько толстых тетрадей. И уничтожено все. Это она сама мне сказала.

— Почему, Фаина Георгиевна?

— Я не писатель. А потом... ведь стихи их остались. Вот пусть читают их стихи. Это лучше всего.

Несколько листков, написанных уже в последние годы, я читал. Это была великолепная проза. Сжатая, выразительная, полная глубины и оригинальности в каждой фразе. Раневская позволила прочитать. Переписать не позволила. Потом сказала, что разорвала. В другой раз сказала, что отправила в ЦГАЛИ, в свой архив, хранящийся там. Может быть, там и прежние записи?

— Ну, еще кого читаете в концерте?

— Шекспира...

Я смотрю на Раневскую и чувствую, как волосы мои встают дыбом и голова туманится... Вот сейчас возьмет и скажет: «...Виля!» Раневская поняла. Хохочет.

— А знаете, вот к Пушкину у меня такое отношение, как будто мы можем еще встретиться или встречались когда-то. Меня врач спрашивает: «Как вы спите?» Я говорю: «Я сплю с Пушкиным». Он был шокирован. А правда, я читаю допоздна и почти всегда Пушкина. Потом принимаю снотворное и опять читаю, потому что снотворное не действует. Тогда я опять принимаю снотворное и думаю о Пушкине. Если бы я его встретила, я сказала бы ему, какой он замечательный, как мы все помним его, как я живу им всю свою долгую жизнь... Потом я засыпаю, и мне снится Пушкин. Он идет с тростью мне навстречу. Я бегу к нему, кричу. А он остановился, посмотрел, поклонился, а потом говорит: «Оставь меня в покое, старая, а... Как ты мне надоела со своей любовью».

В ее отношении к великим (в том числе к тем, кого она знала, с кем дружила) *был* особый оттенок — при всей любви—неприкосновенность. Не надо играть Пушкина... Пожалуй, и читать в концертах не надо. А тем более петь, а тем более танцевать. И самого Пушкина ни в коем случае изображать не надо. Вот у Булгакова хватило такта написать пьесу о Пушкине без самого Пушкина,

— Но тот же Булгаков написал «Мольера», где сам Мольер — главная роль.

Отмалчивается, пропускает. Когда говорят, что поставлен спектакль о Блоке, балет по Чехову, играют переписку Тургенева, читают со сцены письма Пушкина, говорит: «Какая смелость. Я бы не решилась». Но чувствуется, что не одобряет. Обожая Чайковского, к его операм на пушкинские сюжеты относится как к нравственной ошибке—нельзя сметь это делать. Пушкин для нее вообще выше всех — во всех временах и во всех народах. Жалеет иностранцев, которые не могут читать Пушкина в подлиннике. Возможность ежедневно брать с полки Пушкина считает великим счастьем. И действительно пользуется этим счастьем.

Раневская болеет. На столике возле кровати том Маяковского. Раскрываю. Вижу ее

крупный неровный почерк: «Ш моих любимейших. Раневская». И еще что-то другим почерком. Листаю—еще заметки, прямо на полях. На форзаце: «Блистательной Фаине Георгиевне на память обо всех нас. *Лиля*». Далее рукой Ф. Г.: «Сейчас мне сказала Людмила Толстая, что Лиля Брик приняла снотворное и не проснулась...

78г., август 8-е число. Она знала, что я крепко люблю Маяковского....»

Листаю дальше: «А сами, без денег и платья

Придем, поклонимся и скажем —

Нате!

Что нам деньги, транжирам

и мотам, Мы даже не знаем, куда нам

деть их.

Берите, милые, берите, чего там! Вы наши отцы, а мы ваши дети. От холода не попадая зуб на зуб, Станем голые под голые небеса. Берите, милые. Но только сразу, Чтоб об этом больше никогда

не писать».

И внизу, рукой Ф. Г.: «ГЕНИЙ! БЕДНЫЙ МОЙ!»

На последнем листе книги:

«ТАКОЙ МОЙ/ТАКОЙ НЕЗЕМНОЙ,

ЛЮБЛЮ, НЕСТЕРПИМО ЖАЛКО.—ЛЮБЛЮ, ЖАЛЕЮ, ТОСКУЮ ПО НЕМ,
ГЕНИЙ ОН СКРОМНЫЙ..

ПЕРЕЧИТЫВАЮ 83-й год».

Свой псевдоним «Раневская» Ф. Г. взяла из чеховского «Вишневого сада». И надо сказать, угадала: были в ней некоторые черты чеховской героини. Но будучи ни барыней, ни богачкой, она, подобно Раневской, была почти расточительна в денежных тратах. Не на себя) Но в плате за малейшие услуги и просто в помощи людям. Она могла послать помогающую ей по хозяйству женщину за хлебом и за молоком и еще сказать: «Зайдите к директору «Гастронома» и скажите, что я прошу продать две дорогие коробки хороших конфет». Одна коробка будет вручена в благодарность за принос молока и хлеба, другая — медсестре, которая придет делать укол. Все это—кроме денежной платы, Но ведь каждый день так нельзя. Деньги утекали, как песок между пальцев. Это мучило. На продажу шли не просто дорогие, но и дорогие сердцу картины. Постоянная забота—что подарить, чем отблагодарить. Щепетильность ее в долгах была невероятной.

— Когда закончились съемки «Золушки», я сразу получила какую-то очень большую сумму денег. То есть не большею, деньги тогда были дешевы, а просто очень толстую пачку. Это было так непривычно. Так стыдно иметь большую пачку денег, Я пришла в театр и стала останавливать разных актеров: «Вам не нужно ли штаны купить? Бот, возьмите денег на штаны... А сам материя не нужна?.. Возьмите денег!» И как-то очень быстро раздали все. Тогда «не стало обидно, потому что мне тоже была нужна материя. И к тому же почему-то вышло так, что я раздала деньги совсем не тем, кому хотела, а самым несимпатичным.

— В сорок шестом году мы были в Польше. Сразу после войны. Какая разруха, какой, голод! Я проходила мимо рынка и увидела изможденную нестарую женщину, одетую ужасно, Она сжимала и руках что-то жалкое. Я подошла к ней. И она протянула мне этот непонятный жалкий сверток. Я вынула все деньги, которые были со мной, и попыталась ей вручить. Она отступила, подняла голову и сказала укоризненно: «Пани, я бедная» но я не нищая».— Раневская показывает с акцентом и с подробной передачей смен психологических состояний.— Как мне было стыдно и неловко, что я не могла ей помочь...

Раздать все... Стыдиться денег в руках... Толстовство? Да, пожалуй, очень близко. И ее вегетарианство было, конечно, не только выполнением рекомендаций врача, но проявлением собственного ее мировоззрения. Мировоззрение было очень определенным, В принципиальных вопросах — непоколебимым. Но выражалось всегда — только артистично. Либо в виде разыгранных случаев, показа характеров, либо в виде афоризмов,, суждений — всегда в парадоксальной форме, вроде бы просто шуток.

— Говорите, у него успех? Я рада. У него много успехов, и они ему нужны. Он талантливый... Очень [Но глубоко невежественный. Бедный! Бедный!

— Много бегают актеры. Вы все работаете на износ, на полное стирание себя. Что? Раньше? Да, пожалуй, тоже бегали. Да, помню. Это правда. Но в провинции мы с чей много работал и в театре — ведь каждую неделю премьеры, каждую неделю 3 А в Москве — да I Халтурил и артисты. — С места я. — Эта «халтура» бывала высочайшим искусством. Но были концерты. Много. И кино. Мхатовцы много концертничали,.. Но это было голодное время. Вот... я вам скажу, в чем беда современного театра... главная беда: халтурщиком стал зритель! Он позволяет актерам делать на сцене бог знает что и ходит в театр на что попало!

— Я жалела иностранцев. Ну, во-первых, у них нет Пушкина..., это. я уже вам говорила... а потом,, они всегда стоят около гостиниц и так громко смеются... и у них такая гладкая кожа на лице... и волосы хорошо уложены... и главное, такой громкий смех, с открытым ртом: «А-ха-ха-ха» Это ужасно — быть такими богатыми, такими беззаботным... это ужасно... так громко смеяться посреди города... бедные! бедные?

Слово это у Раневской весьма многозначно. И вовсе не только жалость выражает оно. А еще (очень часто) — отрицательную оценку, неприятие, неприязнь. В других случаях — наоборот, преклонение, в других — родственность, полное понимание, единство. Все дело в интонации, в контексте. Что ж, на то она и актриса, на то и АРТИСТКА.

А спектакль идет к концу. Развязка! Все тайны— наружу. Поликсена заперта в своей комнате, и выхода ей оттуда назначено два: либо замуж по воле бабушки, либо в монастырь. По всему дому идет расправа. Пришла очередь и старой няньки. «Филицата!» — грозно окликнули из зала. Побежала, затрусилась, переваливаясь уточкой: «Кому что, а уж мне будет». И поначалу на псе окрики и риторические вопросы: «Как же это ты не доглядела? Аль, может, и сама подвела?» — отвечает привычной полуправдой, дескать, «жалость меня взяла», дескать, думала, «поговорят с парнем, да и разойдутся», хотела как лучше, а вон что вышло, дескать, виновата)

«— Ну собирайся!

— Куда собираться?

— Со двора долой. В хорошем доме таких нельзя держать».

Тут что-то случилось с глазами Раневской, что-то случилось со светом и с атмосферой на сцене. Не было ни вздрог, ни аха. Вообще никакой реакции. Станный покой. А глаза смотрели с какой-то завораживающей... неопределенностью. Испуга нет, обиды нет, гнева упрека, мольбы... ничего нет. Спокойная задумчивость. И еще улыбка. Чуть-чуть. И тоже без выраженного состояния — и не насмешка, и не горечь, и не веселье.

«— В-о-о-а-т выдумала! Л еще умной называешься... Сорок лет л в доме живу...

— С летами ты, значит, глупеть стала.

— Да и ты не поумнела, коли так нескладно говоришь».

Вместо привычного юления да поклонов Филица-га всерьез обсуждает оскорбления, которые ей сыплют, и всерьез отвергает их. Отстраненность человека, перешедшего какою-то важную грань.

«...Кто ж за Поликсеном ходить-то будет? Да вы ее тут совсем уморите... Я вчера... у ней изо рта коробку со спичками выдернула... Нешто этим шутом?..»

Сошальская в роли Барабошевой находила в этой сцене по-настоящему суровые, жесткие краски. Никаких мелких эмоций по данному поводу, никаких «захлестов» или сказанного «в сердцах». Мавра решение приняла, как камень положила. Это философия, давшаяся суровым опытом и еще более суровыми опытами над другими.

«Кто захочет что сделать над собой, так не остановишь. А надо всеми нами бог...»

Вот так-то. Пусть слабый сгинет, пусть больной умрет. На все божья воля. Ни жалости, ни пощады. Нянька уловила эту ноту. Да, все всерьез. И Поликсене, как давеча Платону, «душу вынут», и старая нянька всерьез по миру пойдет. Филицата еще не знает, что сделает, но говорит, как никогда не говорила или десятки лет не говорила, — подчеркнуто на «ты», нисколько не угождая, не сердясь и не прося. Заговорила, как в вечность глядя.

«А тебя держать нельзя, ты больно жалостлива», — отрезала хозяйка и пошла.

А Филицата:

«Не к одной я к пей жалостлива, и к тебе, когда ты была помоложе, тоже была жалостлива. Воз ом ни молодость-то...»

И дальше опять включается тема основной интриги пьесы.

«А ты забыла, верно, как дружок-то твой вдруг налетел? Кто на часах-то стоял? Я от страху-то не меньше тебя тряслась всеми суставами, чтобы муж: его тут не захватил».

Эго возникновение из дальних времен фигуры Гроз нова как молодца-удальца — неожиданная материализация мифа о любви «первой красавицы в Москве» к лихому воину. Все это забавно и снова в жанре комедии. Так и игралось, И зрители тут много смеялись. Однако раз приоткрывшаяся пропасть, бездна — не забывалась. Есть рубеж, за который нельзя перейти безнаказанно. Не знаю, имел ли в виду Остро в с кий такой оборот в этой сцене, но у Раневской он был. Был с первой читки и на всех репетициях, И на всех спектаклях. Для меня основная тональность спектакля строилась с учетом этой ноты — чисто трагической,— данной Раневской на самом раннем этапе работы. Именно от этой ноты не успокоительная точка ощущалась в названии, а все растущий вопросительный знак: «Правда — хорошо, а счастье лучше???» Неужто так? И во веки веков? И не соединить? И не выстоять правде против счастья?

«— Что я прежде и что теперь — большая разница; я теперь очень далека от всего этого и очень высока стала для вас, маленьких людей... И солдатик этот бедненький давно помер на чужой стороне.

— *Ох, не жив ли?»*

А зрители-то Грознова уж во всех видах повидали! Во как закручено!

«— Никак нельзя ему живым быть, потому я уж лет двадцать за упокой его души подаю, так нешто может это человек выдержать.

— *Бывает, что и выдерживают».*

Тут хохот в зале стоит, а то и аплодируют.

«Так ты пустых речей не говори, а собирайся-ка, подобру-поздорову! Вот тебе три дня сроку!»

Ну что ж? Может, это и сказка. И *три дня* — как из сказки. И мы, зрители, знаем, что Грозное сейчас явится из своего тайника и, уж наверное, сломает все железные решения хозяйки. И Филицату тогда оставят доживать жизнь в доме, а не выкинут на улицу. Может, и сказка с добрым концом. А может, и нет.

Вот Раневская кинулась вслед за хозяйкой, а двери перед ней захлопнулись. Ткнулась. Отпрянула. Огляделась невидящими глазами. И стала бормотать: «Да я-то хоть сейчас...— Это про уход...— Поликсену только и жалко, а тебя-то, признаться, не очень... сорок лет я в доме живу... сорок лет... Поликсену жалко... сорок лет... Поликсену жалко...»

Все слова Островского... Все Филицатины. Все из этой сцены. Только повторены многократно и в том порядке и ритме, который импровизировался Раневской на каждом спектакле по-разному.

«...Жалко..., Поликсену... А тебя, Мавра Тарасовна, не жалко... Но раньше — такая уж я от рождения — и к тебе была жалостлива, когда ты помоложе была».

Вот сколько раз это слово варьируется. Жалость! «Бедные! Бедные!» — говорит Раневская в жизни. И Я их (его, ее, вас) жалею», — говорит Раневская в жизни. Но я уже отмечал многозначность этого слова в ее устах. Та же многозначность выходила и на сцене. И кроме буквальной жалости через это слово прошли и любовь, и христианское прощение, и непримиримость, и приговор. Так актриса повела свою Филицату от благодности, от вполне возможной здесь условной сказочности к реальной психологической драме живого человека. И в том, как уходит Филицата после этой сцены.—драма одиночества, драма брошенности, драма человеческой неблагодарности.

Потом будет еще встреча Мавры Тарасовны с Силой Грозновым и ее превращение.

Будет финал, где полетит со своего поста злодей Мухояров и раздавлен будет сынок Амос, а Платоша и должность получит и Поликсену в жены—ну как в сказке» всё к одному... И будет «конгресс», где все персонажи рассядутся на праведный суд. И в центре все та же Мавра — непоколебимая и теперь уже праведная. А сбоку — последняя в ряду — Филицата—Раневская. Она помалкивает. И тоже вроде в «конгрессе» сидит. И ей тоже награда вышла—из дому не прогнали, доживать позволили. А ведь спасла-то дело она! Грознова разыскала она. Поликсену уберегла, Платона от тюрьмы спасла — все повернула она. По сказке, по веселой комедии — крутила добрая старуха интригу и выкрутила. По жизни... а поглядите на Раневскую, сидящую сбоку. Вот и видно, что по жизни. В ней! В ней назревает последняя нота спектакля, ее последний уход.

Как я виноват! Перед зрителями, перед памятью О Раневской. Телевидение решило снимать спектакль. Прямо из зала, но ходу. А я, как режиссер, возразил — качества не будет. Поговорил с Фаиной Георгиевной. Она, конечно, против. Для нее театр с камерами несовместим. Хотели снимать скрытой камерой. Но я-то знал, что много совсем темных сцен. Значит, надо будет добавить свет, и сильно добавить. Раневская заметит, разволнуется. И вообще — надо подготовиться, снять достойно. Отложили. Снимем осенью. Кто знал, что время уже отмерено, что не месяцами, а днями считать надо. Оправдания есть, а вина остается. Не сняли.

Съемка была назначена на 19 мая 1982 года. И отменена. А спектакль шел. Это был страшный спектакль, с первой сцены она стала забывать текст. Совсем. Суфлируют из-за кулис — не слышит. Подсказывают партнеры — не воспринимает. Отмахивается. Мечется по сцене и не может ухватить нить сюжета. Вторая картина была катастрофой. Мы сидим по двум сторонам стола. Сколько раз уже это было! Ну, случилось, и забывалось что-то. Но был уговор: в этом случае Грознов сам намекнет на то, что должна посоветовать ему Филицата. Если пауза затянется, Грознов повернется к няньке и скажет громко: «Я, отдохнувши, сегодня же понаведаюсь к воротам!» — и поднимет средний палец, как восклицательный знак. А Филицата встрепенется, шумно втянет воздух и, весело сверкая глазами, не спеша, подробно, звучно: «*Да-а-а! Вы, отдохнувши, сегодня же понаведайтесь к воротам!*»

А если забывание на этом не кончилось, ну что ж, поехали дальше. Грозное как бы вспомнит: «У вас там всегда либо дворник, либо садовник сидят?!» А Филицата: «*Вот-вот... У нас всегда либо дворник, либо кучер...*» — интонация подчеркивает: кучера пропустил — Островского точно говорить надо, — *либо садовник у ворот сидят...*»

Думаете, скучно было два раза один и тот же текст слушать? Да нисколько! Когда такой казус случался при хорошем настроении — только сверкало все. Раневская так лихо, так красиво и смачно выкладывала интонацию при повторе текста! И еще глазами намекала (а потом за кулисами и словами говорила): вот как славно под суфлера-то играть. Зубрить текст — дело, конечно, святое, но все же не главное. Главное — живой жизнью жить, а не по закоулкам памяти шарить. *Подать текст зрителю!* Суфлер должен подать текст актеру, а актер — зрителю. Вот театр! Только это уметь надо.

И Фаина Георгиевна умела. Когда случались такие диалоги-подсказки — весело бывало. И Галина Костырева — третья наша партнерша по этой сцене — сидит, улыбается счастливо. А по залу ходят волны доброжелательного тепла. А память что! Память слабеет с годами. Душа не слабеет. Не должна слабеет, если сам ее не слишком изнашиваешь. Раневскую всегда смешило излишнее восхищение техническими, поддающимися анализу сторонами актерского дела.

— Вася Качалов обожал читать наизусть. Вы не подумайте, я не из фамильярности зову его Васей — это он настаивал. Почему-то стеснялся, если звали Василием Ивановичем... Читать обожал. Это было трогательно, но иногда мучительно — он слишком много знал наизусть. И вот идет концерт. Публика в восторге. Зал рукоплещет, Качалов читает еще, еще... Финал. За кулисы врывается человек, подбегает к Качалову и падает перед ним на колени, руки в стороны и кричит: «Какая память!» — Раневская смеется. — Какая память — вот и все, что он оценил.

— Ко мне после спектакля «Дальше—тишина» входит пожилой, такой сверхинтеллигентный театрал. Голова слегка трясется. А я усталая, еле дышу. Он говорит: «Великолепно, великолепно! Извините, ради бога, но сколько вам лет?» А я говорю: «В субботу сто пятнадцать». Он: «Великолепно! Великолепно. В такие годы и так играть!»

Смеется, смеется Раневская.

Но в тот вечер—19 мая — все было не так. Не забывчивость, не выпадение куса из памяти, а какой-то общий кризис. Кричат, повторяют—нет, не слышит. Не воспринимает, не может ухватить нить действия. Начнет говорить и мучительно заикается на одном слоге. И мечется: к кулисам и обратно, к кулисам — обратно. И такая мука в глазах, такая затравленность. Это была материализация страшных предпремьерных снов-кошмаров, которые знает каждый актер. При полном зрительном зале позабыто все, ты лишился всех своих умений, всех знаний. Ты беспомощен, и тысячи глаз наблюдают твою беспомощность и ждут от тебя чего-то. Мы все, участники спектакля, были пронизаны этим кошмаром Раневской. Каково же *было* сй?! [Что делать? Несколько раз я уже решал закрыть занавес и прервать спектакль. Но тогда — скандал! Тогда — признать, что все это не просто накладки, ошибки, а катастрофа, и тем, может быть, еще более ранить Раневскую.

Кончилась ее сцена. Почти ничего не произнеся, она ушла, с трудом передвигая ноги. Мы с Костыревой остались на сцене и играем дальше. Но играем, как автоматы. Наше внимание, наш слух — все там, за кулисами. Слышим, как кинулись к Фаине Георгиевне, как она глухо то ли плачет, то ли его нет, то ли ругается. Дотянули до антракта. Закрыли занавес. Раневская всех ругает. Одних за то, что тихо подсказывали. Меня за то, что слишком явно подавал текст и тем выдал зрителям ее забывчивость. Потом утихает. Молчит. Ей плохо — это видно. Нельзя продолжать спектакль. Антракт все тянется. Но последнее слово — стоп, хватит — сказать не решаюсь. Да и кто бы решился?

К Раневской прошли Демент и Морозов с гитарами. Слышу — тихонько поют... Вот и Раневская присоединила свой голос. Поют. Потом слышны ее рыдания. И опять гитара. Я не зашел к ней. Рискнем. «Начинайте акт, Галя», — говорю я помрежу Ванюшки ной.

Когда наступил момент выхода Фаины Георгиевны, всех нас буквально трясло от волнения и тревоги.

«Амос Панфилов давно уехал?» — спрашивает Мавра.

«Да он, матушка, дома... Что человека из дому-то гонит? Отвага. А ежели отваги нет, ну и сидит дома».

Голос Раневской звучит ясно. Никаких заиканий. Так плавно, мощно, как будто и нет болезни, как будто и не было кошмара первого акта.

«— Куда ж эта его отвага девалась?..

— Одно дело, что прохарчился, матушка «.

Идет, идет! Да не просто идет, а как-то небывало вольно, динамично... Сцена с Маврой Тарасовной, беседа (диалог с Баранцевым — весело, озорно; несколько раз публика аплодирует по ходу сцены), проход с Грозновым (отлично—легкость, темп; только когда идем, взявшись за руки, в глубину и зрители не видят, шепнула: «Я так устала, так устала»), сцена изгнания с Сошальской... блестяще.

У меня нет доказательств, но поверьте — во втором акте 19 мая необыкновенная Раневская была необыкновенней самой себя. Может быть, так казалось по контрасту с первым актом. Может быть, мы просто все были счастливы, видя, что Фаина Георгиевна воспряла духом. Но и актеры, и техники театра, и зрители испытывали подъем, счастливое единение, несравненное чувство миновавшей опасности. А Раневская купалась и творила в волнах любви и доброжелательства. Если бы этот спектакль... Я опять про телевидение... Если бы шла съемка, то и теперь можно было бы увидеть жесточайший кризис великой актрисы и ее воскресение. Это было бы великой школой и профессиональным уроком. Но... может быть, и то: при съемке и добавочном свете вообще все пошло бы иначе. Не было бы кризиса. Не было бы и такого взлета. Или не было бы возможности выйти из кризиса из-за обилия добавочных раздражителей. Ничего нельзя проверить. Все бывает лишь так, как оно

было. И в жизни, и на сцене. Тот вечер не запечатлен на пленке, не записан. Все это осталось только в памяти живых свидетелей. Незабываемая мимолетность, более всего отражавшая Раневскую, царствовала и здесь.

Была овация. Были общие поклоны. Был сольный выход Раневской вперед—как всегда, и взрыв рукоплесканий — как всегда. И цветы. И наши, партнерские, аплодисменты ей, и ее кокетливое удивление—мне? такой успех? за что?..— как всегда. И общий выход к самой рампе, взявшись за руки...— как всегда. Я чувствую, как она тяжело опирается на мою руку и шепчет: «Больше не могу, больше не смогу»...

Все почти как всегда. Но казалось (или на самом Деле так было?), что мы переживаем необыкновенные минуты, редкие мгновения Театра с большой буквы, победы духа в искусстве.

В роли Филицаты Раневская на сцену больше не вышла. Еще один раз она играла спектакль «Дальше — тишина». Он был последний в ее жизни. Болезнь усиливалась. Порой ослабевала, но совсем уже не уходила.

— Я должна уйти из театра. Я же не играю. Не имею права получать деньги. Я больше не смогу играть. Иногда говорила иначе:

— Неужели театр не заинтересован, чтобы я играла? Публика ждет. Я получаю бесконечное количество писем. Они хотят меня видеть. Найдите пьесу. Неужели вам нечего мне предложить?

И снова, как перед началом работы над Островским, мы перебираем множество имен и названий. А сил все меньше. В реальность осуществления мы, кажется, оба уже и с верим.

Но однажды еще полыхнула надежда. Прислали переводную пьесу «Смех лангусты»: последние дни Ж.ИЗНИ Сары Бернар. Действуют она и ее секретарь. Великая актриса не может передвигаться, сидит в кресле. Перебирает, перечитывает дневники, записи. Вспоминает. Пьеса сделана сильно. С достаточным, правда, привкусом коммерции, с учетом современной моды. Но это пустяки. Главное есть — сильно написанная роль, в которой можно почти не вставать, не учить текста, иметь суфлера и... рассказать, пережить заново жизнь актрисы. Роль для Раневской.

Она прочла. На следующий день позвонила — *нравится!*

— Нравится. Боюсь только, хватит ли сил... Пьеса хорошая. Но я ведь уже написала заявление. Вы знаете, я собираюсь уходить из театра. Я давно ничего не играю.

— Вас не отпустит театр. Заявление вам вернут. А вот и роль. И сделать надо на Малой сцене. Тогда можно все осуществить без задержек. Никаких декораций. Сто двадцать зрителей — все-таки поменьше надо сил, чем на тысячу двести человек.

— Да, Я подумаю. Название странное — что такое лангуста? Это ведь что-то вроде омара. Это животное из моря. Неужели оно смеется? Этого не может быть. Когда же лангуста смеется? Надо изменить название.

Через день по телефону:

— Я не буду играть. Я видела Сару Бернар на сцене. Очень давно. Я не смею ее играть. Это... это... только нахал мог написать пьесу о великой Саре Бернар. Но я не нахалка. Не буду играть.

— Так другие сыграют, Фаина Георгиевна! И не задумаются. Но вы-то в этой роли сможете высказаться, как никто. И о Саре Бернар вспомнить и о себе рассказать. Это свобода, которую только вы сможете использовать на высшем и благороднейшем уровне.

После паузы:

— Никто не должен сметь ее играть.

— Посмеют.

— Ну, значит, есть смелость. Значит, нет никаких запретов. Бедные, бедные. Я играть не буду. Юнгер мне тоже хвалила эту пьесу. Давайте ей отошлем перевод. Пусть она сыграет. Она славная. Я люблю ее... Но неужели решится? Бедная...

Было очень холодно и скользко, когда мы с Ниной Станиславовной Сухотской медленно двигались к дальнему зданию Кунцевской больницы. К Раневской. Сухотская —

режиссер, деятель театра, в прошлом сотрудница Таирова — наверное, самая близкая подруга Раневской многих последних лет, заботливая, всезнающая, всепрощающая. Врачи сказали: инфаркт. Раневская упрямо не хотела в больницу.

— Быть дома \ С моей собакой. Никакой больницы. Я не поеду.

Нина Станиславовна организовала ночные дежурства сестер на дому, друзья и сама Сухотская дежурили днем. Но Раневская задаривала ночных сестер конфетами, подарками за одну услугу — уйти, оставить ее. Она не терпит своей беспомощности. Она готова, скорее, действительно оказаться без всякой помощи, чем ощутить собственную неполноценность через хлопотание других. Прекрасная гордость великой актрисы [Прекрасная-то прекрасная, а на деле как быть? Что делать? Инфаркт у человека. И много лет этому человеку...

Раневская лежит неподвижно. Только тяжелое дыхание. И глаза... то полуприкрытые веками, тускнеющие, то «друг остро сверкнувшие смесью полного понимания и юмора. И все-таки ей очень плохо. В больничной палате нависла тоска. Об этом и говорила Фаина Георгиевна. Потом долго тяжело дышит. Вдруг:

— Хотите, я спою? (Тяжелое дыхание.) Это старая песня. Я люблю ее. (Тяжелое дыхание.)

Пауза. Голос. Негромкий, но полнозвучный, как на сцене, медленно, с большими остановками после каждой строки:

«Дай мне ручку... Каждый пальчик,
Я их все лере-це-лую...
Обниму тебя еще раз И уйду...
И... затоскую... Обниму тебя еще раз
И уйду...

(Слезы медленно поползли по ее щекам. Глаза закрыты. Губы вздрагивают.)
И за-тос-ку-у-ю».

В палате тишина и неподвижность. Только потрескивает прибор, на экранчике которого зеленой волпой бесконечно вычерчивается ритм сердца Раневской.

Бежать за врачом? Давить на кнопку тревоги? Позвать ее, Фаину Георгиевну, из ее забытья... или...

Глаза открылись. В них никаких слез:

— Вам понравилось, как я это спела? Да, получилось. Но вы не слышали настоящего исполнения. Ах, как цыганка одна пела это! Никогда не забуду. С таким подъемом и с такой печалью... С высоко поднятой печалью. Но я тоже спела неплохо, правда? Знаете почему? Потому что люблю этот романс. Его надо петь каждый раз, как в последний раз. Или как в первый. В этом и есть тайна исполнения.

Конечно, правильно, что в нашем спектакле финал отдан *Филицате*. Да, Раневской, народной артистке СССР, любимейшей, популярной, несравненной, да, Раневской. Но не только Раневской—еще и ее Филицате, такой, какую она создала ее.

Идет «конгресс». Идет суд Мавры Тарасовны, идет перераспределение благ. Платон— он хорош, мил, честен, но... забывчив. Забыл он кошмар прошлой ночи, когда «душу вынули», когда холодно составили план расправы над ним и над его Поликсеной, над ним и над его любовью. Теперь хозяйка его, Платона, вознесла в главные приказчики. А бывшие верха — тещушка Амос и «химик» Никандра— свергнуты. За теми же заборами да при тех же порядках поменяли их местами. И кричит забывчивый Платок: «Вот она, прав да-то, бабушка!» А Филицата молчит. Обнимает любимицу свою Поликсену да котенка поглаживает. Потом и Поликсена отойдет — к центру, к Мавре Тарасовне,— там уж и руки соединяют..

Этого-то и хотела Филицата, за это-то и боролась. Этому и радуется одна сбоку. И еще крикнет Грозное у: «Ну-ка, служивый, поздравь нас»—нас поздравь, общий праздник. Гряну, с и хором:

«Кого-то нет, кого-то жаль,

Куда-то сердце рвется вдаль.
Я вам скажу один секрет:
Кого люблю — того здесь нет».

И тут Филицата встала... пошла к Поликсене, обняла... потом дальше пошла, дальше... от нас, в глубину, туда, где открылись за заборами другие заборы, церкви, сады Замоскворечья... Поет:

«Корсетка моя, Голубая строчка, Мне мамаша приказала: Гуляй, моя дочка!
Я гуляла до зари, Ломала цветочки. Меня милый целовал В розовые щечки».

Все фигуры неподвижны и почти не освещены на первом плане. А Филицата все движется уточкой по освещенной части сцены, поет и уходит от нас, от нас, пока занавес не закроет всю картину.

Реальный уход Филицаты из дому? Или ее душевная тоска, сон об уходе? Или просто песня с приплясом на широком дворе? И уход — умирание. Прощение, любовь и непримиримость — и высочайшее чувство морального идеала. Безмерная печаль и искренняя улыбка. Все вместе.

Так умела играть Раневская.

...А болезнь прошла. Почти, Пришла другая. И снова прошла. И опять лето. В жаркое солнечное утро завтракаем у нее на кухне. Фаина Георгиевна оживлена, шутлива:

— Ешьте, вы мало едите. Вот творог. Хотите, я вас научу делать творог? Он страшно полезный. Я сама его делаю. Если бы вы знали, как он мне надоел. Не ешьте творог, ешьте нормальную пищу. Погладьте Мальчика, мою собаку. Видите, как он смотрит на вас. Не смей так смотреть] Иди ко мне! Вот тебе, ты любишь это... Не ест! Какая наглость!.. Ну ляг здесь, мой хороший... Вы знаете, как он переживал, когда я болела, Он так страдал за меня. Ночью я упала и не могла подняться. И некого позвать... надо терпеть до утра... а он пришел, стоит рядом и страдает... Я люблю его... у меня ведь нет детей... его подобрали на улице... избитого, с переломанной лапой... Он понимает, что я спасла его...

А если я умру, что с ним будет? Он пропадет. Он понимает это и поэтому желает мне здоровья. Нет... нет, нет... он просто меня любит... как я его... Хотите, я расскажу вам о Давыдове? О Павле Леонтьевне Вульф... Вы ешьте, ешьте, это хороший сыр... мне его достали... давайте выпьем кофе... да... о чем я хотела рассказать? Вы знаете, я странная старая актриса. Я НЕ ПОМНЮ МОИХ ВОСПОМИНАНИИ. Раневская смеется.

Каждая встреча с Фаиной Георгиевной — а их немало было за эти годы—отпечаталась в моей памяти. Ее личность, ее жизнь, ее влияние — драгоценны. Я не мог не рассказать о них. Помню, что она молчаливо велела не прикасаться к великому, не ворошить, оста вить целостным, нетронутым. Она и сама великая, и не захотела рассказать о себе. Помню об этом. И все же рассказал. Я знаю немного из ее огромной жизни. Кто знает больше, пусть расскажет больше. Кто сможет, пусть промолчит и тем исполнит ее невысказанную волю.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

В книге использованы фотографии В. С. Петрусовой, Ю. М. Роста и других.



Юрий Сергеевич Юрский.

Рисунок Н. П. Акимова. 1949 г.

Когда проходят годы. понимаешь: рисунок, даже набросок большого художника больше говорит о сути человека, чем фотография.

Евгения Михайловна Юрская-Романова

Мама преподавала в музыкальной школе, учила детей музыке. Меня она учила ощущению ритма в движении и в речи. Она великолепно чувствовала музыкальную основу в стихах и в прозе. Мама умерла через четырнадцать лет после смерти отца. но в тот же самый день— 8 июля.



Л. Ф. Макарьев с участниками спектакля «Гамлет» В. Шекспира.

Ленинградский театральный институт. 1957 г.

Мы были полны гордостью за себя и за нашего учителя: в то время Шекспир на студенческой сцене был редкостью, пожалуй даже абсолютным исключением.



На сцене Ленинградского Дворца искусств
Попасть в «капустник» А. Белинского значило попасть в самых остроумных актеров города. Это
было большим. Здесь в пародийной манере я впервые сыграл и Чацкого Бендера.



Г. А. Товстоногов. 1960-е гг.

Товстоногова любили и боялись. Любили, потому что он вел нас по необыкновенно интересному
пути и жизнь наша была яркой. Боялись, потому что страшно было от него отстать: он шел быстро.



Большой драматический театр

Тамара—З. Шарко, Ильин—Е. Копелян.

«Пять вечеров» А. Володина. 1959 г.

Зинаида Шарко пела в этом замечательном спектакле простую песенку. Столько лет прошло, но, когда я смотрю на эту фотографию, словно опять слышу: «Миленький ты мой, возьми меня с собой...»



Софья—Т. Доронина, Чацкий—С. Юрский.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. 1962 г.

Главная пружина действия—неразделенная любовь Чацкого к Софье, а потом ее предательство. Если бы Софья была с ним, Чацкий бы выстоял.



Тузенбах. «Три сестры» А. П. Чехова. 1965 г.

Илико—С. Юрский, Илларион—Е. Копелян. -Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе. 1964 г.

Больше всего нравилось мне разнообразие изображаемых мною характеров: сегодня быть грузинским крестьянином, завтра—бароном... Менять гримы, менять голос, походку.



Мария Львовна—Э. Попова, Полежаев—С. Юрский.

«Беспокойная старость» Л. Рахманова. 1970 г.

Эмилия Попова источала столько подлинного душевного тепла, что вся сцена наполнялась им. Поэтому было ощущение, чтоходишь не в декорацию, а в настоящую обжитую квартиру.



Генрих IV. «Король Генрих IV» В. Шекспира. 1969 г.

Мне хотелось уже в первом акте этой пьесы, когда король еще проявляет силу и властность, обнаружить непрерывно грызущее этого человека предчувствие близкой смерти.



Неизвестная – Н. Тенякова, генерал Бонапарт—С. Юрский. «Избранник судьбы» Б. Шоу. 1970г.

В этом одноактном спектакле я впервые попытался совместить функции режиссера и исполнителя. Пьеса Шоу была адаптирована в стиле мюзикла и игралась нами на концертных площадках.



«Мольер» М. Булгакова. 1973 г.

Мольер

Сцена из спектакля

Говорят, что режиссер не должен играть в своем спектакле. И все-таки я упрямо пытаюсь совместить одно с другим. Мне кажется, что в «Мольере» меня поддерживает в этом сам материал: ведь это пьеса о драматурге, актере, режиссере в одном лице.



«Фиеста» по Э. Хемингуэю. 1971 г.

На съемках телефильма

Брет Эшли—Н. Тенякова, Майкл Кемпбелл—В. Стрельчик

Проза Хемингуэя обладает совершенно особым ритмом. Он манит и завораживает. Мне как режиссеру надо было передать этот ритм и в диалогах, и в пластике, и в движении съемочных камер.



«Фантазии Фарятьева» А. Соколовой. Постановка С. Юрского. 1976 г. Тетя—З. Шарко, Фарятьев—С.Юрский Шура—Н. Тенякова, Мама—Н. Ольхина, Люба—С. Крючкова
Я думаю, что Алла Соколова замечательный автор. В ее пьесах поразительное сочетание натуральности и высокой поэтичности языка, жесткой иронии и щемящей нежности.



Концертные программы. «Ситуации и характеры». 1971 г.
Рассказ М. Зощенко «Кража»
Отрывок из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

«Одесские рассказы» И. Бабеля. 1977 г.
Произведения, написанные великими писателями в 30-е года, воспринимались зрителями 70-х как новинки.



Виктор Франк. «Цена» А. Милчера. 1968 г.

Десять лет я играл эту роли. Я очень любил ее. В этом случае было даже не важно, что скажут зрители, только бы играть. В ней все время открывались новые тайны.



С Эрвином Аксером возле руководимого им театра «Вспулчесны». Варшава. 1976 г.

В парадоксах Аксера был большой смысл. Однажды он сказал актерам: «Пожалуйста, не играйте изо всех сил. Умоляю, не надо, как вы говорите. отдаваться полностью. Полегче и побыстрее, как будто вы хотите после спектакля успеть на последний сеанс в кино». Так он боролся с актерским нажимом, мнимой значительностью, натужным темпераментом.



Осип. «Ревизор» Н. В. Гоголя. 1972 г.



Мой кот Осип

Я совершенно уверен, что Гоголь создал «кошачий» характер. Непредсказуемость поведения Осипа.

эгоизм, изворотливость, отношение к хозяина—все кошачье.



Давид Маргулиес. «Время, вперед!». «Мосфильм». 1964 .



Остап Бендер. «Золотой теленок». «Мосфильм». 1966 г.

Михаил Швейцер—режиссер-философ. При большом внимании к деталям быта он умеет подняться до общезначимых проблем. Эти фильмы и через двадцать с лишним лет зрители помнят и любят. Большое достижение.



Тетя Шура—Н. Тенякова, дядя Митя—С. Юрский. «Любовь и голуби». «Мосфильм», 1984 г.
Давно мечтал о такой роли—комичной, «народной», острохарактерной. Спасибо Владимиру Меньшову, что он решил пригласит» нас с Теняковой сыграть эту пару. Работа на съемочной площадке была сплошным озорством и весельем. И зрители потом много смеялись.



Рамон Онофре. «Падение кондора». «Мосфильм», 1982 г.
Диктатора играть трудно. Мы не хотели делать карикатуру, а психология диктатора—потемки. Нас вдохновляли гражданская страстность и высокий профессионализм нашего режиссера—эмигранта из Чили Себастьяна Аларкона.



Театр имени Моссовета

Бракк—Е. Стеблов. Тесман—С. Юрский. Гедда—Н. Тенякова. «Гедда Габлер» Г. Ибсена. 1983 г.

Играть Ибсена каждый раз высокое наслаждение. Наш спектакль не удостоился признания критики, но прочный контакт его со зрителем несомненен. В данном случае я больше верю зрителям.



Китти—Л. Дребнёва. Путник—С.Юрский, Вдова—Н. Дробышева. «Похороны в Калифорнии» Р. Ибрагимбекова. Постановка С. Юрского. 1982 г.

«Орнифль. или Сквозной ветерок» Ж. Ануя. Постановка С. Юрского. 1986 г. Сцена из спектакля



Р. Я. Плятт

Меня порой спрашивают, не жалею ли я о своем отъезде из Ленинграда, что мне дала Москва? Москва прежде всего дала мне знакомство с Пляттом.



Люба—М. Терехова, Игорь—С. Юрский,
Дмитрий Николаевич—Р. Плятт.
«Тема с вариациями» С. Алешина. 1979 г.

Маццео—Р. Плятт в сцене из «Декамерона» Дж. Боккаччо.

«Тема с вариациями» С. Алешина

Главное значение в этом спектакле я придавал музыкальному строю речи и пластики.



«Тема с вариациями» С. Алешина. Токио. 1986 г. Репетиционный момент. К. Курихара и М. Судуки
Сцена из «Декамерона» Дж. Боккаччо



С. К. Курихарой в зале театра имени Моссовета.
Через десять месяцев после премьеры в Токио мы показали этот спектакль в Москве. Успех был огромный. Я был поражен, как крепко японские актеры держат рисунок роли и наполняют его новым, сегодняшним содержанием.



Ф. Г. Раневская



«Правда—хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского. 1980 г.

Филицата—Ф. Раневская

Великая женщины. Великая актриса.



Филицата — Ф. Раневская, Грознов — С. Юрский.



Поликсена — Н. Тенякова, Платон — Е. Стеблов.

Персонажи Островского — люди страстные. У каждого — своя правда, и они серьезно, даже неустово борются за нее. Но, как сказано в названии: «Правда — хорошо, а счастье лучше». В этом комизм.



Наш хор из спектакля репетирует в вестибюле театра.

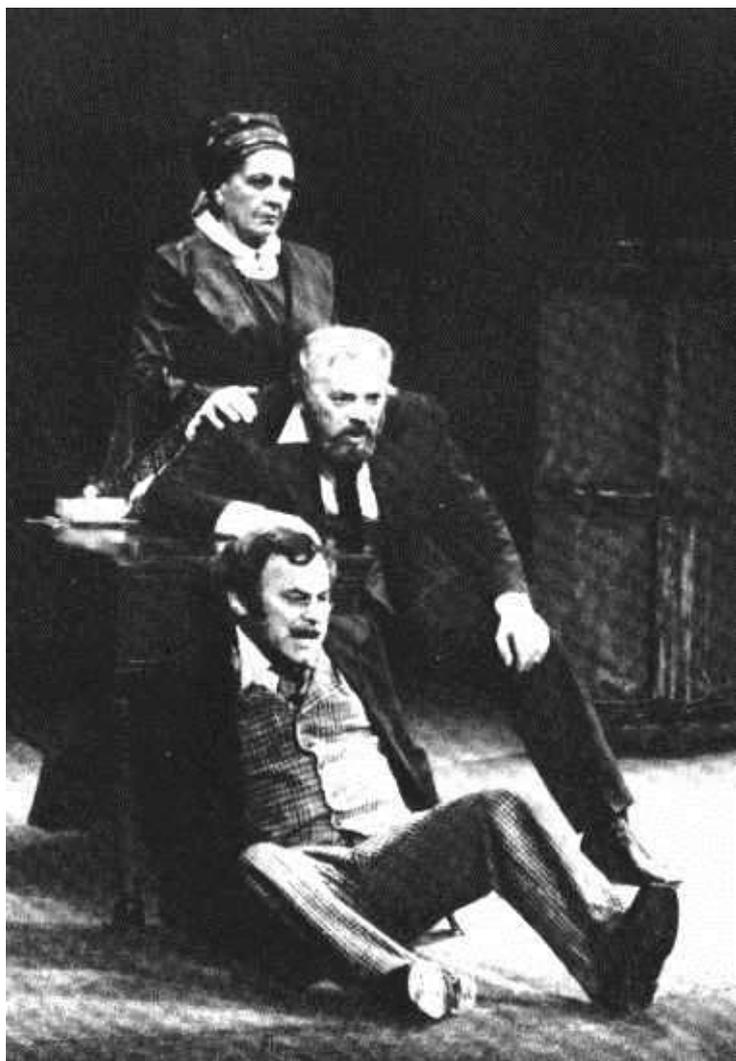
В антракте обсуждаем первое действие.
Гастроли в Свердловске. 1985 г.



Сцена второго действия.

На примере ансамбля Д. Покровского я видел, как поразительно хоровое пение инструментурует человеческие отношения. Жаль, что теперь наши общие спевки перед

началом спектакля стали редкостью. А вот откровенное обсуждение того, как идет спектакль, это сохранилось.



Мавра Тарасовна — В. Сошальская,
Амос Панфилович — М. Львов, Никандр — В. Сулимов.



Филицата — Ф. Раневская.



Филицата — Ф. Раневская, Платон — Е. Стеблов.



Мавра Тарасовна — В. Сошальская, Глеб — А. Бранцев

В. В. Сошальская на сцене шестдесят лет. Меня поражает ее неугасающая страсть к театру. Она готова с полной отдачей играть каждый вечер и репетировать каждое утро.



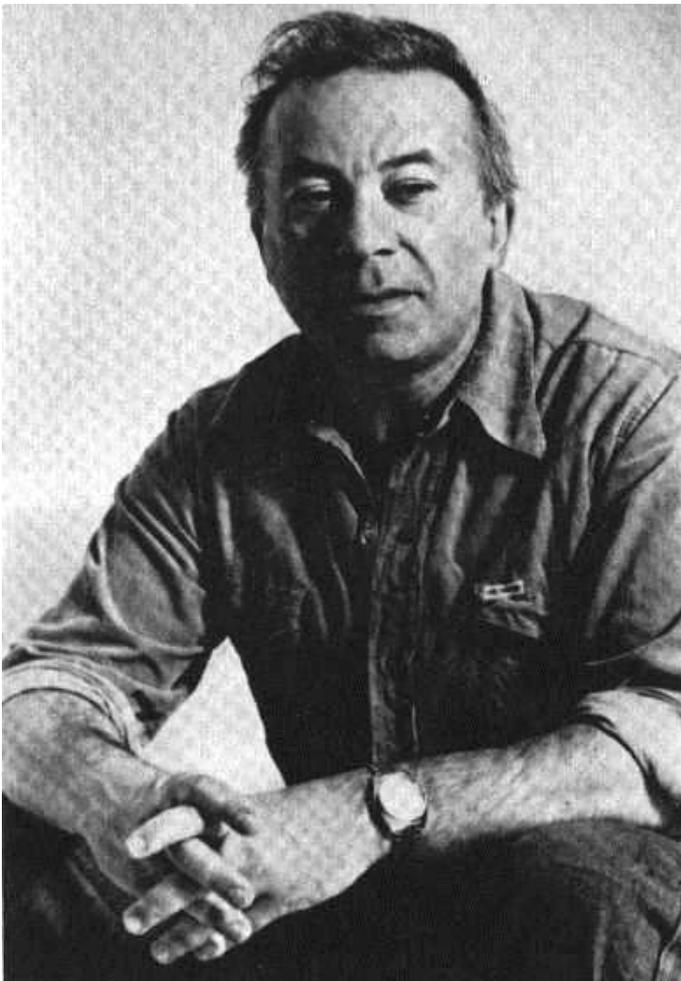
Концерт в зале имени П. И. Чайковского.

Концерт — тоже театр. Зритель должен не только услышать и воспринять текст. Он должен «увидеть» происходящее. Этому помогают мизансцены и некоторое количество предметов на площадке. Простые стулья можно очень разнообразно «обыгрывать».



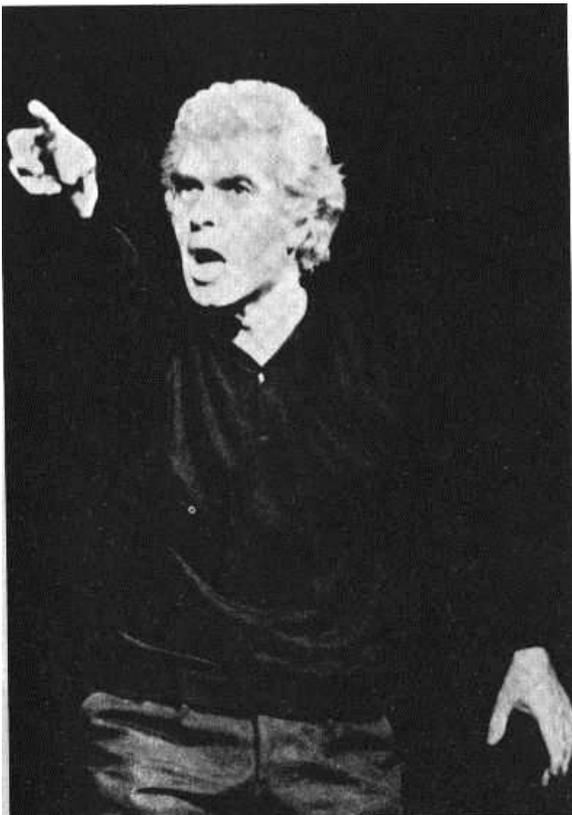
Никитична — С. Юрский, Маврикиевна — Л. Лемке.
«Капусиник» в Ленинградском Доме искусств. 1973 г.

Н. Тенякова, А. Эскин, С. Брский. «Антиюбилей» Р. Плятта,
Атракцион «Фокусы». Центральный Дом актера. 1980 г.
Как весело мы шутили, когда Дом актера возглавлял душа театральной Москвы Александр Моисеевич Эскин.



А. В. Эфрос

Его влияние на нас было сильным и будет еще долгим.



Дж. Стрелер

Я счастлив, что видел этого человека в работе. Все, что о нем рассказывали, все, что он сам писал, подтвердилось и оказалось еще более ярким, чем я предполагал.

